

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA

O Som Direto no Audiovisual Brasileiro
Contemporâneo:
entre a criatividade e a técnica.

NITERÓI
-2015-

MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA

**O SOM DIRETO NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO:
ENTRE A CRIATIVIDADE E A TÉCNICA.**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal Fluminense
tendo como linha de pesquisa a área de
Estudos de Cinema e Audiovisual,
como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

NITERÓI
-2015-

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

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C172 Câmara, Márcio Elísio Carneiro.

O som direto no cinema brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica / Márcio Elísio Carneiro Câmara. – 2015.
100 f. ; il.

Orientador: Fernando Morais da Costa.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 97-99.

1. Cinema brasileiro. 2. Som. 3. Voz. 4. Criatividade. 5. Inovação tecnológica. I. Costa, Fernando Morais da. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

Nome: CÂMARA, M. E. C

Título: O Som Direto no audiovisual brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Comunicação da Universidade Federal
Fluminense para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em 6 de novembro de 2015

Prof. Dr. Fernando Moraes da Costa (orientador)

Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Jorge Cruz

Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Aos meus pais Rita e Ronald que sempre indicaram o caminho.

Para Daniele, Rafael e Marisa, os sons da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Miguel Ângelo e Plácido de Campos, que me inocularam com o vírus do cinema.

Aos Técnicos de Som Direto Sara Chin e Peter Meiselmann que me ofereceram os primeiros passos na profissão.

A Wálter Goulart, Técnico de Som Direto, que tive a oportunidade de entrevistar para a minha pesquisa e que faleceu antes de tê-la terminada. Artista sonoro, contribuiu com a sua vida para que pudéssemos escutar vários clássicos do cinema brasileiro.

A Fernando Cavalcante, Anderson Ferreira e Lênio Oliveira, microfonistas, companheiros de sets de filmagem, que fizeram com que eu pudesse escutar o som em todos os sentidos.

A todos os Técnicos de Som Direto: Paulo Ricardo Nunes, Pedro Sá Earp, Cristiano Maciel, Toninho Muricy, Nelson Soares e Marcos Moreira Marcos - O Grivo -, Gustavo Rocha, João Godoy, Valéria Ferro, Heron Alencar, Zezé D'alice e Mark Van der Willigen que deram a oportunidade e o tempo de uma conversa extensa e prazerosa.

Aos parceiros Diego da Costa, Tiago Piccado, Daniel Bustamante, Glaydson Mendes, Felipe Carneiro, Marcelo Paternoster e Yron Batista que me ajudaram na captação das entrevistas.

À Maria Lucineide pela paciência na transcrição do material.

A Genésio Lobato, amigo dos tempos da graduação, que sem a sua ajuda nunca teria conseguido validar o meu diploma e consequentemente aplicar para esta pesquisa.

Aos professores Marcelo Dídimo e Michelle Sales pelos encorajamentos e cuidados desde da minha proposta de pesquisa e ao professor Felipe Muanis por apontar e orientar questões importantes da pesquisa.

As minhas extensas famílias Carneiro Câmara e Ellery Mourão com tanta gente querida sempre apoiando e incentivando.

Ao meu orientador Fernando Morais da Costa pela paciência e amizade durante períodos tão intensos em nossas vidas. De igual modo, aos professores Maurício de Bragança e Jorge Cruz pela avaliação desta dissertação.

Às instituições que possibilitaram a realização desse trabalho: o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM) e à

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa.

Por fim, agradeço todo o carinho e paciência dos meus filhos Rafael Mourão e Marisa Câmara, e Daniele Ellery, meu amor, amiga e revisora, durante todo o processo de trabalho. Sem o apoio e afeto de vocês este trabalho não poderia ter sido realizado.

*Teoria é quando se sabe tudo e nada funciona; prática é quando tudo funciona e não se sabe
por que.*

ditado popular

RESUMO

CÂMARA, M.E.C. *O som direto no audiovisual brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica*. 100 fls, 2015. Dissertação (Mestrado na área de Estudos de Cinema e audiovisual) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

O objetivo da dissertação é questionar parâmetros criativos dentro de uma perspectiva sonora a partir da análise de obras audiovisuais brasileiras contemporâneas e do trabalho de Técnicos de Som Direto. Tendo como foco da pesquisa o trabalho desenvolvido por esses profissionais, responsáveis pela captação de sons na prática audiovisual – diálogos, ambientes, efeitos ou música –, a pesquisa pretende refletir sobre a participação criativa do Técnico de Som Direto no processo audiovisual e como as mudanças do território sonoro e das tecnologias influenciaram e influenciam no processo de captação de som para o audiovisual.

Palavras chave – 1) Técnico de Som Direto; 2) Cinema Brasileiro; 3) Voz no Cinema; 4) Processo Criativo; 5) Tecnologias.

ABSTRACT

CÂMARA, M. E. C. *Location sound recording in the brazilian contemporary cinema: between creativity and techniques*. 100 fls, 2015. Dissertation (Master Degree in the field of Cinema Studies) - Post Graduation Program in Communication of the Fluminense Federal University, Niteroi, Rio de Janeiro.

The purpose of this dissertation is to question creative parameters, in a sound perspective, through the analysis of contemporary Brazilian cinema and the work of the Location Sound Recordist who worked in those productions. The research focus on the work of those professionals, the ones responsible to capture sounds - dialogues, ambience, effects and music - on the field, reflecting on the creative role the Location Sound Recordist and how the changes in the sound territory and in the field recording technologies influenced the cinema sound capturing process.

Keywords – 1) Location Sound Recordist; 2) Brazilian Cinema; 3) Voice on Cinema; 4) Creative process; 5) Technologies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.

A invisibilidade sonora: contextualizando o campo.....	14
O que faz o Técnico de Som Direto?.....	18
A divisão dos capítulos.....	28

CAPÍTULO 1 - A EVOLUÇÃO DO TÉCNICO DE SOM DIRETO NO CINEMA BRASILEIRO.

1.1 - Das chanchadas ao cinema novo: os parâmetros de gravação começam a mudar.....	33
1.2 - A missão Sucksdorff e sua importância no desenvolvimento do som direto no Brasil.....	38
1.3 - A trajetória de Wálter Goulart e a inserção do som direto em tempos de dublagem.....	39

CAPÍTULO 2 - OS ANOS 1970: DEFASAGEM TECNOLÓGICA E OS ATALHOS ENCONTRADOS PELOS TÉCNICOS DE SOM DIRETO.

2.1 - Enquanto estamos dublando outros estão experimentando com o som e redimensionando o espetáculo.....	46
2.2 - Juarez Dagoberto, Zezé D'Alice, Cristiano Maciel: pioneiros desbravando espaços sonoros.....	49

CAPÍTULO 3 - EXPLORANDO CAMINHOS SONOROS, DIMINUINDO AS DEFICIÊNCIAS TECNOLÓGICAS NA DIFÍCIL DÉCADA DOS ANOS 1980.

3.1 - As transformações estéticas e políticas influenciando na forma de captação de som para o cinema e tv.....	56
3.2 - A chegada do Holandês Voador: Mark Van der Willigen e sua intensa passagem pelo Brasil.....	60

CAPÍTULO 4 - A CRIATIVIDADE SONORA: PROCEDIMENTOS E CONSEQUÊNCIAS.

4.1 - Anos 1990 e a entressafra tecnológica com suas consequências: a contribuição sonora de Paulo Ricardo Nunes.....	66
4.2 - João Godoy e a confluência da criatividade e a técnica nos avanços tecnológicos dos anos 2000.....	73
4.3 - Contribuições criativas em <i>A ostra e o vento</i> e <i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>	81
CAPÍTULO 5 - ANOS 2010: NOVAS TECNOLOGIAS, NOVOS PROFISSIONAIS E VELHAS QUESTÕES DE ESCUTA.	
5.1 - Os mandamentos para o bom Técnico de Som Direto: grave tudo e não pare o set de filmagem.....	84
5.2 - Condicionantes estéticas e as determinantes do mercado: a escolha do Técnico de Som Direto.....	87
5.3 - Do Nagra III aos gravadores de mão: mudou a tecnologia, mudaram os profissionais...88	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ÍNDICE DE FOTOS.....	100

INTRODUÇÃO.

Esta dissertação tem como finalidade questionar os parâmetros criativos dentro de uma perspectiva sonora utilizando obras audiovisuais brasileiras contemporâneas e o trabalho de quem capta o som direto dessas obras: o Técnico de Som Direto. O centro da pesquisa é o trabalho desenvolvido por esses profissionais que tem a função primordial de captar sons na prática audiovisual: diálogos, ambientes, efeitos ou música.

Entendendo que a percepção sonora tem sofrido constantes transformações através de anos de um regime de escuta diferenciado, refletida através de um território sonoro cada vez mais urbano e fragmentado, e com técnicas de reprodução sonora e audição que se modificaram bastante nos últimos 40 anos, o projeto reflete a participação criativa do Técnico de Som Direto no processo audiovisual e como as mudanças do território sonoro¹ e das tecnologias influenciaram e influenciam no trabalho de captação de som. Estereotipado como uma função técnica, geralmente excluído nas análises criativas de um produto audiovisual, o Técnico de Som Direto é na analogia de Walter Murch² alguém que já foi rainha, devido a sua importância quando do surgimento do cinema falado no final da década de 1920:

¹ Em contraponto a palavra paisagem, que indica uma ação visual para ser acionada, o conceito de território, segundo Obici, usando a metáfora dos pássaros que cantam e os que não cantam para marcar um território, explorados por Deleuze e Guattari, explica melhor a ação de delimitar e marcar através de uma ação sonora uma representação de mundo, interpretada através dos sons que o indivíduo produz e que o cerca e territorializa.

² Diretor, Montador, Editor de Som e Mixador. Foi o primeiro a conceber e usar o termo Sound Montage para designar a pessoa responsável em organizar o universo sonoro no filme *A Conversação* (*The Conversation*, 1974) de Francis Ford Coppola.

Existe algo sobre o abraço fluido e abrangente do som que faz com que seja mais adequado referir-se a ele como uma rainha ao invés de um rei. Mas será que ela ["A" som] foi uma rainha para quem a coroa era um peso e que preferiu vestir uma touca de criada e se movimentar incógnita pelos corredores dos fundos do palácio, cumprindo suas tarefas no anonimato? (MURCH, 2000, p. 2).³

No intuito de dar voz a essa "criada" e tentando entender o porque desse avassalamento, a presente dissertação busca nas experiências de diferentes Técnicos de Som Direto, através de um trabalho de pesquisa que consistiu em entrevistas concedidas ao autor, pesquisar a existência da participação criativa por parte desses profissionais nos filmes que eles captaram o som direto. Com isso observar se os resultados dessas participações criam elementos sonoros que vão além da gravação da voz, de diálogos limpos e claros, provocando percepções silenciosas e diferenciadas dentro de padrões estéticos que são advindos da prática audiovisual em geral e como esse Técnico de Som Direto se insere ou não dentro desse processo criativo.

A invisibilidade sonora: contextualizando o campo.

O campo de Estudos de Som no Brasil tem se expandido vertiginosamente nos últimos anos. Apesar de ser uma área que somente se deflagra mundialmente nos anos 1980, de maneira sistematizada com a introdução do livro *Film Sound, theory and practice*, organizado por Elisabeth Weis e John Belton, em 1985, tivemos um grande hiato para a chegada ao Brasil de alguma literatura que envolvesse o som em uma análise que contemplasse o seu papel dentro do processo audiovisual.

Durante muito tempo houve uma grande escassez de textos traduzidos para o português, quando tínhamos que encontrar títulos em outros idiomas que abordassem o assunto, em uma época que a internet e sua possibilidade de busca não eram ainda uma realidade. Aos poucos alguns livros dessa linha de pesquisa começaram a ser publicados em português, entre eles o do autor canadense Murray Schafer com seus conceitos de paisagem sonora: *A afinação do mundo*, publicado em 1977, chega vinte anos depois no Brasil em 1997, tendo uma nova edição em 2012. Seu outro livro mais conhecido, o qual amplia as questões trazidas no primeiro - *O ouvido pensante* - foi publicado em 1986 e teve sua edição para o português em 1992. Outro autor que chegou com bastante atraso na língua portuguesa foi Michel Chion. Estabelecido já na década de 1980, como umas das figuras expoentes

³ Título original *Stretching Sound to Help the Mind See*, New York Times, 1/10/2000.

dentro da área de Estudo de Som, com diversos livros publicados sobre o assunto, o seu livro mais explorado e sempre citado em trabalhos acadêmicos pelo seu pioneirismo da análise da relação entre imagem e som, *A Audiovisão*, escrito em 1990, só teve uma tradução, e essa para o português de Portugal, em 2011.

A deficiência literária na língua portuguesa, do Brasil, foi amainada em 2003, com a publicação pela importante Coleção Debates, da editora Perspectiva, da dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo - USP -, em 1999, de Luiz Adelmo Manzano intitulada *Som-imagem no cinema*. A este livro seguiu em 2008 a publicação de *O som no cinema brasileiro*, de Fernando Morais, aqui também advindo de sua tese de doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense - UFF -. Em 2008 também tivemos a organização de uma mostra cinematográfica que enfatizava a relação entre som e imagem intitulada *O som no cinema*, realizada na Caixa Cultural, da Caixa Econômica Federal - CEF - do Rio de Janeiro. Desse evento foram disponibilizadas na internet algumas das mesas realizadas, constando um catálogo da Mostra proposta e suas mesas de debates. Em 2012 foi lançado o livro *Som + Imagem*, organizado por Fernando Morais e Simone Sá, sendo esse parte integrante do II Seminário Internacional Cultura da Música: som + imagem, realizado no Museu de Arte Moderna - MAM - do Rio de Janeiro, nos dias 1 e 2 de julho de 2011, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Em agosto de 2013, Virgínia Flores lança o livro *O cinema, uma arte sonora*, ampliando o debate sobre o som e suas implicações dentro de um contexto criativo cinematográfico. Em julho de 2014, Débora Opolsky, editora de som, lança na Coleção Humanidades, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), *Introdução ao Desenho Sonoro - uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*, filme o qual trabalhou enditando o som. Em agosto de 2015, um ano depois do seu lançamento em espanhol, foi traduzido para o português *Como fazer som de um filme*, livro do argentino Carlos Abbate: sem ser muito técnico, e se atendo mais a procedimentos e métodos de trabalho, Abbate descreve todo o processo da realização sonora de um filme, desde a leitura do roteiro pelo Diretor de Som, até a cópia final. Com isso ele chama atenção a métodos e procedimentos de trabalho que estão se modificando juntamente com a captação de som direto no audiovisual.

Além da publicação de livros, houve também a consolidação em várias vitrines de atividades que priorizaram a perspectiva sonora como campo de estudo. Na cidade de Conservatória, interior do estado do Rio de Janeiro, foi realizado em 2007, sobre a organização de Hernani Heffner, o 1º Cine Música - Festival de Cinema de Conservatória, festival que prioriza o som no cinema em todas as suas extensões criativas. Em 2013, na sua

7º edição, foi realizado o I Encontro dos Profissionais do Som do Cinema Brasileiro, com amplos debates sobre a atuação do som na longa cadeia audiovisual. A internet também se consolidou como importante espaço de interlocução com o aparecimento dos blogs *Artesãos do Som* de Bernardo Marquez e *Som do Filme* de Gabriela Cunha, e páginas do facebook como *Grupo Som Direto RJ* onde existe a rápida troca de informações técnicas e teóricas entre os interessados no assunto do som em geral.

No campo acadêmico tivemos também outras importantes contribuições primeiramente em 2008, através da dissertação de mestrado de Clotilde Borges, *Técnica de Som Direto, - A introdução do Som Direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960* - defendida na Universidade de São Paulo; como também a dissertação de mestrado de Andreson Carvalho - *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos* - pela Universidade Federal Fluminense, em 2009; e finalmente, em 2013, a também dissertação de mestrado de Bernardo Marquez - *Os Estudos do Som no Cinema: Evolução Quantitativa, Tendências Temáticas e o Perfil da Pesquisa Brasileira Contemporânea sobre o Som Cinematográfico* - defendida na Universidade de São Paulo e que organiza e sistematiza a pesquisa dos Estudos de Som no Brasil. A Revista Ciberlegenda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGCOM - da Universidade Federal Fluminense dedicou, em 2011, dois volumes sobre vários tópicos enfocando os Estudos de Som. Além disso, a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e audiovisual - Socine - vem contemplando em suas mesas de debate, ao longo dos últimos anos, importantes espaços para a área de Estudos de Som, com um crescente número de artigos relacionados ao assunto.

Entretanto, apesar de todo esse fervor acadêmico e a crescente interlocução entre técnicos e teóricos dentro dessa área de estudo, acredito que falta a análise e um consequente reconhecimento do trabalho realizado pelo Técnico de Som Direto na sua tarefa de captação sonora dos elementos auditivos de uma obra audiovisual. Enquanto alguns estudos têm caráter historiográfico e outros dão importância aos estudos de recepção, a maioria dedica atenção ao processo de edição sonora, deixando uma lacuna sobre o papel dos Técnicos de Som Direto na cadeia sonora. Essa invisibilidade fica patente com alguns exemplos em publicações e programas de televisão. No número 58 da Revista Filme Cultura, de março de 2013, em uma edição totalmente dedicada ao som no audiovisual - *Dossiê o Som Nosso de cada dia* - com 15 artigos de acadêmicos e técnicos, versando sobre diferentes aplicações do som no audiovisual, não havia um só artigo que tratasse da contribuição criativa do Técnico de Som Direto, nem de quem faz som direto ou estuda o assunto. A única vez que o título de Técnico de Som Direto é lembrado dentro de toda a publicação, no capítulo "O lugar do som", foi pelo

editor de som Alessandro Larocca, quando ele chama atenção que "muitos Técnicos de Som Direto acham que o som que está na tela é resultado do microfone que eles botaram na cabeça do ator"⁴. Uma triste generalização de quem tem como matéria prima para trabalhar o material sonoro captado por esse desavisado Técnico de Som Direto que o editor de som atesta. Outro exemplo, que vem da televisão, o programa "Em alto e bom som", do Canal Brasil, veiculado em outubro de 2013, se intitulava na sua apresentação com a proposta de "traçar a trajetória do som no cinema brasileiro". O programa incluiu entrevistas com os pesquisadores Hermani Heffner e Márcia Carvalho, o professor Fernando Morais, os compositores de música para cinema David Tygel, Sérgio Ricardo e André Abujamra, os diretores Maurice Capovilla, Carlos Diegues e Breno Silveira, o técnico de mixagem José Luiz Sasso, os cantores Milton Nascimento e Chico Buarque, e até o fotógrafo Wálter Carvalho, mas nenhum Técnico de Som Direto foi incluído para falar sobre a sua contribuição criativa no processo sonoro para o audiovisual no programa.

Portanto, foi por essa constante "invisibilidade", a insistência em fazer parecer que o Som Direto não tem importância dentro do processo criativo, seja no campo teórico, como na prática audiovisual, que me instigou a realizar essa pesquisa.

Para tanto, no presente trabalho proponho uma investigação acadêmica do trabalho criativo do Técnico de Som Direto e seus desdobramentos, tanto pela já detectada lacuna teórica e prática sobre o tema, como pela própria curiosidade da profissão que exerço há quase trinta anos como Técnico de Som Direto.

Para chegar a esses conceitos entrevistei, durante o mestrado, 15 Técnicos de Som Direto buscando através dessas conversas identificar elementos criativos nas decisões tomadas por eles nos sets de filmagem em que trabalharam.

De forma sincrônica e ocasionando uma fagulha de cumplicidade com o tema ora proposto, ao longo da minha pesquisa, encontrei a tese de doutorado de João Godoy⁵, também Técnico de Som Direto. A tese, intitulada *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas metragens Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo*⁶, defendida na Universidade de São Paulo, em 2012, propõe investigar dois filmes que tiveram a participação de Godoy, onde ele enfatiza os aspectos criativos desenvolvidos por ele durante o trabalho de captação de som direto nesses filmes.

⁴ Filme Cultura, nº 58, 2013, p. 13.

⁵ João Godoy (1960) Técnico de Som Direto graduado em Biologia, com mestrado e doutorado na área da Comunicação com ênfase em Cinema e audiovisual pela USP. Captou o som de diversos filmes entre eles *Céu de estrelas* (1996) de Tata Amaral, *Contra todos* (2004) de Roberto Moreira, *Casa de Alice* (2007) de Chico Teixeira, *Bróder* (2010) de Jefferson Dê, entre outros.

⁶ Citado na bibliografia como SOUZA, J. B. G.

A minha proposta acadêmica, na qual amplio a pesquisa de Godoy, busca dentro do cinema brasileiro contemporâneo as possibilidades criativas do som e suas devidas consequências estéticas por meio dos depoimentos de diversos Técnicos de Som Direto que atuaram em diferentes épocas.

O que faz o Técnico de Som Direto?

A presente dissertação partiu da minha necessidade de refletir sobre o trabalho que desenvolvo desde 1987 como Técnico de Som Direto. Esse profissional é o responsável pela gravação dos diálogos, ambientes, efeitos, narrações, ou qualquer outro elemento sonoro que faça ou possa fazer parte de um produto audiovisual. Durante os últimos anos, presenciei grandes modificações na captação de som em locação quando houve extensas mudanças tecnológicas de gravadores, microfones e acessórios, ocasionando novos paradigmas no trabalho de captação do som direto. Caracterizado como uma profissão na qual existem profissionais com diferentes tipos de formação (seja acadêmica e/ou prática), o trabalho do Técnico de Som Direto se estabelece por uma série de regras, mas não sempre com os mesmos resultados.

Sobre a função do Técnico de Som Direto, Virgínia Flores, editora de som e pesquisadora, destaca:

Obter um som direto bem gravado exige que se tenha um bom Técnico de Som de captação de diálogos, com muita experiência técnica em equilibrar os diversos planos e suas aberturas (portanto diferentes fundos sonoros) e os diferentes atores em cena, com suas vozes (tonalidades) e emissões diferenciadas. (FLORES, 2008, p. 3).

Armando Torres Jr., mixador de filmes, também enumera a necessidade do som ser bem captado: "as qualidades de um bom som direto é aquele que tem o mais rico material que você pode trabalhar: tanto de equalização, de qualidade sonora e principalmente das vozes dos atores" (TORRES, 2012, blog Operário Criador, capítulo *Conceitos de Mixagem I*).

Comecei profissionalmente fazendo assistências e sendo Microfonista para Técnicos de Som Direto como Sara Chin, em *Best offer (Melhor oferta)*, 1987) de Lisa Krueger, Peter Meiselmann, em *Steal America (Roubando a América)*, 1988) de Lucy Philips e José Araújo, em *Salmonberries (Amoras selvagens)*, 1989) de Percy Adlon, entre outros. Depois de trabalhar dois anos como Microfonista fui aos poucos comprando alguns equipamentos e

inicie a minha carreira como Técnico de Som Direto. Nesse mesmo tempo, terminei a minha graduação na San Francisco State University, em São Francisco, Califórnia, no curso de Cinema, tendo uma visão teórica e também prática do processo audiovisual, fazendo diversos filmes em super 8mm e 16mm. Essa formação acadêmica foi importante para o conhecimento estético das diversas representações cinematográficas, e apesar de ter oportunidade de experimentar a captação de som durante a minha graduação, foi na prática que aprendi sobre a profissão e suas nuances.

Dividi durante algum tempo minha carreira entre os Estados Unidos e o Brasil, participando em alguns títulos mais conhecidos como: *Corisco e Dadá* (1994) de Roseberg Cariry; *Mário* (1995) de Hermano Penna; *A ostra e o vento* (1996) de Wálter Lima Júnior; *Lavoura arcaica* (1999) de Luis Fernando Carvalho; *Deus é brasileiro* (2001) de Carlos Diegues; *Peões* (2002) de Eduardo Coutinho; *Amélia* (2002) de Ana Carolina; *Cinema, aspirinas e urubus* (2003) de Marcelo Gomes; *Zuzu Angel* (2004) de Sérgio Rezende; *Os desafinados* (2005) de Wálter Lima Júnior; *O sol do meio dia* (2006) de Eliane Caffé; *Mutum* (2007) de Sandra Kogut; *Salve geral* (2008) de Sérgio Rezende; *Elvis e Madona* (2009) de Marcelo Laffitte; *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2010) de Beto Brant; *La Playa D.C.* (2011) de Juan Andrés Arango; *Jogos da Paixão* (2012) de Domingos de Oliveira, entre vários outros longas, médias e curtas metragens, programas para televisão, séries, institucionais, comerciais e realities show.

No meu percurso como Técnico de Som Direto presenciei grandes modificações na captação de som em locação. Meu primeiro gravador de som foi um Nagra 4.2L: gravador suíço de fita magnética de 1/4 de polegada, introduzido na década de 1950, e que foi durante muito tempo sinônimo de gravador de som para cinema. No começo dos anos 1990, o Nagra foi substituído pela tecnologia de gravação digital, que transformou a representação física da onda sonora de modulação ótica para a ondulação em forma binária, carregando a onda original numericamente em 0s e 1s, eram os Dats – Digital Audio Tape -. Passei a usar gravadores Dat durante algum tempo, percebendo pelo sinal dos meus fones de ouvido, que a digitalização trazia perdas na captação do som através da compactação de frequências, inerente dessa tecnologia, que tornou o som sem amplitude, com perdas nas baixas e altas frequências. Isso mudou no início dos anos 2000 com o advento de gravadores não lineares que eram um misto de computador com um gravador de som de alta fidelidade, captando o som em arquivos, dedicando canais separados para cada entrada de microfone, com a

possibilidade de inserção de diversas informações complementares (metadata⁷), e com uma resolução sonora superior ao que era oferecido pelos Dats, sendo ágeis no transporte e no processamento sonoro.

O trabalho de um Técnico de Som Direto não é compreendido pela maioria das pessoas. Em um set de filmagem a equipe de som é quem está ciente dos sons que estão presentes, enquanto os outros departamentos - fotografia, direção de arte, figurino e maquiagem - estão preocupados com o que está sendo enquadrado pela imagem. O som extrapola os limites do quadro e, se tratado de maneira inteligente e criativa, pode adicionar elementos novos e distintos dentro da experiência audiovisual.

Quando tento explicar o que faço, principalmente para os que não são iniciados no meio audiovisual, percebo a dificuldade que as pessoas têm em entender que a imagem é gravada separada do som e que é necessária uma pessoa para cuidar da captação sonora. No set de filmagens, como atesta o cineasta Sílvio Da-Rin, "muitos dos profissionais do cinema não parecem encarar a captação do som como um elemento importante na produção audiovisual, sendo a filmagem voltada para a captação das imagens" (DA-RIN, 2007, p. 5). Ele destaca que as questões relativas à criação da imagem são partilhadas por todos por meio das imagens nos monitores de vídeo, mas que os problemas referentes a captação do som não são tão facilmente compreendidos.

Em um passado não tão distante tínhamos também uma forte tradição de dublagem no Brasil. Aliado a isso tínhamos também uma falta de cultura sônica cinematográfica, de certa forma explicada pela já citada falta de discussão bibliográfica na língua portuguesa, passando por uma recente sistematização do ensino audiovisual nas universidades brasileiras. Além disso a instável qualidade de reprodução sonora nos cinemas fazia com que a captação de som também fosse considerada de qualidade duvidosa, como coloca Jean Claude Bernardet, analisando as condições técnicas do som nos cinemas do Brasil no seu livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*:

O público queixa-se de não conseguir acompanhar os diálogos dos filmes brasileiros. Com certa razão. E atribui esse fato à péssima qualidade sonora dos filmes. Realmente, muitas vezes, o som é ruim mesmo, o que pode provir de deficiências dos técnicos e/ou do equipamento e do estúdio. (BERNARDET, 1979, p. 19).

⁷ É a informação abrangente do arquivo que vai além do próprio som que foi gravado como quando ele foi feito, qual sua resolução, seu tamanho, seu código de tempo, etc.

Quanto a esse ponto, Da-Rin considera que o “estigma criado em torno de uma suposta má qualidade do som brasileiro já foi superado”, embora ele ressalte não poder afirmar que o exercício da profissão seja mais fácil hoje do que no passado (DA-RIN, 2007, p. 6).

Uma das estigmatizações recorrentes ao trabalho do Técnico de Som Direto, como atesta Les Lazarowitz, Técnico de Som Direto em *Taxi driver* (1976), e *Touro indomável* (*Raging bull*, 1980) de Martin Scorsese, e *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, 1977) de John Badham, entre outros, é a ênfase, por parte dos Técnicos de Som Direto, de que em uma boa gravação o importante é obter um diálogo limpo, com pouco ruído de fundo. Lazarowitz, em entrevista a LoBrutto, afirma:

O objetivo que tenho como Técnico de Som Direto é conseguir a maior quantidade de pistas de som limpas com o mínimo de ruído de fundo. Eu vou pelo meu ouvido. Não me guio por sinais gráficos de volume: é estritamente por ouvido. (LOBRUTTO, 1994, p. 118).

Obviamente, é importante obter pistas de som limpas e com o mínimo de ruído de fundo, ou seja qualquer outros sons que alterem, interfiram ou dificultem a compreensão dos diálogos que estão a serem captados no momento da captação das imagens, mas isso não é tudo. Essa atitude implica em uma limitação tecnológica, restringindo uma possível amplitude criativa a qual o Técnico de Som Direto possa ter em um projeto audiovisual, sendo ele o primeiro responsável, dentro da cadeia sonora - captação, edição e mixagem - de coletar material sonoro para tornar a obra audiovisual tão rica aos ouvidos quanto o que é oferecido pela fotografia, que trata da imagem, aos olhos do espectador.

Outra ideia corrente no meio audiovisual, e que refuto como dogma, é que são os editores de som (aqueles que utilizam das pistas limpas, sem ruído, gravadas pelos Técnicos de Som Direto) os criadores do universo sonoro de um projeto audiovisual. A ideia da criatividade atrelada aos elementos imagéticos – fotografia, direção de arte, maquiagem e figurino – teria no editor de som, o representante sonoro criativo.

Existe também outro fator que relega para a edição de som a construção criativa de uma obra audiovisual: a ausência de indicações sonoras, incluindo a captação de som direto durante as filmagens, por parte de roteiristas e diretores de cinema. A grande maioria dos diretores não destina pelo menos um pouco do tempo que passam refletindo sobre a imagem para pensar o som, delegando essa função para a edição de som, processo que acontecerá bem

mais adiante. Juarez Dagoberto⁸, Técnico de Som Direto já falecido, em entrevista a Bernardet, atesta a falta de cuidado com a captação de som por parte dos diretores com os quais trabalhou:

O diretor brasileiro, de modo geral, é preguiçoso em matéria de técnica de cinema. Ele se preocupa muito com o aspecto filosófico da coisa, o aspecto formal, o cinema como um todo para as discussões em cinematecas, não como um produto industrial acabado. Os diretores, de modo geral, têm preguiça de tomar conhecimento de novas técnicas, de saber o que acontece com o som pelo mundo. (BERNARDET, 1981, p. 25).

Esse padrão e a ideia tecnicista do trabalho do Técnico de Som Direto também são comentados por João Godoy:

O "natural" padrão de qualidade do som direto orienta a rotina de trabalho do Técnico de Som que, partindo de uma base comum, desenvolve procedimentos específicos para adequar-se às demandas e as realidades orçamentárias de cada projeto. Assim, o conceito de método que sustenta nossa compreensão sobre o trabalho de captação de som é mais complexo do que aquele que estabelece que a simples repetição de normas pré-estabelecidas é suficiente para alcançar resultados previsíveis. Esse sentido limitante dado ao conceito de método, que exclui a atividade pensante e criativa do sujeito que o executa, é insuficiente para as demandas da realização audiovisual. O conceito de método que pressupõe a constante renovação dos procedimentos e a adequação às demandas particulares, considera a inserção consciente do sujeito que o realiza num processo de atividade participativa e criadora. (SOUZA, 2012, p. 179).

Outra questão importante que relaciona o quesito técnico ao possível trabalho criativo do Técnico de Som Direto é a limitação orçamentária da cadeia hierarquizada dos profissionais envolvidos no audiovisual em geral. Atesto também que existe uma estratégia econômica por parte dos produtores, os responsáveis pelas contratações dos profissionais, em perpetuar essa ideia tecnicista, pois dessa maneira o Técnico de Som Direto tem um custo menor na escala de valores do que fotógrafos e diretores de arte, aqueles que estão mais atrelados as concepções criativas do processo. Em simpósio realizado no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, no Rio de Janeiro, o fotógrafo Mauro Pinheiro colocou:

A gente tem vontade de fazer filmes diferentes, por outros formatos, mas existe um modelo de produção no Brasil que é muito reproduzido – tanto para o filme da Xuxa quanto para um filme mais alternativo. Esse processo não é tão diferenciado quanto ele deveria ser. Os orçamentos e o desenho do filme costumam ser feitos por pura especulação dos produtores – não há um diálogo claro entre o orçamento e a

⁸ Juarez Dagoberto (1932-2013) Um dos pioneiros do som direto no Brasil, com passagem pelos principais estúdios, foi responsável pelo som direto de filmes como *O grande momento* (1958), de Roberto Santos; *Macunaíma* (1969) e *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade; *Eles não usam black tie* (1981) de Leon Hirszman, entre outros.

realidade criativa de cada filme. Quando a gente começa a falar de fotografia, o Técnico de Som Direto nunca está junto com a gente, por exemplo... Então qualquer opção de decupagem que lide com o som de forma criativa, não pode se desenvolver. Fica na ideia, para ser discutida depois com o pessoal do som. Porque o formato de produção geral do Brasil não contempla que o Técnico de Som Direto acompanhe a decupagem. (PINHEIRO, 2006, p. 5).

Some-se a isso uma realidade de limbo sonoro perpetuada por roteiristas e diretores que pouco contribuem sonoramente para que os Técnicos de Som Direto possam ter material onde dialogar e buscar sons que possam ir para a mixagem final de uma obra audiovisual. No mesmo citado simpósio, a Técnica de Som Direto Valéria Ferro⁹ exprimiu muito bem a sua preocupação quanto a realidade sonora brasileira:

O Técnico de Som Direto tem sempre a sensação de pegar o bonde andando – é raro uma discussão sobre a estética sonora do filme. É um trabalho solitário. Mesmo os roteiros, dificilmente constroem elementos sonoros, uma imagem sonora. Isso já é uma tradição do cinema brasileiro – uma tradição de filmes dublados, que criou uma forma de fazer filmes em que a sonoridade era pouco pensada. (FERRO, 2006, p. 2).

No seu depoimento para essa pesquisa Godoy exemplifica bem a relação que o Técnico de Som Direto busca junto ao diretor do filme para melhor contribuir no processo criativo do filme mas que em muitas das vezes não encontra nenhuma ressonância junto a direção do filme:

Fui me encontrar com o diretor no set dois dias antes de filmar. Era um set de filmagem fora de São Paulo, e no escritório da produção tive a reunião com o diretor do filme. Eu estava na expectativa para falar do som do filme, tinha lido o roteiro, me achava preparado. A reunião foi assim: primeira parte "ó que bom que você está aqui, obrigado"; segunda parte "então, a gente vai filmar, você vai fazer o som direto e eu quero muito que você grave os ambientes." E acabou a reunião! Era isso! Quer dizer a grande questão do diretor era gravar os diálogos e os ambientes! Esse era o conceito de som, esse era o que o cara esperava do seu Técnico do Som Direto. O som pode ir além do diálogo, não é nem do diálogo, entonação, expressão, é do diálogo, do significado textual, do semântico do diálogo né?

Em seu livro *The Audible Past*, Jonathan Sterne revela através de um extenso trabalho de arqueologia sônica que a era moderna acumulou mudanças no ouvir advindas das transformações ao longo de vários anos. Duas técnicas auditivas - auscultação médica e telegrafia sonora - são pontos de partida para a postulação de como nossa percepção dos sons

⁹ Valéria Ferro (1964) Técnica de Som, natural de São Carlos, São Paulo, estudou Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco Começou como assistente de Romeu Quinto Jr. em *Uma escola atrapalhada* (1987), de Del Rangel. Seus créditos incluem *Baile perfumado* (1995) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Edifício Master* (2002), *Moscou* (2009), *As canções* (2011) de Eduardo Coutinho e *Gonzaga de pai para filho* (2012) e *A beira do caminho* (2013) de Breno Silveira, entre outros.

foi modificada. O impacto da auscultação é significativo pois traduz a criação de uma técnica para que os médicos escutassem o corpo do paciente para designar a saúde da pessoa examinada, fazendo com que a representação dessa escuta se tornasse padrão em todo mundo. A telegrafia sonora também inaugura um marco na representação de sons através de sinais que traduziam uma escrita, aqui também buscando uma universalização do método. Utilizando as provocações de Sterne questiono como as mudanças tecnológicas no campo da captação, edição e reprodução sonora, influenciaram nos métodos criativos dos Técnicos de Som Direto e como esses métodos podem ser percebidos em algumas obras audiovisuais ao longo desse tempo.

A história da técnica auditiva conecta a tecnologia de reprodução de som com a longa história de escuta da modernidade. As marcas mais importantes de técnica auditiva consideradas aqui - a conexão entre escuta e racionalidade; a separação dos sentidos; a segmentação do espaço acústico; a construção do som como um veículo de significado próprio; e a ênfase na mediação física, social, e epistemológica - são todos fundamentais para as maneiras como as pessoas escutam com e pelas tecnologias de reprodução, tendo todas essas práticas de escuta uma longa história no curso do século dezenove. (STERNE, 2003, p.177).¹⁰

Analogamente o Técnico de Som Direto pode ter diferentes escutas dependendo de que técnicas utiliza para gravar: seja com microfones de lapela (que ficam presos ao corpo) ou microfones aéreos (que atuam por cima do enquadramento da imagem). Com isso o Técnico de Som Direto pode inferir uma sonoridade distinta: o lapela suprimindo mais o ambiente e enfatizando a voz do personagem, ou o aéreo que além da voz dos personagens também incorpora o território sonoro onde esse personagem está inserido. Questionamentos que ressoam em colocações de Eduardo Santos Mendes, professor e mixador de filmes: "Eu gosto desses filmes onde o espaço pertence à obra. O espaço que o ator ocupa, naquele momento, dentro daquele plano, dentro daquela diegese que tem a ver com a narrativa que você está contando também" (MENDES, 2012, blog Operário Criador, capítulo *Contexto espacial como conceito de som, parte 1*). Posicionamento também colocado por Godoy quando perguntado sobre o uso de lapelas ou microfones aéreos: "Existe uma sutileza dentro do trabalho do Técnico de Som Direto que é buscar uma sonoridade que reforce ou implemente a sensação de que aquele corpo pertence aquele espaço de que a gente está vendo na imagem" (GODOY, 2012, blog Operário Criador, capítulo *Contexto espacial como conceito de som, parte 2*).

¹⁰ Tradução do autor.

Essas mudanças levaram os Técnicos de Som Direto a adquirirem novos conhecimentos técnicos, ora por uma questão de mercado de trabalho, levando-os a investirem em novas tecnologias para não ficarem defasados, ora por um refinamento auditivo, para melhor ouvirem o que estavam captando. A compreensão histórica é importante, mas mais importante é que os processos criativos da função do Técnico de Som Direto são uma mistura dessa evolução e da habilidade de escuta desses Técnicos.

Utilizo das falas dos Técnicos de Som Direto entrevistados para permear os tópicos lançados ao longo da discussão teórica. A estratégia do uso dos depoimentos dos entrevistados foi direcionada para acontecer dentro dos tópicos abordados ao longo da dissertação, dialogando assim com questões que invistam na premissa da criatividade e procedimentos técnicos na hora da captação sonora para produtos Audiovisuais. Dou importância à reflexão dos Técnicos de Som Direto em relação a filmes por eles citados no intuito de ilustrar técnicas de escuta, métodos de audição, práticas sonoras, relacionando como esses filmes dialogam com a minha proposição de pesquisa e seu universo teórico.

Apesar de destacar que a produção sonora de filmes brasileiros contemporâneos - *Tropa de elite* (2007) de José Padilha, *Se eu fosse você* (2006) e *Chico Xavier* (2010) de Daniel Filho, entre outros - tem parâmetros de boa qualidade sonora, analiso como um universo de maior poder criativo em relação a ruídos, ambientes, e o silêncio, sem o uso recorrente de músicas para acentuar sentimentos, pode buscar novos significados dentro da produção audiovisual.

Em uma das conclusões do livro *O Som no Cinema Brasileiro*, Fernando Morais afirma:

Há, ao mesmo tempo, êxitos mais recentes, como o grande refinamento quanto ao tratamento dos ruídos e sons ambientes. O uso do silêncio como elemento que pode contribuir para a narrativa parece disseminar-se. O senso comum que tanto dificulta as relações entre o público de cinema no Brasil e o som de seus próprios filmes dá sinais de enfraquecimento, em resposta as melhorias técnicas na captação, na finalização e na exibição. As funções dentro das equipes de som expandem-se, provocando a esperança de um pensamento maior sobre o som dos filmes dentro do próprio processo de criação, embora modelos contrários a essa expansão, assim como problemas estruturais antigos em todas as cadeias do processo, permaneçam. (COSTA, 2008, p. 240).

Por isso destaco a importância da pesquisa para um maior aprofundamento, não só da função técnica do Técnico de Som Direto, como da sua função estética, tencionando valores vigentes do usual modo de reprodução sonora que certas cinematografias encerram.

A fundamentação teórica que contempla analisar os processos sonoros criativos dentro da função do Técnico de Som Direto tem na obra de Jonathan Sterne alguns dos seus questionamentos. É importante destacar que Sterne escreve extensamente sobre processos de escuta:

A escuta se articula em noções de ciência, razão e racionalidade. A escuta se torna uma habilidade técnica que pode ser desenvolvida e usada para um fim instrumentalizado. Inicializando-se em alguns contextos selecionados, a mera essência da escuta desliza em direção a conceitos técnicos e racionais. Ao longo do curso do século dezenove a escuta se torna um objeto de habilidade e potencial de virtuosidade. (STERNE, 2003, p.93).¹¹

O que me interessa é saber como a específica função de Técnico de Som Direto - o primeiro ponto de escuta dentro do elo sonoro - é afetada ou não pela construção sonora que interpreta do mundo, e como essa construção resvala na sua atuação profissional. Como especifica Godoy em sua tese:

As demandas sonoras do código de representação do cinema clássico forjaram a "naturalização" do padrão técnico do som direto que se perpetuou ao longo do tempo e pode ser percebido na prática profissional contemporânea. A busca pela captação e o registro de "um bom som direto" se materializa por meio de uma prática comum, partilhada por uma comunidade profissional de técnicos que empregam, em diferentes cinematografias, os mesmos procedimentos de trabalho que, em seu conjunto, constituem o método de trabalho da captação de som direto. (SOUZA, 2012, p.179).

O recorte feito é de Técnicos de Som Direto com atuação destacada e comprovada no campo de trabalho, atuando na sua maioria em produções brasileiras e que experimentaram diferentes tecnologias de captação ao longo dos anos. A proposta metodológica consistiu em entrevistar essas pessoas, e a partir dessas conversas compreender o processo de criação sonora, realizado pelos Técnicos de Som Direto, buscando saber o que eles pensam sobre o que eles fazem, juntamente com uma análise dos filmes por eles citados.

No campo prático descubro, pelas palavras dos próprios Técnicos de Som Direto, se é possível identificar elementos criativos no trabalho que eles desenvolvem e como essa criatividade se contrapõe ao conceito mecânico de "apertadores de botão" que os outros profissionais do meio lhes estigmatizam. Questionando se esse trabalho criativo pode

¹¹ Tradução do autor.

provocar diferentes percepções, tensionando padrões estéticos vigentes, influenciando sonoridades complexas e produzindo filmes com distintas trilhas sonoras.

Trago também conceitos importantes de dois autores que se dedicam a escrever extensamente sobre o som em vários sentidos: Rick Altman e Michel Chion. Altman, por exemplo, lança uma importante provocação quando afirma que "gravações não reproduzem sons, elas representam os sons." (ALTMAN, 1992, p. 40). Para ele, dependendo da escolha da locação, do microfone, do gravador, manipulação na pós-produção, armazenamento e do playback desses sons, cada gravação propõe uma interpretação do som original. Por outro lado, Chion, estudioso da importância da narrativa sonora, ancorado por várias citações de filmes, ressalta um campo de estudos fundamental para a formação de um bom Técnico de Som Direto. O seu pensamento instiga uma reflexão entre a compreensão criativa e o tecnicismo que a função encerra. Sobre isso Chion escreve:

A captação de som direto – o que em francês é chamado “prise de son” ou “recolhendo o som” durante a cena – é realmente um “recolhimento de vozes” na maioria das vezes: os outros sons são reduzidos ao máximo. Da mesma maneira, as normas técnicas e estéticas do cinema clássico são implicitamente calculadas para privilegiar a voz e a inteligibilidade do diálogo. (CHION, 1999, p. 5-6).

Outro conceito importante e que também ressoa na minha pesquisa, apresentado por Chion, é o conceito de voz no cinema que ele elabora:

Em filmes atuais, para espectadores reais, não existem todos os sons incluídos na voz humana. Existem vozes, e todo o resto. Em outras palavras, em cada mixagem de áudio, a presença da voz humana instantaneamente estabelece uma hierarquia de percepção. (CHION, 1999, p. 5).

Nesse sentido, vale questionar como os Técnicos de Som escutam, além da voz humana, os vários elementos que compõem o universo sonoro de um filme: o silêncio, os ambientes, os ruídos, o não dito que pode transmitir sentimentos novos e diferentes quando bem captados e colocados na edição.

Portanto, investigo várias questões sonoras para melhor entender o meu próprio trabalho e o trabalho dos meus pares, quando essas questões resvalam nas possibilidades criativas de como o som pode ser utilizado, reafirmando assim a importância de pesquisar como se dá, nos ouvidos daqueles que gravam os sons dos filmes brasileiros, essa representação de sons, em toda a sua rica extensão e sabores.

A divisão dos capítulos.

O primeiro capítulo consiste em uma breve historiografia da evolução da gravação de som direto para cinema no Brasil, tomando por base para o início da pesquisa o final da década de 1950 e o início de 1960, anos que consolidaram a entrada de equipamentos mais leves de gravação de som direto nos filmes. Esse período também marca no Brasil a produção de filmes que rompiam com a tradição de filmes de estúdio, almejando ir para as ruas, tentando estabelecer uma linguagem diferente e que fosse mais ágil na sua forma e no seu fazer, preceitos que o Cinema Novo¹² se ancorou e se difundiu. Nesse contexto é importante notar que houve uma grande lacuna na sonorização de filmes no Brasil. Os anos 1960 são marcados pela efetivação do uso da dublagem, alcançando o seu apogeu nos anos 1970. Essa época é marcada por filmes que ajudaram a criar o slogan "o som do cinema brasileiro é ruim!". Essa classificação advinha não só pela ausência de ambientes ou elementos sonoros juntos ao diálogo, algo que tornava a voz desmembrada do espaço físico da projeção, mas também pelos péssimos sistemas de reprodução sonora dos filmes nos cinemas. Algo que só seria corrigido vários anos depois com advento de salas de cinema com melhores sistemas de reprodução sonora, como também pela chegada de melhores equipamentos de gravação de som direto ocasionando uma importante guinada do uso majoritário de som direto nos filmes brasileiros, além da introdução de sistemas de edição de som e mixagem que flexibilizaram a pós-produção do som no processo audiovisual.

Esse capítulo enfoca o marco que foi o primeiro curso de cinematografia oferecido pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil junto com o Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural Brasileiro aos emergentes cineastas brasileiros da década de 1960. Esse curso ministrado por Arne Sucksdorf¹³ marca o encontro de vários desses cineastas com as técnicas correntes da cinematografia mundial possibilitado pela importação de câmeras, gravadores de som e mesas de edição inéditos no Brasil.

Sobre esse período destaco a atuação de Wálter Goulart, morto recentemente, que foi juntamente com Juarez Dagoberto, um dos poucos Técnicos de Som Direto que tiveram uma

¹² Movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela Nouvelle vague francesa. Em contraponto ao cinema de estúdio e suas temáticas alienantes, os filmes do Cinema Novo seriam voltados à realidade brasileira e com uma linguagem adequada à situação social da época. Os temas mais abordados estariam fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país.

¹³ Cineasta sueco (1917 - 2001) dirigiu diversos filmes entre eles *Ritmos da cidade* (1948), *O vento e o rio* (1951), *Fábula* (1965) e *Mundo à parte* (1975). Veio ao Brasil convidado para ser professor de um curso de iniciação ao audiovisual promovido pelo governo brasileiro, em 1962. Acabou conhecendo o pantanal matogrossense, casou-se com uma brasileira, constituiu família e por lá ficou durante 40 anos no Brasil até a sua morte.

trajetória como técnico de estúdio de dublagem para a captação de som direto em locação, sendo um dos pioneiros do som direto no Brasil.

O segundo capítulo aborda o estabelecimento da prática da dublagem nos filmes brasileiros nos anos 1970, em contraponto com outras cinematografias que estavam à aperfeiçoar a captação de som direto no set de filmagem. Uso o exemplo dos filmes do diretor americano Robert Altman, que nessa época já faz diversos experimentos na captação de som direto nos seus filmes, sendo o precursor da gravação de som em aparelhos de que gravavam diversas pistas de som ao mesmo tempo, ao contrário da gravação mono, em uma pista só, padrão para a época.

Introduzo nesse capítulo a trajetória de três Técnicos de Som Direto - Juarez Dagoberto, Zezé D'alice e Cristiano Maciel - que se estabelecem como referência de gravação de som direto em uma difícil época com poucas opções tecnológicas disponíveis e em uma realidade que a dublagem imperava.

O terceiro capítulo detalha a produção brasileira da década de 1980 diante da crise econômica e da mudança do método de financiamento do audiovisual por parte do estado. Crises de identidade perante ao seu público, quando o cinema político desacelera e a pornochanchada perde fôlego, marcam uma época de mudança na produção brasileira que reflete diretamente na feitura dos filmes desse período. Sobre essa época Renato Pucci analisa em seu livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o Neon-Realismo* (2008) a produção paulista dos anos 1980 focando nos filmes *Cidade Oculta* (1986) de Chico Botelho, *Anjos da Noite* (1987) de Wilson Barros e *A Dama do Cine Shangai* (1988) de Guilherme de Almeida Prado como uma variante estilística da produção pós-moderna brasileira, a qual pode-se agrupar os três filmes de seu *corpus* de pesquisa – destaca-se, no entanto, que o cinema pós-moderno nacional ultrapassa esta variante, expandindo-se numa diversificada gama de composições. Ironicamente aludindo ao movimento estético do Neo-Realismo Italiano, o neon-realismo, neste sentido, "seria uma variante do cinema brasileiro que costumeiramente se utiliza da cor neon para gerar um efeito de interesse efêmero, chamando a atenção do espectador para determinadas passagens narrativas." (PUCCI, 2008, p. 11).

Como exemplo de Técnico de Som Direto do período analiso o percurso de dois: Heron Alencar e Mark van der Willigen. Notadamente os dois são estrangeiros (Alencar é francês e Willigen é holandês) mas os dois resolveram morar e trabalhar no Brasil com som direto, estabelecendo, mesmo em um tempo difícil pela escassez de trabalho, uma carreira sólida e importante através das obras que realizaram nesse período. Acentuo que é nesse período que se estabelece as bases para uma virada importante no trabalho do Técnico de Som

Direto no cinema brasileiro por duas importantes razões: a primeira é que deixávamos para trás a herança do período da dublagem com a captação majoritariamente de som guia nos filmes (havia filmes feitos com som direto, mas eram em pouca quantidade quando comparados aos feitos com som guia) e adentrávamos ao uso constante do som direto como forma de captação sonora nos sets de filmagem. E o segundo ponto é que se fez necessário da renovação do parque tecnológico disponível para a captação de som, pois na captação de som guia as necessidades de gravadores e microfones era mínima, quando na prática do som direto o parque de opções teve que se expandir e oferecer as possibilidades de gravação de sons sejam no estúdio ou em locação através de melhores microfones condensadores, microfones sem fio, gravadores de melhor qualidade, etc.

Nesse aspecto a chegada de Willigen é determinante: quando ele vem ao Brasil ele traz equipamentos de primeira linha, comumente usados em sets de filmagem pelo mundo e que pouco, ou quase nada, era disponível no Brasil para captação de som direto. Com isso ele força a concorrência dos outros Técnicos de Som Direto a buscar também a renovação da tecnologia que só contemplava a gravação desse som guia, por essas novas possibilidades que surgiam, elevando assim a qualidade do som gravado nos filmes nacionais. Sua outra significativa contribuição, e que considero ainda mais importante, foi disseminar conhecimento. Essa atitude contrariava uma certa maçonaria dos Técnicos de Som Direto que mesmo sabendo muito pouco sobre a operação de gravadores e microfones para a gravação de som direto, não repassavam o conhecimento aos novos que estavam chegando com medo de perder espaço no mercado de trabalho. Vários assistentes que começaram com Willigen mais tarde se tornarão importantes Técnicos de Som Direto no cinema brasileiro tendo também importantes contribuições criativas.

No quarto capítulo analiso as mudanças ocorridas no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 quando ocorre a modificação da gravação analógica para o digital. Essa transformação ocasiona a disseminação da possibilidade de manipulação de gravadores de várias marcas, com diferentes necessidades e técnicas de escuta. Os Técnicos de Som Direto avaliam a chegada dessa tecnologia e seus impactos nos trabalhos desenvolvidos por eles, cobrindo o período proposto e olhando para as novas demandas da área de captação de som.

Nesse capítulo discuto o percurso de dois Técnicos de Som Direto - Paulo Ricardo Nunes e João Godoy - para explorar a educação auditiva dos Técnicos de Som Direto: como foi que treinaram seus ouvidos para compreenderem o mundo através, ou não, do uso de fones de ouvido. Entendendo que essa educação auditiva é importante para instrumentalizar o Técnico de Som Direto em todas as suas escutas sejam elas causal - consiste em ouvir um

som para obter sobre a sua causa (fonte) -, semântica - aquela que se refere a um código ou linguagem para interpretar uma mensagem - ou reduzida - maneira de escuta que foca nos traços do som em si, independente de sua causa ou significado -¹⁴. Apontamos para as evoluções ocorridas no campo tecnológico que ocasionaram profundas mudanças na maneira como se monitora e capta som direto para o audiovisual. Priorizaremos as contribuições criativas de Nunes e Godoy em filmes feitos por eles, oferecendo exemplos dessas contribuições e seus resultados.

A escolha desses dois Técnicos de Som Direto é feita por terem o perfil de aprendizado completo: foram Assistentes de Som, Microfonistas até chegarem a serem Técnicos de Som Direto. Essa trajetória tem a sua importância pela necessidade de treinamento do que considero ideal para quem um profissional de som direto possa desenvolver seu ofício: o treinamento da escuta. Aliado a isso, e no caso de Godoy, a possibilidade de enlarger os horizontes estéticos através de uma formação superior em audiovisual, algo que agrega em muito a compreensão e o poder da escuta ocasionando possibilidades criativas que se desenvolvem na captação de som direto. Fecho esse capítulo colocando exemplos da minha contribuição criativa em filmes onde gravei o som direto e que tiveram reconhecimento pela sua trilha sonora.

No último capítulo aponto para outras cinematografias - estadunidense e australiana - como exemplos também da preocupação criativa do som na hora da sua captação. Ainda nesse capítulo, trato da questão de como os Técnicos de Som Direto entrevistados são escolhidos pela produção dos filmes, encontrando respostas que configuram aspectos comportamentais e quase nada criativos. Aprofundo esse questionamento avaliando o perfil da nova geração de profissionais, concomitantemente com a chegada de equipamentos de captação de som direto mais baratos e conseqüentemente de menor qualidade, analisando como se forma a condição de escuta desses novos profissionais, diante dessas novas possibilidades tecnológicas.

Nas considerações finais são ressaltados os pontos chave dos capítulos anteriores (seus pressupostos práticos/ subjetivos e teóricos/ objetivos), que, buscaram entender, sobretudo, como essa educação e prática sonora gera desdobramentos que vão além da necessidade de gravação de diálogos, em contraposição a gravação de som guia para a dublagem, aprofundando o necessário treinamento da escuta e a viabilidade de um som direto mais rico e abrangente. Dessa forma, lidando com as características de como se constitui um bom

¹⁴ Classificações formuladas por Michel Chion. Maiores detalhes ver *Audiovisão* (1990).

Técnico de Som Direto e suas atribuições, sejam essas criativas, ou somente comportamentais.

CAPÍTULO 1 - A EVOLUÇÃO DO TÉCNICO DE SOM DIRETO NO CINEMA BRASILEIRO.

1.1 - Das chanchadas ao cinema novo: os parâmetros de gravação começam a mudar.

A mudança tecnológica do filme silencioso para o falado, com o advento do som ser projetado junto com a imagem ou na mesma película ou em discos separados, período que tem como marco mundial o lançamento do filme *O Cantor de jazz (The jazz singer)*, em 1927, trouxe consequências profundas em todas as cinematografias periféricas que precisavam importar as máquinas para reproduzir esses tipos de filmes. Se os filmes agora "falavam" era preciso ouvi-los e para ouvi-los foi necessário a implementação de equipamentos que conseguissem reproduzir esse som que agora era captado simultaneamente à imagem, catalisando assim a necessidade da modernização nos sistemas de exibição dos cinemas brasileiros.

O dia 13 de abril de 1929 marca a exibição do primeiro filme sonoro no Brasil: *Alta traição (The patriot, 1928)*, de Ernst Lubitsch¹⁵, tendo música e ruídos reproduzidos em discos. Nesse mesmo ano era lançado *Acabaram-se os otários* de Luiz de Barros, primeiro filme falado no Brasil, pelo sistema SincrocineX, desenvolvido pelo próprio Luiz de Barros. No dia 18 de setembro de 1929 o crítico de Cinearte, Otávio Mendes, escreve sobre o filme:

¹⁵ Ver *Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos*, FREIRE (2012).

O Synchronismo do filme às vezes é bom. Às vezes mau. Às vezes péssimo. As canções de Paraguassu são esplêndidas e estão muito bem sincronizadas. A canção de Genésio também. Mas o trecho do cabaret todo falado é péssimo, porque dá a impressão exata de que se está assistindo a um espetáculo em que só figuram ventríloquos. (MENDES apud COSTA, 2008, p. 97).

Nesse contexto de transformação tecnológica, a atividade cinematográfica brasileira foi adaptando e resolvendo a sua maneira essa transição do silencioso para o falado. O presente estudo pula quase três décadas e foca no cenário do final de 1950, quando o sistema ótico¹⁶ de reprodução sonora estava mudando para o sistema magnético¹⁷ como padrão de gravação e reprodução, além do advento de gravadores de som mais leves e portáteis.

O final da década de 1950 marca o fim da era de ouro das chanchadas, gênero genuinamente brasileiro que por mais de uma década ajudou a consolidar o sistema de produção por estúdios como Atlântida, Cinédia, Cinelândia Filmes, Herbert Richers, Cinedistri, e por produtores independentes como Ronaldo Lupo e Aloísio Carvalho.¹⁸

Sobre esse período João Luiz Vieira ao analisar o filme *Carnaval Atlântida* (1952) de José Carlos Burle, destaca a importância do gênero e seus desdobramentos estéticos:

Burle realizou, com *Carnaval Atlântida*, um filme chave para o entendimento de bom número de comédias carnavalescas produzidas na década de 1950. Isto porque trata-se de um filme em que as relações existentes entre paródia, chanchada e carnaval tornam-se transparentes, apresentadas de tal forma que cada termo é absorvido e explicado dentro dos limites e domínio dos outros. Assim, a paródia, traço fundamental que vai caracterizar essa produção, surge como a única resposta sub-desenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio. Isto dentro de um gênero específico, a chanchada, que por sua vez está inserida no universo do carnaval, de longa tradição no cinema carioca e na cultura brasileira como um todo. (VIEIRA, 1987, p. 168).

¹⁶ O processo ótico de reprodução forma uma linha transparente que é gravada junto com o filme. A largura da faixa varia de acordo com a frequência do som. A medida que o filme roda a unidade pickup de áudio, uma lâmpada excitadora fornece uma fonte de luz, concentrada na lente entre a linha transparente. A luz que passa pelo filme brilha numa fotocélula. A fotocélula transforma a luz em corrente elétrica. A quantidade de corrente é determinada pela quantidade de luz recebida pela fotocélula. As partes mais largas da faixa permitem mais luz, fazendo com que a fotocélula produza mais corrente. Quando a largura da faixa transparente muda a quantidade de luz, o resultado é uma variação de corrente elétrica que pode ser mandada para um pré-amplificador. O pré-amplificador aumenta o sinal e o manda para o amplificador, que distribui o sinal para os alto-falantes. Fonte *Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio* (TAYLOR, KATZ e GRAJEDA, 2012)

¹⁷ A gravação magnética está baseado no eletromagnetismo. Quando uma corrente elétrica flue em uma bobina ou um fio, gera um campo magnético. Reciprocamente, quando um campo magnético se movimenta próximo a um fio, gera uma corrente elétrica neste fio. Este fenômeno físico é a base de gravação (conversão de um sinal elétrico para um padrão magnético) e da reprodução (conversão do padrão magnético para um sinal elétrico). Esse sistema permitiu a facilidade de manejo e de edição do material gravado. Fonte *Sound Recording and Reproduction* (ALKIN, 1987).

¹⁸ Fonte Almanaque Noites de Chanchada, mostra de filmes na Caixa Econômica Cultural do Rio de Janeiro, novembro de 2012.

Nesse período a maioria dos estúdios que trabalhavam com som no Brasil utilizavam o sistema Movietone. Esse sistema gravava o som diretamente na película através de uma sensibilização ótica do sinal sonoro, como aponta Luis Alberto Rocha Melo:

O som era predominantemente gravado nos palcos de filmagem, direto no negativo ótico (sistema Movietone), sendo depois processado em laboratórios que pertenciam às próprias empresas produtoras. Por outro lado, até os anos 1950 a mixagem das pistas de diálogos, ruídos e música era quase inexistente; o mínimo trabalho de elaboração criativa do som se dava durante as filmagens, com a ação conjunta do Técnico de Som (que controlava os volumes e o mixer do gravador) e do Microfonista, responsável pela captação sonora. A edição de som propriamente dita ficava a cargo do Montador de imagem. (MELO, 2013, p. 25).

É importante notar que a técnica de gravação ótica, apesar de restrita tecnologicamente – pois não proporcionava possibilidade de cortes para a edição – não necessariamente produziu filmes de baixa criatividade sonora. Os responsáveis pela sonorização desses filmes, já ao final desse período, produziram filmes que apesar de priorizarem os diálogos, incorporavam também efeitos, ruídos de sala¹⁹ e principalmente o uso inteligente dos números musicais, algo que caracterizou e consolidou o gênero chanchada.

Esse cenário mudaria rapidamente com o advento da gravação do som em um suporte magnético com a fabricação de um gravador portátil, que gravava em fita magnética de 1/4 de polegada, desenvolvido pelo polonês Stefan Kudelsky, na Suíça, chamado Nagra²⁰.

¹⁹ Sons gravados em estúdio em sincronia com a imagem projetada para adiconar peso a ação. Também conhecido como Foley, sobrenome de Jack Foley que na década de 1930 começou a gravar ruídos para sonorizar os desenhos animados de Walt Disney.

²⁰ O primeiro Nagra apareceu em 1952, era o Nagra I. A esse seguiram o II em 1953, o III em 1958, já com a tecnologia de Piloton, que proporcionava sincronismo com a câmera, sendo dois desses que vieram para o Brasil em 1962. Seguiram o IV, em 1969, o 4.2 em 1970, IV-S, versão em estéreo, em 1971, IV-STC, versão em estéreo com código de tempo, em 1984, D, digital com 4 pistas em fita de 1/4', em 1992, V, gravando em 2 canais em arquivos .wav, em 2002 e o VI, multicanal de 8 pistas, em 2008.



Gravador Nagra III com mixer Stella de 4 canais

Apesar da evolução do sistema de gravação, os periféricos – microfones e os sistemas de reprodução – utilizados no Brasil não acompanharam a chegada desse novo sistema de gravação. O som direto que antigamente necessitava de ser transportado em um caminhão, onde funcionava um gerador para manter a câmera em sincronismo com o som, ganhava liberdade de ser carregado no ombro. Miguel Sagatio, que começou como assistente de Juarez Dagoberto, em entrevista para a dissertação da Técnica de Som Direto, Clotilde Borges²¹, detalha o uso do caminhão:

Clotilde Borges - Quais foram os filmes que fez como office boy?

Miguel Sagatio - O primeiro foi *Absolutamente certo*, depois fiz *Uma certa Lucrecia*, aí eu estava fazendo o *Cidade ameaçada* com Roberto Farias, e aí o rapaz que estava no carro de som saiu...

Clotilde Borges - No carro de som?

Miguel Sagatio - É no departamento de som trabalhavam o Técnico - o Mixer, o assistente no carro e mais o boom man. O rapaz do carro precisou sair e o Juarez me pegou. Aí eu comecei a trabalhar no carro de som.

Clotilde Borges - E o que você fazia?

Miguel Sagatio - No carro de som eu ligava o gravador, um 17,5mm, isso foi em 1958/1959 era um RCA e rodava a 45 pés, daí passava para a montagem numa fita de 35mm a 90 pés por minuto e este ficava como master, como reserva.

Clotilde Borges - Mas o pessoal do som não ficava no set?

Miguel Sagatio - Ficava, o Técnico de Som Direto ficava no set, no mixer. O cabo do mixer saía do carro ia pro set e lá ficavam o Técnico e o Microfonista, depois que eu dava o sinal que o som estava gravando e a câmera rodando, batia a claquete.

²¹ Clotilde (Tide) Borges (1961) Nascida em Uberlândia, MG, graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Universidade de São Paulo iniciou sua carreira no departamento de som fazendo assistência para Juarez Dagoberto, Henrique Bandeira e Karin Stuckenshimidte e em seguida som guia para dublagem em filmes como *Marvada carne* (1985), de André Klotzel, *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, *Romance* (1988), de Sérgio Bianchi, e *O país dos tenentes* (1987), de João Batista de Andrade, entre outros.

(BORGES, 2008, p.120).

Coincidentemente, o primeiro filme a utilizar o Nagra como gravador de som em locação, foi o filme francês *Orfeu Negro (Orphée Noir)* de Marcel Camus, rodado em 1957 no Brasil, e exibido em 1959, ganhador da Palma de Ouro de Cannes.²² A precariedade dos periféricos citados, ainda com a chegada tímida dos gravadores Nagra no mercado (apareceram também diferentes marcas – Kinevox, Rangertone, Uher, Thunderbird – de gravadores portáteis, mas que não se consolidaram no mercado cinematográfico pois não possuíam sistema de sincronia com a câmera) ocasionou um breve hiato no começo dos anos 1960 que reverberou durante muito tempo e ajudou a forjar a fama de que o som do filme brasileiro era ruim. Essa sina levou quase 30 anos para ser desfeita e somente com a entrada no mercado de melhores microfones condensadores²³, de sistema de microfones sem fio, das estações de edição digital e da melhoria do sistema de reprodução e monitorização das salas de cinema, o estereótipo pode ser desfeito.

O que é importante notar que se fez necessário um período de adaptação ao longo que a tecnologia de captação e sonorização iam se desenvolvendo. Os envolvidos no processo artístico, os criadores que desbravavam possibilidades e o público que ia aprendendo a ouvir os filmes produzidos a partir dessas novas possibilidades, engatinharam juntos nesse limiar quando o som foi definitivamente incorporado a imagem e dela nunca mais desfez. Costa aponta para essa virada chamando atenção para novas possibilidades de escuta:

Necessário pensar esse primeiro grupo de produções como filmes de passagem, com os quais se está experimentando uma tecnologia que permite ampla mudança no ofício de captar sons e, por conseguinte, na textura sonora dos filmes. A passagem do dito período mudo para o cinema sonoro, mais de trinta anos antes, acarretara uma série de adaptações no set de filmagem, no processo de montagem, na distribuição, na recepção dos filmes, e gerou filmes híbridos, que aprendiam a falar aos poucos, como o exemplo, citado no capítulo anterior, de *Ganga bruta*. De forma análoga, a situação nova da gravação de som, não mais restrita à obra de ficção feita em estúdio, mas liberta a ponto de serem captadas conversas menos controladas, em externas, nos mais variados ambientes sonoros, necessitava de um período de adaptação. Assim como foram produzidos filmes de passagem do mudo para o sonoro, seriam produzidos também filmes de passagem entre o que era o som dos estúdios e o que passava a ser o som direto das ruas. (COSTA, 2008, p. 143).

²² Fonte www.jwsound.com

²³ Microfones com maior capacidade de captação do sinal sonoro, podendo estar mais longe da fonte sonora, ou seja fora do enquadramento da câmera e ter boa resposta dinâmica sonora na gravação.

1.2 - A missão Sucksdorff²⁴ e sua importância no desenvolvimento do som direto no Brasil.

Ao final dos anos 1950 e no começo dos anos 1960 o movimento do Cinema Novo encontra um cenário promissor com a efetivação dos gravadores portáteis e a liberdade que isso oferecia. O problema é que essa tecnologia, que mais uma vez tinha que ser importada, teve uma considerável demora em ser disponibilizada aos cineastas brasileiros. Em 1962 o Itamaraty oferece um curso para jovens cineastas no Rio de Janeiro orientado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff. Idealizado por Joaquim Pedro de Andrade e David Neves, foram trazidos para esse curso dois gravadores Nagra III, uma câmera Arriflex IIC 35mm, refletores e uma moviola (mesa de montagem de imagem e som) Steinbeck. A estratégia era instrumentalizar esteticamente e tecnicamente esse cineastas, operacionando aqueles que estavam a fazer os seus primeiros filmes.

Infelizmente os Nagra trazidos não encontraram o ouvido e a atenção dedicada que um Técnico de Som Direto deve ter e vários realizadores do curso se revezaram na função de gravar o som dos filmes pela simples necessidade de estarem incluídos dentro do processo de produção da época. Arnaldo Jabor, diretor de *Opinião pública* (1967), *Toda nudez será castigada* (1973), *Eu sei que vou te amar* (1986), entre outros, foi o responsável pelo som direto de *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Integração Racial* (1964) de Paulo César Saraceni. Ele revela em conversa com Eduardo Ades:

Eduardo Ades - E você, fazendo som direto, você queria trabalhar com isso mesmo ou era só para participar dos filmes?

Arnaldo Jabor - Era participar mesmo, imagina, porra nenhuma.. era só ligar o gravador e segurar o microfone. Era muito precário... Hoje em dia não! Um filme como *Eu sei que vou te amar* é impecável, e aí o cara tem cinco microfones, mixer, não sei mais o que... Hoje em dia nem sei mais como é que é... É uma complicação! (ADES, KAUFMAN, 2007, p.13).

Eduardo Escorel, outro aluno egresso do curso de Sucksdorff, revela o seu envolvimento com Joaquim Pedro de Andrade para a gravação de sons em *Garrincha, alegria do povo* (1962), filme que Joaquim Pedro gostaria de ter utilizado as noções de Cinema Direto que aprendera nos Estados Unidos, mas que esbarrou nas condições técnicas da época:

²⁴ Em referência a vinda do cineasta sueco Arne Sucksdorff ao Brasil para ministrar um curso de realização com equipamentos - câmeras, gravadores e mesas de edição - doados pela Unesco e Iphan. Maiores detalhes ver a dissertação de Clotilde Borges *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960* (2008).

Foi uma das primeiras coisas que eu fiz. Como eu tinha aprendido a ligar o Nagra, virei Técnico de Som Direto e fui fazer a gravação de som ambiente para o filme que era para ser cinema direto mas pela inexistência do equipamento o único depoimento foi gravado em estúdio. Eu fiz os ruídos de vestiário, bola batendo, da torcida e que eu realmente não sabia fazer, fiz lá um monte de besteira mas alguma coisa foi aproveitada. (BORGES, 2008, p.149).

Muitos dos filmes do começo do Cinema Novo - *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) de Glauber Rocha e *Os fuzis* (1964) de Rui Guerra - foram dublados apesar de já existirem condições tecnológicas para a gravação de som direto. Infelizmente a estrutura precária dos estúdios de som, somando-se a inserção tardia do gravador Nagra nos filmes de ficção, junto com a falta de Técnicos de Som Direto com o ouvido suficientemente treinado que operassem o gravador, além do fato que vários estúdios ainda trabalhavam com o sistema ótico de impressão do som, fizeram com que a dublagem se perpetuasse durante um bom tempo. Sobre esse período Melo descreve:

Ironicamente, a maior parte dos filmes do Cinema Novo realizados durante a primeira metade dos anos 1960 acabou dependendo mesmo da estrutura das antigas empresas produtoras tão combatidas por esse mesmo movimento: os estúdios de som da Atlântida e de Herbert Richers. O resultado estético dos filmes oscila entre a ambição realista do som direto (nem sempre em sincronismo) e os grandes vazios sonoros causados pelo recurso à dublagem e pela quase ausência de mixagem, muitas vezes dificultada pelos já ultrapassados aparelhos de gravação ótica com os quais os cinemanovistas ainda eram obrigados a lidar. (MELO, 2013, p. 27).

1.3 - A trajetória de Wálter Goulart e a inserção do som direto em tempos de dublagem.

O gênero documentário foi de extrema importância para a efetivação do som direto no cinema. Apesar da possibilidade de gravação de som direto através de entrevistas em locação datar de 1935 com o filme *Problemas de moradia (Housing problems)* de Edgar Anstey e Arthur Elton, produzido pelo General Post Office (GPO)²⁵, e que tratava sobre a demolição de favelas em Londres e suas substituições por condomínios, o aparato de gravação demorou algum tempo ainda para se tornar mais móvel e com autonomia. A disseminação deste aparato de som direto, os gravadores portáteis, junto ao advento de câmeras mais leves e silenciosas, esteve intimamente ligada ao surgimento do telejornalismo. A resposta a essa demanda veio ao final da década de 1950 quando surgiram diferentes movimentos cinematográficos ao redor

²⁵ Grupo de documentaristas ingleses liderados por John Grierson, com a importante contribuição sonora do brasileiro Alberto Cavalcanti.

do mundo que colocavam o documentário na pauta do dia: *Candid Eye* no Canadá inglês, *Cinéma Spontané* e *Cinéma Vécu* no Canadá francês, *Cinema Vérité* na França, *Living Camera* e *Direct Cinema* nos Estados Unidos. Esses movimentos desenvolveram técnicas e maneiras específicas de como capturar o som direto no momento em que as situações aconteciam, pautados por uma maior proximidade com o objeto de filmado e pela busca de um ideal de realismo, seja através de uma mínima interferência no cotidiano dos atores sociais retratados, seja no registro de entrevistas e interações entre o cineasta e o objeto filmado. Essas práticas ajudaram a consolidar o som direto como parte importante, em muitos casos, imprescindível, do processo audiovisual.

A prática de som direto no documentário no Brasil é somente efetivada na metade da década de 1960, apesar dos alunos do curso de Arne Sucksdorff terem produzido o documentário *Marimbás* (1963), dirigido por Wladimir Herzog, sobre os pescadores do Posto 6, em Copacabana, no Rio de Janeiro. No som do filme escutamos os depoimentos dos pescadores sempre em off, ou seja, sem a referência da imagem onde foi produzido, mas gravados no lugar onde aconteceram as filmagens. No crédito de som direto temos o nome de Francisco Chagas da Costa, que também assina a direção de produção deixando mais uma vez explicitado que o trabalho do Técnico de Som Direto é relegado a alguém que "quisesse participar" sem ter ainda o apuro auditivo de um ouvido mais treinado.

Somente alguns anos mais tarde, teremos o uso do som direto em sincronismo com a imagem em filmes como *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman, *Integração racial* (1964) de Paulo César Saraceni, *Bethânia bem de perto* (1966) de Eduardo Escorel e Júlio Bressane, e *Opinião pública* (1967) de Arnaldo Jabor. O som direto entra definitivamente em cena com a formação da Caravana Farkas²⁶ que produziu 20 filmes, de 1964 a 1969. A Caravana era composta por um grupo de cineastas - Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Maurice Capovilla, entre outros - que percorreram o Brasil no intuito de "retomar o falar do povo brasileiro no cinema" como acentuou Paulo Emílio Salles Gomes. Vemos em alguns desses filmes o Técnico de Som Direto, ou às vezes o próprio diretor, em cena segurando o microfone bem perto dos entrevistados. Isso era devido à precariedade dos microfones da época quando era necessário chegar perto da fonte sonora para poder captar a fala sem a interferência de outros sons.

²⁶ Em referência a Thomas Farkas (1924-2011), fotógrafo Húngaro-paulistano que financiou a produção de documentários que tinham o ideal de explorar o povo brasileiro na sua diferença de sotaques e ritmos.

Nesse aspecto o som direto gravado nos filmes feitos nesse período tem a importante função de colocar de fato o povo brasileiro para se escutar, algo que esteve muito raramente efetivado devido a várias questões estéticas e técnicas. Como observa Costa:

A questão sobre os filmes que ampliaram as fronteiras do som direto diz respeito ao fato de se começar, naquele momento, a colocar na tela os diversos modos de falar português espalhados pelo país. Estava sendo ampliada a questão, subjacente a história do cinema brasileiro, sobre a forma que deveria ter a língua portuguesa falada nas telas de cinema. Mais importante, estava sendo posto em xeque o dogma de uma impositação teatral imperativa, de um sotaque presumivelmente neutro, sob os quais se impunha um padrão elaborado, culto, urbano, que constituiu por muito tempo o modo de falar desejável para o cinema brasileiro. (COSTA, 2008, p. 149).

Puxados pela prática do documentário alguns filmes de ficção no Brasil passam a serem feitos com som direto. Essa prática era em contraposição a gravação de som guia: quando se grava um som de referência para ser reproduzido em estúdio para que o ator se veja, escute a fala que foi gravada como referência e a reproduza novamente, ou seja a dublagem. Como exemplo de Técnico de Som Direto desse período temos a figura de Wálter Goulart²⁷. Mineiro de Carangola, filho de lavrador e de uma empregada doméstica, veio para o Rio de Janeiro com pouca idade. Começou a trabalhar como ator na TV Continental no final dos anos 1950, passando à função de "caracterizador" de personagens, assistente de direção, assistente de câmera, chegando a Técnico de Som em estúdio fazendo dublagens. Em entrevista para esta pesquisa, Goulart destaca o início do seu trabalho, ainda na época das chanchadas:

Eu quando fui gravar, eu cheguei a gravar, fazer um dos últimos filmes da Atlântida que foi o *13 cadeiras* com o Oscarito. A gente gravava num Ampex de velocidade 15 polegadas em rolo de 10 minutos. Ora o Ampex embora ele tenha os motores Bodine que eram motores 5, mas ele não tinha nenhum sinal de sincronia e nessa época não existia Piloton²⁸ entendeu? O Piloton vem junto com o Nagra. Nessa época já existia o som direto, mas só dentro dos estúdios, que eram umas câmeras muito pesadas, todo material era todo muito pesado. Com passar do tempo, quando veio o chamado cinema novo, o que aconteceu? As produções começaram a surgir nos apartamentos, nas casas, nas locações, porque os estúdios eram muito caros. Veio o cinema novo e veio em busca de como fazer som direto no cinema. Eu fui o primeiro Técnico de Som Direto a gravar ficção no exterior, não em estúdio.

²⁷ Wálter Goulart (1938 - 2015) - Pioneiro da captação e da engenharia do som no Brasil, trabalhou em mais de cem filmes desde a década de 1960, atuando num período de transição do cinema brasileiro (da Atlântida para o Cinema Novo). Fez o som para Ruy Guerra em *Os fuzis* (1963), para Joaquim Pedro de Andrade em *Guerra conjugal* (1974), e para Leon Hirszman em *São Bernardo* (1972), *Pindorama* (1971) e *Eu te amo* (1981), ambos de Arnaldo Jabor; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Iaô* (1978), de Geraldo Sarno; *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), ambos de Júlio Bressane.

²⁸ Dispositivo desenvolvido pela Kudelsky que oferecia a gravação em sincronismo entre a câmera e o gravador de som, sendo isso feito primeiramente via cabo e depois sem a necessidade de cabos, a base de cristal.

Esse filme que Goulart se refere é *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Filmado no sertão da Bahia, todo em locação, com muitos exteriores. O filme é todo som direto possibilitado pela chegada das câmeras autoblimpadas, que possibilitavam a inserção de aparatos que abafassem o ruído de câmera, como aponta Da-Rin:

Nessa mesma época, chegavam ao Brasil as primeiras câmeras 35mm “autoblimpadas”, que viabilizaram o deslanche do som direto entre nós. Um dos pioneiros foi Glauber Rocha. Após a experiência de *Câncer*, em 1968, ele adotou som direto nas filmagens de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Para isso, Affonso Beato precisou revestir a câmera 35 mm com um volumoso aparato silenciador, o blimp Cine 60. (DA-RIN, 2013, p. 35).



Blimp redutor de ruído Cine 60 da Arriflex

O som direto do filme foi primeiramente oferecido a Luiz Carlos Saldanha²⁹, aluno egresso do curso de Sucksdorff onde aprendeu a fazer câmera e som direto. Devido a citada ausência de Técnicos de Som Direto no mercado ele acabou se tornando uma das referências pioneiras na gravação de som direto no Brasil, mais pela falta de alguém para cumprir a função ou exatamente de ter alguma aptidão para exercer a profissão. Saldanha não pode fazer

²⁹ Luiz Carlos Saldanha (1944) - Multifacetado operário do cinema brasileiro fazendo desde da fotografia de *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Câncer* (1972) de Glauber Rocha, ao som direto de *Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues e *Avaeté, semente da vingança* (1985) de Zelito Viana, a edição de *Os Doces Bárbaros* (1977) de Jom Tob Azulay, chegando a dirigir *Raoni* (1978).

o filme de Rocha por questões pessoais e ofereceu o seu lugar a Goulart. Como Goulart sairia de férias do estúdio onde trabalhava fazendo dublagem, ele aceitou o convite apesar de nem conhecer o Nagra, como ele relata:

O Luiz Carlos estava ocupado e tinha um Nagra. Ele falou assim "você leva meu Nagra e faz o som". Daí eu disse: "mas eu não conheço o Nagra"... Ele levou o Nagra e me mostrou é assim ó: pra cima grava, pra baixo faz play, essa cabeça grava o piloton, essa cabeça grava o som, essa cabeça reproduz, entendeu? E foi. Só tinha uma entrada de microfone, e o microfone era um direcional do Farkas. O Thomas Farkas cedeu o microfone, que era um Electro Voice 644 aquele pesadão que tem um núcleo de ima por trás, ele é dinâmico pesado pra caramba. Mas o Zelito Viana, o produtor do filme, nunca chegava com o microfone. Por sorte levei um Beyer 66 que eu tinha porque quando o outro microfone chegou veio limpo, sem armação, sem proteção de vento, sem nada.



Microfone Beyer Dynamic M66

Diferente das outras pessoas que tiveram que fazer o som direto pois não havia ninguém que se interessasse ou tivesse uma formação para isso, Goulart é juntamente com Juarez Dagoberto, os únicos Técnicos de Som Direto do período que tinham feito escola ainda no sistema antigo de gravação de som direto e que treinaram seus ouvidos fazendo dublagem em estúdios. Esse refinamento auditivo fez a diferença quando no caso de Goulart, ele precisou sair do estúdio de dublagem e ir captar som em locação, em exteriores. Apesar de só trabalhar com microfones dinâmicos³⁰ no filme de Rocha, Goulart conseguiu fazer com que

³⁰ Microfones dinâmicos usam um ímã e uma bobina de fio fino. As ondas sonoras fazem vibrar o diafragma suportado pela bobina que se encontra em um campo magnético. Como resultado, uma pequena corrente elétrica

esses microfones soassem bem, com a presença de voz dos atores definida, sem a necessidade de levar os atores para o estúdio para fazerem a dublagem das cenas. Sua percepção sonora do filme era de um musical:

Eu vi o filme como se fosse um grande musical e ele é um grande musical: o uso de uma câmera fixa com os atores transitando pelo quadro. Eu achei aquilo fantástico, foi o meu primeiro filme com som direto, porque a minha formação vinha de estúdio. O Glauber nunca pediu pra ouvir sequer um pedacinho do som, ele só olhava pra minha cara e só fazia assim ok. De takes únicos, difíceis, muito movimento naquele filme. Eu dizia: "tudo bem, tudo bem" Confiança, né.

Essa propriedade de escuta e processamento sonoro do Técnico de Som Direto, utilizando a tecnologia disponível vale até hoje para exemplificar a criatividade sonora de quem está a captar o som no audiovisual. Saber tirar proveito do equipamento de gravação disponível é muito importante, como também é importante saber as suas limitações. O Técnico de Som Direto que exerce uma função criativa conhece as tecnologias disponíveis e deve saber utilizá-las dentro das propostas de gravação. Sobre essas limitações e a sonoridade pretendida, Goulart complementa:

Esse microfone (o Electro Voice 644) era um microfone muito bom. Se eu tivesse hoje ainda usaria, porque ele é um shotgun de verdade. Eu fiz o paravento de meia de mulher com aramezinho porque nem isso foi, não tinha nada ele foi nu numa caixa metálica. Esse microfone tinha uma gama sonora lindíssima. Porque ele como era hiper direcional, de acordo com o ângulo, você tinha música ou diálogo: a maneira de você direcionar ele você tinha isso aqui praticamente quase mixado entendeu? O filme tem muita cantoria e é uma cantoria perfeita. Eu nunca usei dois microfones, sempre usava um. Eu aprendi a usar um e até hoje o pessoal quando vê o filme pergunta: quantos microfones você usou? Um direcional aéreo puxa mais o som, eu falei é dinâmica que eu gosto de trabalhar com dinâmica sonora. O ator tá lá no quadro e o som tá aqui. Se ele vem se aproximando o som evidentemente vem junto com ele, é natural isso. Eu sempre tive essa coisa comigo de fazer o mais natural possível que fica mais gostoso.

é gerada e depois amplificada. Eles precisam estar perto da fonte sonora, tornando o seu uso muito limitado no cinema pela necessidade de atuarem fora do quadro da imagem.



Microfone Electro Voice 644

A cinematografia brasileira de ficção do final da década de 1960 fica marcada pela efetivação da dublagem e a alguns casos isolados de captação com som direto. Esse cenário de atraso tecnológico sonoro ia desde da captação, mesmo já se tendo Nagra's disponíveis para tal, mas faltavam bons microfones condensadores e a tecnologia de microfones sem fio ainda engatinhava, passando pela transcrição do material gravado, quando utilizava-se magnético usado para fazer essa transcrição, até a reprodução do som nos cinemas quando as condições de exibição das salas era, no geral, de péssima qualidade. Mesmo assim vão existir exemplos de trabalhos de apuro sonoro que vão desafiar todas essas variantes e ajudar a consolidar a figura do Técnico de Som Direto como um profissional dedicado e atento às questões sonoras do filme, não mais alguém que não estivesse fazendo nada dentro do set de filmagem ou só "querendo participar."

A função do Técnico de Som Direto no cinema brasileiro estava a se efetivar perante as necessidades de realismo por parte dos cineastas da época. Essa busca de realismo nos filmes de ficção, oriunda da prática do documentário, teria nas modificações tecnológicas dos métodos de gravação de som direto sua resposta mais completa com o advento de tecnologias implantadas tardiamente na década de 1970 e aperfeiçoadas na década de 1980. Com isso seguiu a educação auditiva dos Técnicos de Som Direto possibilitando novos procedimentos e práticas na captação de som para o audiovisual. Essas questões serão analisadas mais detalhadamente no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 - OS ANOS 1970: DEFASAGEM TECNOLÓGICA E OS ATALHOS ENCONTRADOS PELOS TÉCNICOS DE SOM DIRETO.

2.1 - Enquanto estamos dublando outros estão experimentando com o som e redimensionando o espetáculo.

A produção cinematográfica brasileira da década de 1970 estabeleceu o uso contínuo da gravação de som guia e a definitiva implantação da dublagem como a forma de reprodução sonora disponível para o espectador. O surgimento do gênero da pornochanchada, sendo esses filmes geralmente feitos de maneira ligeira, com pouco recursos e conseqüentemente sem usar som direto, ajudou a consolidar a gravação do som guia durante as filmagens, com a dublagem do som sendo feita posterior em estúdio. Era orientação dos produtores dublar os diálogos na pós-produção, visando uma economia de verba, já que o som direto demandaria um tempo maior para as filmagens, com a inevitável repetição de takes para o som. Isso não quer dizer que nessa época não foram feitos filmes que utilizaram som direto na sua captação, embora essa prática tenha representado uma minoria. Essa realidade ajudou a retardar o efetivo uso do som direto nos filmes brasileiros, ocasionando uma falta de investimento por parte dos Técnicos de Som Direto em melhores equipamentos em razão de não haver tanta a necessidade de uma melhor captação no set de filmagem.

Em contraposição a essa forma de produção, o cinema norte-americano que já tinha forte tradição no uso do som direto, foi aperfeiçoando as técnicas de gravação de som direto nos sets de filmagem. Em 1971 é introduzido o novo gravador da Nagra o IVS , o qual só

chegaria ao Brasil na década de 1990, obtendo uma captação em duas pistas e possibilitando a gravação de ambientes em estéreo. Nessa década também os fabricantes alemães de microfones - Neumann, Sennheiser, Schoeps - e austríacos - AKG - começaram a se consolidar no mercado oferecendo o uso da emergente tecnologia de microfones condensadores³¹ que tinham melhor qualidade para a prática cinematográfica que os microfones dinâmicos. Observa-se ainda o nascimento dos sistemas de rádio-transmissão de sinal de microfones: os sistemas de microfones sem fio. Sobre isso John Borwick acrescenta:

Do meio dos anos 1930 até o começo dos anos 1950 virtualmente todos os microfones usados para gravação profissional de cinema e televisão nos Estados Unidos eram os de fita da RCA e os de fita e dinâmicos da Western Electric. Nos próximos 20 anos esse cenário seria suplantado pelo uso de Neumanns, alguns Sony e Schoeps condensadores, ao lado de dinâmicos da Shure e da ElectroVoice. Os AKGs e os Sennheisers se tornaram os mais comuns nos sets de filmagem. (BORWICK, 1990, p. 36).

O Técnico de Som Direto Jim Webb, a pedido de Robert Altman para usar em seu filme *Jogando com a sorte* (*California Split*, 1974), incorporou o uso de gravadores multipistas, que eram utilizados em estúdios de gravação musical, para a gravação de diálogos nesse filme. Além disso, Webb também aperfeiçoou o uso da tecnologia de microfones sem fio para suprir as demandas sonoras de Altman, diretor conhecido pelo uso inteligente de som direto nos seus filmes. Webb fala dessa experiência em entrevista a Lobrutto:

Jogando com a sorte teve alguns microfones sem fio para cobrir os diálogos porque tínhamos vários atores em cena. Usei vários microfones na sequência inicial do filme. Em uma das sequências Altman produziu uma verdadeira casa de apostas e nós microfonamos tudo: a mesa de cartas, o crupiê, as pessoas em volta. Era difícil escutar oito pistas saindo em um fone mono. A melhor maneira era ir escutando cada microfone separadamente para ter certeza de que estavam funcionando e procurar a melhor equalização junto com os outros microfones da cena. Daí era só o trabalho de olhar os mostradores de volume e gravar as pistas 100%. (LOBRUTTO, 1994, p.69).

É importante notar que esse acesso à tecnologia existente e uma constante experimentação com essa tecnologia, gerou trilhas sonoras diferenciadas e criativas a partir da captação do som direto. Os filmes de Altman desse período - *M*A*S*H** (1970), *Quando os Homens São Homens* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) e *Nashville* (1974) - são exemplos de

³¹ Os microfones condensadores possuem um condutor elétrico e um diafragma perto de um prato eletricamente carregado. Isso forma um capacitor, comumente chamado de condensador. Quando o diafragma se move, o valor do capacitor se modifica. Traduzido em um sinal de áudio com uma grande impedância, a atividade do circuito transforma isto em uma saída padrão de 150 ohms. (RISING, 1996, p.42)

um diretor que acreditava na participação criativa do som direto dentro do processo audiovisual. No caso de Altman, ele sempre buscou romper com as possibilidades da tecnologia da sua época, ampliando as possibilidades sonoras dos seus filmes, ao longo da sua carreira como diretor.

Altman é também conhecido como um diretor que usava os microfones sem fio³² de forma inteligente nos seus filmes, diferente do atual uso desses microfones, principalmente em reality shows e séries de tv, os quais viraram norma em qualquer situação de captação do som direto, em contraposição ao microfone aéreo. No seu caso Altman gostava de inserir cenas com bastante gente falando e usar pontualmente as falas das pessoas dentro da dramaturgia que procurava. Ele procurava pequenos detalhes de voz que só o microfone sem fio pode detalhar, ao invés do uso constante desses microfones, em qualquer situação, e que cito como padrão geral na captação de som direto hoje em dia, em possibilidades onde a captação de som por microfones aéreos é possível e soa bem melhor que o som sempre em close que o microfone de lapela oferece. Sobre isso Schreger aponta:

Em *Cerimônia de casamento (A Wedding, 1978)*, Altman tinha duas unidades de oito-pistas operando simultaneamente: durante muitas cenas, catorze pessoas diferentes eram microfonadas e podiam ser ouvidas na trilha sonora. Além de distinguir sons individuais mais claramente em uma cena com muitas pessoas, o sistema sem fio possibilita a improvisação. O ator não está restrito: pode se mover fora dos confinamentos normais. Um ator pode interromper o outro - exatamente na vida real - sem que o diretor tenha que pensar em deixas complicadas com o microfonista. E o diretor pode usar os planos sequências com mais frequência, sem ter que se preocupar em ver sombras de cabos e microfones aéreos. Com o tempo Altman resolveu os problemas habituais dessa tecnologia (os sons de raspadura do microfone na roupa dos atores, a interferência ocasional de rádio amador) até um nível que ele pode eliminar o uso de microfones aéreos nos seus filmes. (SCHREGER, 1985, p. 350).³³

Obviamente, Schreger acaba generalizando uma situação ocorrida em um filme para o restante dos filmes de Altman em relação ao uso de microfones aéreos. Nem todas as sequências dos seus outros filmes haviam vários atores lapelados em cena, tendo que obter a captação do som direto através de microfones aéreos, pois nem todos os seus filmes foram feitos da mesma forma, o que confere uma sonoridade distinta ao legado importante da sua obra. No citado período que Schreger escreve, anos 1980, Altman passou a ter dificuldades em filmar por não aceitar as condições do sistema hollywoodiano de estúdios, ficando sem

³² Sistema que compreende o microfone lapela que está preso ao corpo do personagem, o transmissor onde está plugado esse microfone e que manda o sinal sonoro por uma frequência fixa e um receptor que recebe esse sinal sonoro na mesma frequência do transmissor e envia para o gravador.

³³ Tradução do autor.

conseguir financiamento para seus filmes, entrando para a lista dos cineastas malditos. Sua redenção viria no início dos anos 1990 com dois filmes onde obteve grande sucesso de público e crítica: *O Jogador* (*The Player*, 1982) e *Cenas da vida* (*Short Cuts*, 1983). Coincidentemente *O Jogador* satiriza o sistema hollywoodiano de produção narrando a história de um produtor de um grande estúdio e suas artimanhas na disputa interna de poder. O plano inicial desse filme tem 10 minutos, sem cortes, com várias camadas sonoras, com pessoas entrando e saindo de quadro em um grande balé cinematográfico, fazendo uma referência ao plano sequência inicial de *Marca da maldade* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles.

Enquanto isso a cinematografia brasileira ainda engatinhava no seu acesso a tecnologia sonora de captação e pós-produção o que ocasionou uma geração de diretores que só tinham acesso ao som guia como forma de captação sonora no set de filmagem. Essas experimentações com som, devido à falta de acesso tecnológico dos Técnicos de Som Direto, só entrariam em jogo no Brasil na década de 1990, com vinte anos de atraso.

2.2 - Juarez Dagoberto, Zezé D'Alice, Cristiano Maciel: pioneiros desbravando espaços sonoros.

No período dos anos 1970, em razão dos filmes brasileiros serem dublados na sua grande maioria, tínhamos poucos Técnicos de Som Direto que buscavam driblar a deficiência tecnológica na intenção de aprimorar o uso da captação em som direto. Um desses Técnicos era Juarez Dagoberto. Em entrevista a Jean Claude Bernardet para a revista Filme Cultura, em 1981, enquanto filmava *Eles não usam Black tie* (1981) de Leon Hirszman, Dagoberto fala sobre a realidade dos equipamentos de som direto disponíveis no Brasil:

As minhas deficiências, no que tange ao equipamento, é o microfone sem fio, que está sendo usado muito nos EUA e na Europa. Não sei se alguém aqui no Brasil tem esse equipamento. Eu tenho um equipamento de microfone sem fio de origem japonesa, mas não é bom. Outros pintaram por aí, franceses, que também não são de boa qualidade, sofrem muita interferência de rádio patrulha, ambulância. Agora, de modo geral, trabalhamos com o sistema tradicional de microfone aéreo, de cabo - é mais seguro, de qualquer forma. Então, quando pintam locações difíceis a gente usa a inteligência. (BERNARDET, 1981, p. 26).

A outra ponta do processo, a edição e finalização do som também sofre grande atraso na década de 1970. Nessa época, o laboratório Dolby cria um sistema ótico de reprodução sonora, impresso diretamente na película, a um custo mais baixo e que possibilitava aos

filmes em 35mm serem exibidos com quatro canais sonoros (um par estéreo posicionado à esquerda e à direita atrás da tela, e dois monos, um no centro atrás da tela e outro executado pelas caixas ao redor da sala, conhecido como surround). O sistema recebeu o nome de Dolby Stereo, e foi utilizado pela primeira vez em 1975, no filme *Lisztomania* de Ken Russell. No Brasil o primeiro filme a usar Dolby Stereo é de 1983, *Corações a mil*, de Jom Tob Azulay, o que marca o grande atraso que tínhamos não só na captação como também na pós-produção do som. O compositor John Neschling, também em entrevista a Bernardet (1981), atesta a deficiência tecnológica na realidade brasileira, demonstrando sua preocupação não só na composição de músicas para os filmes, mas de uma maior complexidade sonora dentro dos filmes:

Acredito que ruídos devem fazer parte da trilha sonora, mas ainda não chegamos a essa sofisticação. Ainda não tive nem as possibilidades técnicas e acredito que nossos Técnicos de Som também não tenham. Ainda não me preocupei com o ruído da porta de carro, de avião, de buzina, mas com o tempo e o melhorar das condições técnicas, será o caso de me preocupar com tudo que é som em cinema. (BERNARDET, 1981, p. 11).

Virgínia Flores, editora de som e pesquisadora, também aponta para outra questão importante que ajuda a entender o quanto o som, na década de 1970, era feito somente com o cuidado necessário para que tivesse o diálogo bem dublado: o montador, a pessoa que editava as imagens, era também o que armava as pistas de som, não existindo alguém específico para cuidar desse processo de finalização:

No Brasil a maioria, se não a totalidade dos filmes contemporâneos, optou pelo som direto como prática de gravação dos diálogos, compondo com este item uma das partes de sua trilha sonora. Essa é uma das diferenças técnicas e estéticas que mais sobressai entre o som do cinema brasileiro contemporâneo e o dos anos anteriores. A existência formal de editores de som, enquanto categoria institucionalizada nas equipes dos filmes brasileiros foi uma marca importante desta década em diante para um maior detalhamento no trabalho com todos os elementos sonoros de um filme, inclusive o som direto. (FLORES, 2008, p.10).

Maria José Nunes Tavares, que por ser filha de Alice, ficou conhecida pelo codinome de Zezé D'alice³⁴, Técnica de Som Direto, paraibana de Campina Grande, cresceu em Natal, Rio Grande do Norte, e emigrou para o Rio de Janeiro em 1974. Começou a trabalhar no

³⁴ Zezé D'alice (1957) - Formada em Jornalismo pela Universidade Hélio Alonso, no Rio de Janeiro. Começou no som direto sendo assistente de Juarez Dagoberto no filme *Na boca do mundo* de Antonio Pitanga (1978). Com *O Homem da Capa Preta* (1986) de Sérgio Rezende inicia sua carreira sem Dagoberto e segue fazendo filmes como *A partilha* (2000) de Daniel Filho, *Os Normais* (2003) e *Cazuza, o tempo não para* (2004) de Sandra Werneck, entre outros.

cinema como assistente de produção e após conhecer Juarez Dagoberto se tornou sua assistente e se casou com ele, tendo dois filhos desse casamento. Segundo D'alice, ela não começou a sua carreira manuseando microfones, segurando a vara de microfone, atuando com o microfone fora do quadro de enquadramento da imagem, buscando o eixo sonoro das falas, caminho que assistentes de som ou microfonistas seguem na intenção de chegarem a futuros Técnicos de Som Direto. Sua educação auditiva veio de manusear o Nagra que gravava o som da cena:

Eu pegava um filme pra um lado e o Juarez pro outro. Aí um dia ele falou, "vem pro som comigo porque essa história da gente se ver pouco...". Porque cada um viajava, se fazia muito filme viajando né. Aí eu falei "Deus me livre eu não sei nem mexer nesses negócios". Eu não podia nem olhar pro equipamento, eu não podia pensar, na minha cabeça não sabia nem ligar o rádio entendeu? Aí ele falou "Não, vamos, vamos eu te ensino", eu falei "Você é doido, como é que você vai me ensinar de uma hora pra outra a mexer nessa coisa?", e era um Nagra que era muito mais simples. Hoje em dia um carrinho de som qualquer assusta muito mais. Eu fiquei um mês em casa e ele me ensinando a usar o Nagra. Eu falei: "Tá bom, então vamos". Aí eu fui fazer um filme com ele morrendo de medo, mas assim muito supervisionada porque com o Juarez eu nunca fiz boom. Eu fiz 30 longas com ele e só fiz mixer, eu não sei o que é pegar num boom.

D'alice lembra do processo que o som direto passava desde a captação até ser projetado no cinema, quando a falta de cuidado e o constante uso de magnético perfurado³⁵ já usado, comprometia os diálogos gravados e iam incorporando ruídos que não existiam na gravação original. Segundo ela, Dagoberto ia pessoalmente para a Nelsom, lugar de pós-produção sonora no Rio de Janeiro, transcrever o som direto para assegurar a qualidade do que ele havia gravado e ter certeza de que seu trabalho estava sendo bem cuidado.

Esse cuidado, de acordo com D'alice, se estendia aos equipamentos que eles usavam, sempre buscando a melhoria da captação através da incorporação de melhores equipamentos:

Eu lembro que o Juarez comprou um sem fio, o receptor era uma caixa desse tamanho, eu não lembro a marca. O Juarez investia muito em equipamento, e ele tinha um equipamento bacana pra época, microfones Sennheiser o 815, o 415 e quase não usava o lapela. Eu acho que se dublava pouco para as condições que a gente tinha, mas também filmava muito em estúdio, e em locação o diretor respeitava. Hoje em dia eles não estão nem ai, a locação é boa entendeu, não importa as condições sonoras. Eu lembro que o Juarez fez um filme inteiro com um 415 e o som ficou maravilhoso. Agora a gente filma com duas câmeras uma mostra o teto e a outra fechada, mas a gente tem multipista, né. O direcional, eu acho que parou de

³⁵ A cadeia de processamento sonoro era da fita de rolo de 1/4 de polegada gravada no Nagra, transcrevia-se para o rolo de fita magnético de 17,5 polegadas para ser levado para a moviola onde acontecia a montagem dos filmes. Da montagem eram feitas diversas pistas de som nesses magnéticos e levados para a mixagem quando vários dubbers corriam em sincronismo com a imagem adestrados pela mesa de mixagem.

ser a estrela para certas situações, não sei qualquer um deles, 816, 815 enfim, eu acho que o microfonista sofre muito porque ele quer fazer o melhor, mas eu acho difícil nas situações que a gente filma hoje em dia.



Microfone Sennheiser 415T

A observação de D'alice é importante no contexto atual onde existe uma vontade imperiosa do uso de vários microfones, especialmente os de lapela, para que uma cena soe bem. Uma captação de som criativa não necessariamente passa pelo uso de vários microfones: um microfone bem colocado, no eixo da fala e captando também o ambiente onde essa fala é executada em uma dimensão menor, é o suficiente para termos uma captação de som que incorpora o espaço diegético, destacando a voz dentro desse ambiente.

É importante destacar que no caso de Dagoberto e D'alice, por não terem acesso as emergentes tecnologias sonoras, eles gravaram o som direto de filmes importantes nesse período, com os recursos que tinham, indo na contramão ao uso de som guia. Uma escuta apurada de filmes feitos por Dagoberto como *Macunaíma* (1971) e *Os Inconfidentes* (1972) ambos de Joaquim Pedro de Andrade, atestam o valor criativo do seu trabalho de captação de som direto, sendo apontados com destaque na avaliação que Fernando Morais faz desse período:

Fechamos uma argumentação com a qual procuramos demonstrar, seja pela impactante quebra dos limites da gravação de som direto, com a nova textura sonora que a mudança trazia, seja pelos usos dos elementos sonoros de forma que não repetissem os padrões convencionais, que um conjunto de filmes produzidos no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 apresenta relações entre sons e imagens relevantes justamente porque raras, criativas. Tais filmes descrevem assim a

importância de experimentar novas formas de inserir o som, bem como de entender o silêncio como elemento constitutivo das trilhas sonoras. (COSTA, 2008, p. 198).

Outro Técnico de Som Direto que inicia sua carreira na década de 1970 é Cristiano Maciel³⁶. Carioca de classe média, filho de um radialista com uma professora primária, iniciou seus estudos acadêmicos em Ciências Sociais no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - IFCS - da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1969. Discordando das condições políticas da época ele se auto-exila no Chile em 1970, onde conhece Silvio Tendler³⁷ que também estava morando em Santiago. Diante da necessidade de Tendler de ter alguém para fazer o som dos documentários que ele estava realizando para o governo Allende, Maciel se inseriu como Técnico de Som Direto, aprendendo o ofício empiricamente. Como a situação política do Chile se deteriora rapidamente, a convite de Tendler, ele vai para a França com a possibilidade de uma formação profissional na área de cinema, pois segundo relatou Maciel: "todo latino-americano que chegava a Paris era muito exaltado pelas lutas de libertação e então tínhamos muita facilidade de conseguir bolsas para nos manter".

A sua compreensão sonora do mundo ficou muito marcada pela temporada na França onde começou a fazer cursos livres em eletroacústica e técnicas cinematográficas. Lá conhece Antonie Bonfanti³⁸, mixador dos filmes de Godard, Marker, Truffaut que teve grande influência na sua percepção de captação sonora. Sobre isso Maciel relata:

O Antoine Bonfanti, esse engenheiro de som, tinha concepções radicais de som. Por exemplo, que eu fiquei muito embananado durante anos, como é que eu faria a captação de som direto se tivesse um ator de costas? Posicionaria o microfone no eixo sonoro do ator? Ele jamais colocaria um microfone no eixo do microfone, se o outro tivesse de frente, o outro mais ou menos na lateral, ele não manteria no eixo. Eu tive que começar a entender essa coisa do que era o universo sonoro, mas não num set de filmagem só, o universo sonoro no mundo, aí é que eu ia começar a ver, o que é que é um som e o que é que é uma imagem, quer dizer, o que é que um ouvido percebe e o que um olho percebe? Começando a perceber que a imagem é muito mais conservadora do que o som.

³⁶ Cristiano (Crico) Maciel (1950) - Fez o som direto no documentário *Os anos de JK* (1977) de Silvio Tendler, e em diversos filmes na produtora de Luis Carlos Barreto como *O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto, *Caminho das nuvens* (2003) de Vicente Amorim, e *Lula, filho do Brasil* (2009) de Fábio Barreto, entre outros.

³⁷ Silvio Tendler (1950) - Documentarista carioca, conhecido por abordar em seus filmes personalidades como Jango, JK, Carlos Marighella, entre outros. Produziu cerca de 40 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens.

³⁸ Antonie Bonfanti (1929 - 2006) - Engenheiro de som francês que começou como microfonista no filme *A Bela e a Fera* (*La Belle et la Bête*, 1945) de Jean Cocteau. Participou em vários filmes onde o som tem intensa força dramática, entre eles: *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), de Jean Luc Goddard, *Último tango em Paris* (*Last Tango in Paris*, 1972) de Bernardo Bertolucci, *A noite americana* (*La nuit américaine*, 1973) de Francois Truffaut. Devido a seu cuidado criativo e dedicação auditiva na captação do som direto ficou conhecido como a pessoa que inventou o som direto na França.

Maciel também aponta para uma distinta maneira de percepção sonora a qual ele atribui a uma maneira cultural de como a escola americana com a sua tradição do rádio, com a voz sempre limpa, sem ruídos, em contraposição a um estilo francês que incorpora o mundo sonoro real dentro da diegese da imagem:

A minha chegada ao Brasil foi um pouco complicada, porque nós estamos ligados a uma escola americana, quer dizer, que é o som de rádio: a gente dizia aquele "crystal clear"³⁹. Às vezes você tem um som do qual, e eu fiquei meio dividido até eu entender que não era nem mais uma vez uma questão de valor, era uma questão de escola, uma questão de cultura, era uma questão de cultura porque cinema tá ligado logicamente à formação de um povo. E o cinema competitivo americano fazia com que? Fazia com que se desenvolvesse a tecnologia desassociada do tempo do mundo. Porque lá se você não tem tempo, se você não tá pronto, segue o filme! Então eu precisava desenvolver toda uma tecnologia para incorporar outro tipo de maneira de viver esse tempo, para poder captar o que estava, o que tinha para captar ali no set de filmagem: não teve tempo, não teve tempo. Esse era o método francês.

Tendo participado dessa época de transição do cinema brasileiro, de um período intenso de dublagem para outro de maior quantidade de filmes feitos com som direto, Maciel, assim como Dagoberto e D'alice, vivenciou uma época de poucas disponibilidades tecnológicas em relação a gravadores, microfones e acessórios. Para suprir essas deficiências ele abordava os filmes que fazia, especialmente os de época, de uma maneira a compreender o universo sonoro da época, tentando incorporar elementos sonoros que enriquecessem os mesmos.

Em 1978 fui convidado para fazer o som do que seria uma série e depois virou um longa metragem: *Chico Rei*, dirigido por Wálter Lima Jr. A história do Chico Rei se passava em Ouro Preto do século XVIII e em um desses momentos de preparação do filme fomos ver e ouvir as locações lá em Minas. Tinha um rapaz que tava acompanhando a gente que era um poeta e aproveitei para perguntar: "Voce sabe de um poeta da época que descrevia muito bem Ouro Preto?" Aí ele me falou de *Marília de Dirceu* e ele me deu o livro, e eu fui ler. É impressionante: fala do ruído das rodas que passavam, dos tipos de passos, as águas que passavam nas casas, os riachos que passavam por trás: os personagens deitados e ouvindo aquilo tudo com a amada no colo. Ele descreve o universo sonoro, todo o ambiente sonoro da cidade. Eu fiz um mapa disso para poder tentar gravar e incorporar ao espaço sonoro criado pelo filme. Moral da história: vá atrás dos poetas que eles vão te dar tudo, vá atrás dos poetas que eles vão te dar todas as imagens sonoras de um local que você esteja filmando, que tenha significado.

Essa reflexão tem enorme importância para o poder criativo do Técnico de Som Direto, pois o filme de época ao mesmo tempo em que propõe o desafio da não incorporação

³⁹ Límpido.

de sons contemporâneos quando da captação dos diálogos, também pede uma criação de um ambiente sonoro que já não existe mais. Esse mundo perdido, como afirma Chion, tem na representação escrita dos poetas pré 1877, ano da invenção da gravação sonora, uma importante contribuição, uma vez que "os poetas são, em todas as épocas, quem mais tem falado dos sons" (CHION, 1988). Cabe ao Técnico de Som Direto, especialmente em filmes de época, ter o esmero de promover a investigação desses sons que já não fazem parte da realidade sonora do lugar, mas que podem, e devem ser recriados para que isso possa ser utilizado na edição de som e mixagem dos filmes, sendo essa uma função criativa já exercida desde a captação inicial de sons feita pelo Técnico de Som Direto.

Nesse sentido, o Técnico de Som Direto tem uma participação decisiva em mapear e "guardar" pedaços de sons nos filmes que atua, delimitando assim uma situação geográfica com sons específicos de um determinado lugar, constituindo um grande território sonoro. Esse testemunho auditivo, como planejou R. Murray Schafer ao tentar fazer um grande mosaico sonoro mundial como o seu projeto de "afinação mundial" nos anos 1970, tem grande importância na condição de escuta do mundo contemporâneo:

Cabe-nos agora criar uma interdisciplina que poderíamos chamar projeto acústico, na qual músicos, engenheiros acústicos, psicólogos, sociólogos e outros estudariam em conjunto a paisagem sonora mundial, o que nos capacitaria a fazer recomendações inteligentes para a sua melhoria. Esse estudo teria por objetivo documentar aspectos importantes dos sons, observar suas diferenças, semelhanças e tendências, colecionar sons ameaçados de extinção, estudar os efeitos dos novos sons antes que eles fossem colocados indiscriminadamente no ambiente, estudar o rico simbolismo dos sons e os padrões do comportamento humano em diferentes ambientes sonoros, com o fim de aplicar conhecimento ao planejamento de futuros ambientes. Dados interculturais de todo o mundo precisam ser cuidadosamente reunidos e interpretados. Novos métodos de educar o público para a importância do ambiente sonoro precisam ser criados. A questão final será: a paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza? (SCHAFER, 2001, p. 19).

Dessa forma, é possível perceber como o cenário sonoro do final da década de 1970 ainda é marcado por filmes sendo feitos com som guia, muitas vezes mixados sem ambiências e ruídos de sala, tornando a dublagem ainda mais descontextualizada do espaço fílmico. Embora, de maneira tímida, esse cenário só irá mudar no decorrer da próxima década, ainda marcada pela herança da dublagem e do estigma da "péssima qualidade do som do cinema brasileiro". Esse tema será melhor estudado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 - EXPLORANDO CAMINHOS SONOROS, DIMINUINDO AS DEFICIÊNCIAS TECNOLÓGICAS NA DIFÍCIL DÉCADA DE 1980.

3.1 - As transformações estéticas e políticas influenciando na forma de captação de som para o cinema e tv.

Os anos 1980 trazem uma mudança gradativa na utilização do som guia para a gravação em som direto, bem como para a maioria das práticas de captação sonora no set de filmagem. Essa década é marcada por uma série de fatores que influenciaram na estética dos filmes produzidos no Brasil, aliadas também a uma época de transição quanto ao papel do estado na manutenção da produção cinematográfica brasileira, afetando-a em todos os sentidos.

Se a produção brasileira havia passado pelo intenso período do cinema político encenado pela estética do cinema novo nos anos 1960, ao culto do sexo em diversas produções que utilizavam diferentes subgêneros como comédias, romances e filmes de época nas pornochanchadas nos anos 1970, os anos 1980 são marcados por uma busca desse consumidor de filmes brasileiros que ia se modificando e exigindo outro tipo de espetáculo. Embora essa década abrigue dois grandes marcos iniciais da história do documentário brasileiro contemporâneo, os filmes lançados em 1984: *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, e *Jango*, de Sílvio Tendler, fazendo com que o som direto passasse a ter uma importância fundamental como objeto que conta a história, uma vez que sem o uso do som direto, o documentário, como espetáculo informativo, somente com voz off, seria demasiadamente pobre, não é o documentário que vai ser o gênero mais explorado nesse

período.

Sobre essa época Ricardo Coutinho em seu livro sobre a história do cinema brasileiro analisa o período criativo dos anos 1980:

A única transformação real que se pode notar no cinema brasileiro do período é o surgimento de um novo filão comercial. A pornochanchada sai definitivamente de plano, os filmes de conteúdo político perdem espaço, embora o documentário ganhe público. Mas o novo filão comercial do cinema brasileiro não tinha nada que ver com documentários, discussões existenciais, classicismo ou comédia. O novo filão tinha como alvo o público adolescente, a geração que não estava nem aí para os milicos e queria mais era curtir a vida adoidado, sem grilos, com muita música, praia e sol. Que o Havaí fosse aqui. E o resultado foi um cinema que já vinha com data de validade vencida. Flertando com o videoclipe e a linguagem televisiva, os avós de Malhação foram pipocando nas telas. Tudo começou com *Menino do Rio* (1981) de Antonio Calmon embalado pelo bordão do novato Lulu Santos. Com a indústria fonográfica bombando, a explosiva combinação canção e imagem, LP e ingresso, gerou frutos lucrativos enriquecendo seus stars. E vieram *Garota Dourada* (1984) também de Antonio Calmon, *Bete Balanço* (1984) e *Rock Estrela* (1986) de Lael Rodrigues. O terrível flagelo da AIDS iria acabar com a festa, tirando de cena expoentes dessa geração, como o ator Lauro Corona e o cineasta Lael Rodrigues. Vistos hoje, esses filmes guardam pouco interesse. Nada mais datado. Porém servem como tratado arqueológico, fundamentais para conhecer os anos 80 no Brasil. (COUTINHO, 2002, p. 96).

Os exemplos citados por Coutinho são o alicerce do que ficou conhecido como Rock BR: a maneira brasileira de fazer *rock and roll* e que teve no cinema e na televisão grandes aliados na sua difusão. Márcia Carvalho analisa esse período sobre a ótica da música nos filmes dos anos 1980:

Para a música de cinema, destaca-se o surgimento de novos compositores que apostaram na tradição da música orquestral, mais sintonizada com as regras do cinema narrativo clássico. Por outro lado, a trilha musical dos filmes da década de 80 é marcada pela disseminação dos instrumentos eletrônicos, com os sintetizadores, pela música brega e sertaneja e por uma revitalização do rock. É nos anos 80 também que surge a obsessão pelas várias pistas sonoras, tornando o trabalho de edição de som mais meticuloso no cinema. Além disso, há a lenta incorporação das tecnologias de áudio para filmes, como o Dolby Stereo, tanto na produção como na exibição. Essa década foi caracterizada pelo surgimento de uma nova geração de compositores, arranjadores e instrumentistas responsáveis pela disseminação dos sintetizadores, primeiro analógicos, lançados na virada dos anos 60 para 70, como MiniMoog ou Oberheim, depois os digitais da década de 80, como Roland, Yamaha, Korg e outros. (CARVALHO, 2010, p. 144).

Além disso, a década de 1980 também é marcada pelas tentativas de um modelo estético que prioriza a inserção do cinema brasileiro no exterior. A retração do público interno e a atribuição de prêmios estrangeiros a filmes brasileiros fazem surgir grandes produções

voltadas para a exibição no exterior como *Memórias do cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos e *O beijo da mulher aranha* (1985) de Hector Babenco. A Embrafilme, secretaria do governo criada para cuidar do audiovisual brasileiro, já sem verbas, começa a esvaziar-se em 1988, com a criação da Fundação do Cinema Brasileiro. A tentativa de privatização da produção esbarra na inexistência de público num quadro onde é forte a concorrência do filme estrangeiro, da tv e do vídeo. A extinção da Lei Sarney e da Embrafilme, e o consequente fim da reserva de mercado para o filme brasileiro fazem a produção cair quase a zero, deixando uma lacuna que atinge todas as pessoas envolvidas no processo, incluindo os Técnicos de Som Direto.

Um desses Técnicos de Som Direto bastante atuante nesse período é Heron Alencar⁴⁰. Nascido em Paris, filho de pai cearense e mãe baiana, seu pai foi um educador que teve que sair do Brasil depois do golpe militar de 1964, constituindo família na França e sem nunca ter chegado a experimentar a anistia política que acontece na virada dos anos 1970 para 1980, pois morre antes disso. A decisão afetiva de vir passar férias no Rio de Janeiro em 1972 despertou em Alencar o desejo de morar no Brasil, algo que somente iria fazer em 1979. Sua conexão com o som veio através de sua irmã Sylvia Alencar que, na época da sua chegada ao Brasil, estava trabalhando na transcrição de som de *Idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha, filme em que ela havia feito o som direto. Assim, a compreensão do som direto e suas implicações criativas foram sendo construídas por Alencar a partir do trabalho com a irmã.

Ao conversarmos sobre os poucos recursos de equipamentos naquele período, ele destacou o surgimento de alguns microfones, suas capacidades, diferenças e importância:

Basicamente o que se usava muito era o Beyer 88 que era um microfone fantástico pra voz, mas você era obrigado a botar um duplicador de potência porque ele sozinho não vinha. No Nagra você tinha que ir lá em cima pra ter alguma leitura. Naquela época tinham os microfones Sennheiser só que em vez do MKH816 que hoje em dia é o MKH70, antigamente era o MKH805. Era um excelente microfone, tinham outros microfones muito bons. O D900, eu não me lembro se era AKG que também era um dinâmico que botava uma cápsula, que fazia figura de 8⁴¹, era um excelente semi direcional assim com uma cara estranhíssima que ele era grossão atrás e tinha aquela cápsula na frente enfim, tinha uns microfones muito bons na época. Começaram a aparecer os lapelas Sony né, e o lapela mudou muito a concepção da gente filmar o longa metragem, né?

⁴⁰ Heron Alencar (1958) - Filho de brasileiros, nascido na França, aos 21 anos mudou-se para o Rio de Janeiro onde começou a trabalhar como assistente de som. Fez a captação de som de vários filmes, alguns deles produções internacionais, como *Au bout du rouleau* (1987) do francês Gilles Béhat. Captou o som em *O rei do Rio* (1984) de Fábio Barreto, e foi premiado no Festival de Gramado pelo som de *Com licença eu vou à luta* (1985) de Lui Farias.

⁴¹ Tipo de captação do microfone que acentua tanto o eixo como a parte posterior do microfone, sendo indicado para a captação de ambiências em estéreo.

Outro ponto destacado por Alencar foi o empirismo na sua educação auditiva, pois segundo ele "o pessoal das antigas não passava muito conhecimento, não tinha a dádiva do ensinamento", afirmando que o exercício da profissão passava pelo conhecimento da operação de gravadores como Nagra ou Stella Vox, havendo poucas oportunidades de trocas de informação. Isso, de acordo com ele, vinha agregado à inexistência de qualquer educação formal, fazendo da prática o principal caminho para o aprendizado. Nesse aspecto, o Técnico de Som Direto só iria conhecer o resultado das suas decisões, da melhor maneira de captar som direto para um filme ouvindo e vendo esse filme projetado em uma tela grande. Tornando assim a sua prática essencial ao melhor desenvolvimento do seu processo de escuta.

Sobre a criatividade na captação sonora, Alencar utiliza como exemplo as suas soluções no set de filmagem do filme *O mar por testemunha* (1986) de Gustavo Lipsztein:

O trabalho que me ensinou muito foi um longa que eu fiz que 99% do filme era para rodar em uma lancha, cinco pessoas de sunga e biquíni. Tive que me virar com um booman e eu fazendo o outro boom, imagina...? Mas enfim aí eu fui aprendendo que a acústica do barco é diferente, então tem maneiras de atacar de longe conseguindo um resultado, devido à acústica natural de um barco. Você vai aprendendo. Realmente pra dá um exemplo de um filme que eu aprendi muito, assim, avancei muito, foi esse longa metragem, mas a vivência do documentário acho que me deu uma visão mais ampla do que seria o som numa filmagem. Coisas como aceitar mais os ruídos em volta do barco. O filme tem uma cena onde acontecem brigas com falas extensas, e em uma delas o personagem dava o início da fala e ele já saía a toda na lancha, aquelas lanchas imensa, eu falei: "e agora? Bom, eu vou fazer o que eu sei, que é o feijão com arroz", e meti um 416! O som do filme é um som desse microfone aí, eles tiraram o motor inteiro, inteiro! O motor tá lá no décimo plano eu sei que é aquele som porque gravamos mais de uma vez e você sabe o som que você gravou, você sabe a entonação do cara, foram vários takes, não tem como errar, foi aquele som, eles botaram o som no filme, tem tudo ali, muito bom!

O exemplo do filme citado por Alencar vislumbra a atuação criativa do Técnico de Som Direto pela sua capacidade de escuta e de um melhor direcionamento do(s) microfone(s) que ele tem a sua disposição. Muitas das vezes o melhor eixo sonoro de uma fala pode ser captado desprezando um barulho forte de uma lancha, trânsito, mar, ou qualquer outra fonte de um som indesejado que esteja perto, priorizando as falas dos personagens. Nesse caso, Alencar encontrou o melhor eixo sonoro para tentar minimizar o barulho da lancha, achando o eixo da boca dos personagens em cena. Porém, a compreensão da prática utilizada só se deu depois, quando o filme já estava pronto e foi exibido possibilitando a escuta da cena. Dessa maneira Alencar pode confirmar que a sua decisão de colocação de microfone para cobrir

estava certa e foi a melhor opção para gravar o som proposto.

3.2 - A chegada do Holandês Voador: Mark Van der Willigen e sua intensa passagem pelo Brasil.

Nascido em Amsterdam e com formação técnica em eletrônica obtida em 1973 em Haarlem, na Holanda, Mark Van der Willigen⁴² inicia sua carreira com som em um pequeno estúdio de pós-produção de cinema em Amsterdam. Lá exercita seus conhecimentos em eletrônica e descobre a escuta através dos diferentes microfones que existiam no estúdio. Depois de alguns anos dentro do estúdio ele decide comprar seu próprio equipamento - gravador Nagra, microfones Schoeps e Neumann - para tentar uma carreira de free lancer. No final dos anos 1970 ele decide fazer uma visita a uma tia que morava em Campinas e "acaba se enamorando do Brasil". Em seu depoimento ele relembra uma consulta que fez ao Técnico de Som Direto Jorge Saldanha⁴³ na intenção de vir ao Brasil para trabalhar com som direto:

Primeiro vim fazer uma pesquisa, falei com o Saldanha, na época foi no estúdio do Barreto⁴⁴, lá em Botafogo ele me deu uma imagem dividida, de um lado reconhecia a necessidade de modernização do equipamento, que tinha muita coisa já obsoleta, com somente a Skylight⁴⁵ como uma das principais locadoras. Pouca gente tinha seu próprio equipamento, assim ele achava arriscado eu jogar no ar uma carreira de doze anos na Europa pra vir para o Brasil, mas eu não escutei, vim assim mesmo.

A carreira de Willigen como Técnico de Som no Brasil tem importância por dois motivos distintos: primeiro porque na sua vinda ele trouxe uma quantidade e qualidade de equipamentos de gravação de som que não era comum no Brasil. Esse fato foi importante para impulsionar na concorrência a necessidade de aperfeiçoamento tecnológico no sentido de não perder espaço no mercado audiovisual para o concorrente europeu que estava chegando. Esse ponto é muito importante dentro da história do som direto no Brasil. Primeiro porque é na década de 1980 que o som direto passa a ser norma como captação de som no set de filmagem, desbancando a dublagem, e é quando o parque tecnológico passa por uma

⁴² Mark van der Willigen (1952) - Morou por vinte anos no Brasil e estreou aqui no som direto com *Ele, o Boto* (1987) de Wálter Lima Jr., seguindo carreira com *Como nascem os anjos* (1996) de Murilo Salles, *Guerra de Canudos* (1997) de Sérgio Rezende, *Eu, Tu, Eles* (2000) de Andrucha Waddington, entre outros. Mora na Espanha, no país basco, tendo deixado o som direto e se dedicado a hotelaria.

⁴³ Jorge Saldanha (1952) - Técnico de Som Direto de *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, *Veja esta canção* (1994) de Carlos Diegues, *Benjamin* (2004) de Monique Gardenberg entre outros.

⁴⁴ Produtora de Luis Carlos Barreto e família, a Filmes do Equador Ltda.

⁴⁵ Skylight - Produtora audiovisual carioca do italiano Bruno Stroppiana onde haviam equipamentos de som e câmera para alugar nos anos 1980 e 1990. Produziu diversos filmes no anos 1990 e 2000, tendo fechado em decorrência de irregularidades na captação de dinheiro com a não entrega do material captado.

reformulação e acessibilidade por parte dos Técnicos de Som Direto brasileiros. Segundo que por sua capacidade e conhecimento técnico de acústica e eletrônica, ele foi ao longo do seu tempo no Brasil, compartilhando o seu ensinamento e fazendo crescer o universo prático e teórico dos seus assistentes de som, conhecimentos que vários entrevistados para essa pesquisa afirmam que não eram compartilhados na época. Uma constatação da sua generosidade de ensinamento é que diversos assistentes seus tornaram-se importantes Técnicos de Som Direto no cinema brasileiro: Paulo Ricardo Nunes, Valéria Ferro, Aloysio Compasso e Pedro Sá Earp⁴⁶ são alguns desses exemplos.

Outro ponto importante do seu método de trabalho era o rigor na sua profissão de captação de som direto. Esse rigor, algumas vezes necessário, algumas vezes mal interpretado, distinguiu o seu trabalho como Técnico de Som Direto no Brasil. Muitas vezes o Técnico de Som Direto tem que se colocar contra a equipe de filmagem na certeza de querer o melhor som possível de ser captado. Como o processo de escuta é comumente apenas compartilhado com algumas pessoas no set de filmagem - Técnico de Som, Microfonista, Assistente de Som, Continuista e Diretor -, com o resto da equipe geralmente se dedicando exclusivamente em buscar a perfeição da imagem, não usando os ouvidos, somente os olhos. Daí a equipe ser mais resistente a qualquer possibilidade de repetição de alguma cena por conta de problemas com o som. Algo que marcou a carreira de Willigen no Brasil:

Teve uma época com a *Conspira*⁴⁷ que tive essa relação de amor e ódio. Eles gostavam muito do meu trabalho, mas as minhas exigências nem sempre caíam muito bem. Às vezes eu exagerava em salvar o som de tudo, me colocando numa posição um pouco intransigente. Se eu tivesse mais comparação talvez não tivesse sido assim, mas enfim. Ao mesmo tempo o perfeccionismo que eles buscavam, levavam a dizer: "bom então vai ter que ser o Mark de novo". Um exemplo disso é *Redentor* (2004) filme do Cláudio Torres: eu achei um grande trabalho, e acredito que eles também, porque é um filme com zero de dublagem, literalmente zero dublagem. Fizeram uma boa edição de som, acabaram usando tudo que eu tinha captado e o filme foi mencionado para o prêmio ABC⁴⁸ como melhor som. Eu fiquei triste porque não ganhamos, éramos um candidato forte acho, o filme era excelente em todos os aspectos, talvez o melhor som que eu já fiz.

⁴⁶ Pedro Sá Earp (1978) - Técnico de Som Direto de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015) de José Barahona, *Pixadores* (2013) de Amir Escandari, *O fim e os meios* (2012) de Murilo Salles e *Juízo* (2007) de Maria Augusta Ramos, entre outros.

⁴⁷ Conspiração Filmes - Produtora audiovisual carioca.

⁴⁸ Associação Brasileira de Cinematografia - Associação paulista que reúne fotógrafos na sua maioria e que oferece prêmios anualmente a Fotógrafos, Diretores de Arte, Montadores e Técnicos de Som Direto de destaque geralmente nos filmes feitos no eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

Observamos aqui que um dos parâmetros criativos de um bom som direto é quando um filme não precisa dublar as falas dos atores. Pelo lado estético a utilização do som direto gravado no set revela toda uma dramaturgia que foi pensada e capturada pela imagem em um determinado dia, a uma certa hora. O som dessa dramaturgia muitas vezes não pode ser usado porque a locação é muita barulhenta (por escolha da direção do filme), ou a fala dos atores não está de acordo com o que o diretor pensou (também por opção da direção do filme), ou houve interferências sonoras (sirenes, raios, aviões, etc) que dificultaram a compreensão das falas, ocasionando na colocação posterior das falas chamada de ADR⁴⁹, mais conhecido como dublagem. Dessa maneira, não tendo que dublar nada, o filme não só ganha força pela interpretação física dos personagens estar junta com a sua voz, como também acarreta uma economia grande no valor de cachê pago aos atores e de dinheiro gasto em tempo de estúdio para que as falas sejam refeitas.

Outro filme que Willigen usa como exemplo de dedicação e de ótimo resultado sonoro, dadas às condições de filmagem, foi *Guerra de Canudos* (1997) de Sérgio Rezende. A posição de Técnico de Som Direto havia sido oferecida originalmente a Ralf Pardula⁵⁰, americano que estava no Brasil e que havia acabado de rodar *O que é isso companheiro* (1997) de Bruno Barreto. Pela difícil experiência nesse filme, Pardula rejeitou a oferta para passar quatro meses filmando no sertão da Bahia e recomendou Willigen já que "eu tinha os mesmos equipamentos que ele e poderia fazer o trabalho". Willigen então se preparou para fazer esse filme, se equipando com o que havia de melhor na época e formando uma excelente equipe de assistentes - Valéria Ferro, Renato Calaça e Rômulo Drummond -. Ele reconta essa experiência:

Em 96, tive a oportunidade de fazer *Guerra de Canudos* e aí eu fiz esse filme com dois Nagra estéreo, em vários casos gravando simultaneamente em quatro pistas. Esse filme pra mim foi uma revolução na minha maneira de pensar o som de um filme já na preparação. Pelo tipo de produção que era: uma grande produção, larga de quatro meses. A produção me proporcionou uma equipe fantástica, tanto pela competência, mas também na quantidade de pessoas: tinha três microfônistas e um estagiário. Eu fiz esse filme pensando na sonoridade que se passava numa época do final século XIX, estávamos gravando num sítio totalmente deserto no sertão da Bahia, então eu achava que era o melhor momento gravar tudo que eu podia, porque isso era irrepetível! O Sérgio (Sérgio Rezende, diretor do filme) nesse aspecto me deixou um pouco boiando, ele acreditava na minha competência, mas acho que ele tinha uma batata quente na mão em saber o que filmar, e ele confiou em mim. Muitas vezes ele não entendia o que eu fazia, ele não sabia que eu estava fazendo certas coisas, só no final, lá na mixagem em Nova York, ele descobriu: "ah era pra isso então!" Porque que eu queria gravar passagem de cavalos, de

⁴⁹ Automated Dialogue Replacement.

⁵⁰ Ralph Pardula (1945) - Técnico de Som Direto americano dos filmes *Malcolm X* (1992) e *Bamboozled* (2000) de Spike Lee, *Tieta* (1996) de Carlos Diegues, entre outros.

carroças da direita pra esquerda, da esquerda pra direita e ele não entendia nada, mas pelo menos me deixava fazer o meu trabalho, ele não me questionava. A não ser quando eu estava atrapalhando ele. Como o set era tão grande eu podia fazer as coisas ao lado sem que ele soubesse! Assim eu me virava buscando sons. Eu me cobri de todas as maneiras gravando de forma escondida, gravando com microfones ocultos no meio da ação, com os microfonistas vestidos com os figurinos e gravando ambiências no meio multidão. Quando a mixagem foi pra Nova York, a produção estava pronta pra pagar uma fortuna para dublagem, para ambientação. Mas quando os técnicos americanos escutaram todo o material que tinha, eles falaram: "bom não precisa fazer mais nada, podemos começar a mixar!" Não precisaram dublar, todos os efeitos estavam lá, todos os ambientes estavam lá, então eles mixaram o filme muito mais rápido do que o previsto. Acho que a nível criativo *Guerra de Canudos* foi um grande passo, um grande salto.



Gravador Nagra Estéreo IVS

Dessa forma, um importante aspecto criativo no trabalho do Técnico de Som Direto é a sua habilidade em oferecer para a edição de som e mixagem a maior quantidade de material sonoro que possa ser usada na pós-produção do filme. O exemplo citado por Willigen em *Guerra de Canudos* apresenta um cuidado não somente restrito a gravação das falas dos personagens, mas em buscar uma ambientação específica dentro da mise en scène do filme que é parte fundamental em contar a história proposta, algo impossível de recriar em estúdio ou buscar em uma biblioteca de sons ambientes. Essa possibilidade de gravação de ambiência e efeitos só é conseguida ou com a chancela da direção, mesmo ela não sabendo muito bem para qual é a utilidade da captação de ruídos, ou como no citado caso, em ser uma atitude pessoal do Técnico de Som Direto em interpretar a cena e distribuir os microfones necessários

para uma captação completa da cena: diálogos, ambientes, efeitos, ruídos, música incidental e todos os possíveis sons que ajudam a complementar a dramaturgia de uma cena.

Willigen também acrescenta que por não ter acesso às novas tecnologias que iam surgindo, ele era forçado a adaptar o que tinha à mão para continuar o seu aperfeiçoamento tecnológico na gravação de som direto. Nisso ele marcou seu tempo no Brasil como um dos pioneiros na gravação de som direto com gravadores multipistas⁵¹. Foi também o primeiro a usar o gravador Tascam DA-98, gravador de fita magnética Hi8mm com oito pistas, que era regularmente usado nos estúdios de finalização por poder possibilitar gravar em sete pistas com um canal de time code. Willigen ressalta:

Em todos os meus anos no Brasil, pela dificuldade de conseguir material de trabalho, ingredientes, ferramentas pra fazer as coisas, devido à dificuldade de importar, isso me levou a criar muitas coisas, feitas à mão, de forma caseira. Isso foi muito importante para o meu trabalho, desenvolver determinadas coisas, truques. Meu primeiro microfone MS⁵² eu fiz com coisas assim muito caseira, mas que funcionavam perfeitamente, eu usei no Biggs⁵³ gravando MS com um U87 da Neumann e com um Schoeps⁵⁴ lateralmente posto. Enfim a gravação ficava jóia, mas a precariedade no Brasil me levou a estudar, pesquisar, ir pra Rua do Líbano, ir pra São Cristovão buscar ingredientes para reelaborar o que eu tinha visto num catálogo no exterior. Eu tinha que ter, eu queria ter, mas eu tinha que fazer eu mesmo, então com meus assistentes. Isso foi fundamental na nossa amizade, na nossa maneira de trabalhar. Primeiro com Paulo Ricardo, logo com os demais. Isso pra mim era talvez um dos maiores baratos do meu trabalho, os meses de preparação de coisas que eu tinha inventado e aplicar a prática, o meu trabalho acho que se distinguia de certa forma por conta disso também.

⁵¹ As primeiras experimentações com gravadores multipistas é no final dos anos 1940, com a chegada da fita magnética. Gravadores multipistas para o som direto são herança do processo de modernização da maneira de gravar música no começo dos anos 1960. Algumas tentativas são realizadas na década de 1970, fazendo-se adaptações dos gravadores de oito pistas para a gravação de som direto no cinema, mas efetivamente essa tecnologia só é disponibilizada no mercado a partir dos anos 2000. Esses gravadores vieram substituir a gravação digital em mídia móvel, em estéreo (duas pistas: esquerda e direita), com a gravação digital em diversos arquivos de som com cada pista pré-determinada. Essa nova tecnologia possibilitou gravar o som direto em diversas pistas separadas e de fácil manuseio através de arquivos compartilhados por cartões de memória ou hd externos.

⁵² Gravação MS - Mid Side - método de gravação em estéreo com dois microfones para ambientes onde um microfone é posicionado no meio e o outro ao lado, criando a espacialização desejada.

⁵³ *Prisioneiro do Rio (Prisoner of Rio)*, filme de 1988, de Lech Majeswski, sobre a vida de Ronald Biggs que assaltou um trem pagador na Inglaterra em 1963, foi preso, conseguiu fugir e veio se esconder no Brasil em 1970. Já com a sua saúde debilitada, voltou para Inglaterra em 2001 quando foi preso, morrendo em 2013 aos 84 anos.

⁵⁴ Fabricantes alemães de microfone, sendo juntamente com a marca Sennheiser os mais usados nos sets de filmagem mundiais.



Gravador Tascam DA 98

Por tudo isso Willigen tem papel importante dentro da história do som direto do cinema brasileiro, pois pelo seu rigor técnico ele eleva o nível da gravação do som direto percebendo as mudanças emergentes da tecnologia de gravação. Mas, mais importante ainda, ao contrário de outra geração de Técnicos de Som Direto que mistificavam o processo de captação sonora e não ensinavam aos seus assistentes a operação dos gravadores e microfones, como também os métodos de escuta desses equipamentos pelo medo da concorrência, Willigen fez exatamente o contrário. Ele repassou conhecimentos, alargou as possibilidades tecnológicas do seu tempo e ajudou a formar um grande número de Técnicos de Som Direto que iriam se tornar em pouco tempo também influentes na captação de som no cinema brasileiro. Alguns desses são as bases para pensar sobre o som direto dos próximos capítulos.

CAPÍTULO 4 - A CRIATIVIDADE SONORA: PROCEDIMENTOS E CONSEQUÊNCIAS.

4.1 - Anos 1990: entressafra tecnológica e suas consequências - a contribuição sonora de Paulo Ricardo Nunes.

Os anos 1990 efetivam o nascimento de uma nova maneira de captação do som direto no audiovisual. A tecnologia analógica e o domínio dos gravadores Nagra chegavam ao fim com o advento da gravação digital. Ao invés de uma onda sonora com suas nuances de baixas, médias e altas frequências o som tornou-se uma interpretação de 0s e 1s: mais seco, sem o ruído de transcrição do magnético perfurado e menos dinâmica. As fitas de rolo de 1/4 polegada são substituídas por uma fita digital, uma miniatura de uma fita cassete (K7), o Dat⁵⁵, sendo essa mesma fita quem nomeou essa nova maneira de captação de som.

Esse processo de digitalização já estava também em curso na etapa de pós-produção com fabricantes brigando para ocupar o espaço da nova tecnologia. É nessa época que sistemas como Sonic Solutions, Wave Design, Pro Tools começam a despontar, chegando para transformar o já obsoleto maquinário de magnético perfurado, dubbers e print masters em um processo digital. Sobre essa etapa Luis Aberto Melo observa:

Se houve um setor na atividade cinematográfica do país em que o estigma do atraso tecnológico causou verdadeiros estragos, este certamente foi o do som. Ao mesmo tempo, como foi visto aqui, nele ocorreram algumas das transformações mais decisivas em termos técnicos e estéticos no conjunto da atividade cinematográfica

⁵⁵ Digital Audio Tape - Fita de Áudio Digital.

entre nós. A partir dos anos 1990, com a consolidação das estações digitais de finalização estimulando o surgimento de novos estúdios, a impressão que se tem é que, em matéria de som, o estigma do atraso foi definitivamente superado. (MELO, 2013, p. 30) .

É importante notar que essas mudanças acontecem em um momento delicado da produção audiovisual brasileira. Quando ao final dos anos 1980 e começo dos 1990, devido ao contexto de abandono do apoio do Estado a atividade audiovisual, muitos Técnicos de Som Direto precisaram abrir caminhos em outras vertentes, sendo a televisão a oportunidade que absorveu essas pessoas qualificadas, mas que não tinham trabalho. A quantidade de filmes feitos no Brasil diminuiu drasticamente, caindo de uma média 70 a 80 filmes por ano, nos anos 1970 e 1980, para quase nenhum filme em 1990 e em 1991. A extinção da Lei Sarney⁵⁶ e da Embrafilme⁵⁷ e o fim da reserva de mercado para o filme brasileiro fazem a produção cair quase a zero. A tentativa de privatização da produção esbarra na inexistência de público num quadro onde é forte a concorrência do filme estrangeiro, da tevê e do vídeo. Uma das saídas foi a internacionalização, como em *A grande arte* (1991) de Walter Salles Jr., co-produzida com as americanas Alpha Filmes e J&M Entertainment. O 25º Festival de Brasília, em 1992, é adiado por falta de filmes concorrentes. No Festival de Gramado, em 1993, internacionalizado para poder sobreviver, só se inscrevem dois filmes brasileiros: *Capitalismo selvagem* de André Klotzel, e *Forever* de Walter Hugo Khouri, rodado com financiamento italiano.

A partir de 1993 a produção dos filmes começa a ter ressurgimento, através do Programa Banespa de Incentivo à Indústria Cinematográfica e do Prêmio Resgate Cinema Brasileiro, instituído pelo Ministério da Cultura. Diretores recebem financiamentos para a produção, finalização e comercialização dos filmes. Aos poucos, as produções vão aparecendo, como *Alma corsária* (1993) de Carlos Reichenbach, *A terceira margem do rio* (1994) de Nelson Pereira dos Santos, *Lamarca* (1994) de Sérgio Rezende e *A Causa Secreta* (1994) de Sérgio Bianchi. A parceria entre televisão e cinema se realiza em *Veja esta canção*, dirigida por Carlos Diegues e produzida pela TV Cultura e pelo Banco Nacional. Em 1994, novas produções, em preparação ou mesmo finalizadas, com destaque para: *Mil e uma* (1994) de Susana Moraes, *Um grito de amor* (1994) de Tizuka Yamasaki, *Sábado* (1995) de Ugo

⁵⁶ Lei Sarney (Lei 7.505/86), que até 1990 permitiu abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura. Fonte *Senado Notícias*.

⁵⁷ A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A) foi criada pela ditadura militar, em 1969, como órgão de cooperação do Instituto Nacional de Cinema (INC) com objetivo de distribuir e promover filmes nacionais no exterior.

Giorgetti, *As feras* (1995) de Walter Hugo Khouri e *O cangaceiro* (1996) de Aníbal Massaini Neto, um remake do filme de Lima Barreto de 1953.

Como não havia filmes para sonorizar, tornou-se difícil para os Técnicos de Som Direto investir nas novas tecnologias que estavam surgindo com a virada do sistema analógico de captação de som direto no set de filmagem para o digital. Lembrando que por uma questão profissional, seja no Brasil ou em outros países, os Técnicos de Som Direto, na maioria das vezes, têm seus próprios equipamentos: quando contratados eles vêm junto com os equipamentos para fazer a captação de som. Essa prática é diferente da fotografia: o Fotógrafo indica qual é a câmera e a luz que quer trabalhar e a produção vai atrás de alugar o equipamento. A realidade brasileira é que nunca tivemos uma empresa (ao contrário do que acontece nos Estados Unidos e alguns outros países) que ofereça os serviços de aluguel de equipamento de som direto para cinema, e o Brasil nunca fabricou gravadores, microfones e acessórios para som direto. Como não temos nenhum similar nacional no mercado para a compra, todos esses equipamentos sempre precisaram ser importados e isso sempre foi uma operação delicada de importação ilegal, pois sem esses equipamentos o Técnico de Som não trabalha. Esse cenário mudaria a partir de 1995, ano que ficou marcado como da retomada⁵⁸ do cinema brasileiro, com a volta de investimento por parte do Governo Federal e de empresas que começaram a utilizar das leis de incentivo de renúncia fiscal.



Gravador Dat HHB PDR1000TC

⁵⁸ O termo retomada tem referência a lei 8.685, conhecida como Lei do audiovisual que promoveu a "retomada" de investimentos no cinema brasileiro.

Um desses Técnicos de Som Direto que inicia sua carreira nessa confluência de possibilidades foi Paulo Ricardo Nunes⁵⁹. Carioca, filho de pai oficial da marinha e mãe professora, ele iniciou sua carreira no som como assistente, sendo microfonista até se tornar, alguns anos depois, Técnico de Som Direto. Por ter optado em não seguir carreira na Engenharia Elétrica, curso que escolheu quando prestou o vestibular, ele tinha a ideia de fazer alguma coisa relacionada com arte, tendo optado em fazer cursos de ator e a se dedicar à encenação. Mas sua vida mudou quando um amigo que morava perto da sua rua, o também futuro Técnico de Som Direto Aloysio Compasso⁶⁰, que já trabalhava com som de cinema, o convidou para trabalhar:

O primeiro filme que eu fiz de longa metragem foi *Leila Diniz* (de Luis Carlos Lacerda) foi no início de 87. Nesse ano, eu fiz três longas. Em seguida, a gente fez *Eternamente Pagú* (de Norma Benguell), e o terceiro desse ano foi o filme sobre o Ronald Biggs, *O prisioneiro do Rio*. Nesse filme eu entrei como estagiário, o microfonista era o Aloysio Compasso e o Técnico de Som era o Mark van der Willigen. Foi aí que eu conheci o Mark e daí a gente travou uma relação profissional super boa, eu acho, que pra nós dois, pra mim com certeza eu aprendi muitíssimo com ele. Os filmes com som foram pintando um atrás do outro, a minha relação foi aumentando com essas pessoas e eu descobri no som uma coisa que me era muito interessante: ao mesmo tempo que eu poderia controlar, eu tinha um lado criativo super grande que era pensar nessa coisa não tangível no som, o posicionamento do microfone, o que soa melhor o que não soa. E aí vem um trabalho criativo muito grande, desde a escolha do equipamento correto, das condições acústicas, de dirigir ator na parte vocal. Tudo isso era bem interessante e ao mesmo tempo a tecnologia que era, e é, uma coisa que sempre foi pra mim super presente. Quando jovem eu tinha equipe de som com os amigos, a gente era contratado para colocar som em festa, já gostava dessa coisa tecnológica, então acho que o som em cinema me veio com tudo isso.

Nunes compreendeu a possibilidade de apreender um ofício novo e tratou empiricamente de formar a sua compreensão de escuta através dos diferentes Técnicos com os quais trabalhou no início da sua carreira. Para ele era importante saber por que um determinado Técnico de Som Direto preferia angular o microfone a 45° da cabeça do ator

⁵⁹ Paulo Ricardo Nunes (1963) - Fez diversos filmes como assistente até estrear como Técnico de Som Direto em *Como ser solteiro no Rio de Janeiro* (1997) de Rosane Svartman, seguindo com vários outros filmes entre eles *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, *A pessoa é para o que nasce* (2005) de Roberto Berliner, *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* (2009) de Calvito Leal, Cláudio Manoel e Micael Langer e *Xingu* (2012) de Cao Hamburger, entre outros.

⁶⁰ Aloysio Compasso (1962) - Trabalha com som desde a década de 1980, já tendo atuado em mais de 40 filmes, entre curtas e longas-metragens e documentários para TV. Começou como microfonista em *Memórias do cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos, *Rei do Rio* (1985) de Fábio Barreto, e *Ópera do Malandro* (1985) de Ruy Guerra. Depois passou a Técnico de Som Direto gravando o som de filmes como *Carlota Joaquina* (1995) de Carla Camurati, *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz e *Nelson Freire* (2003) de João Moreira Salles, entre outros.

quando outro preferia algo mais angulado, resultando em outra captação. Dessa maneira, Nunes foi concebendo o seu modo de escuta, a sua construção de captação de uma realidade através de um gravador que era interpretado pelos seus headphones. Treinando assim o que Schaffer chama de "escuta reduzida" e que Virgínia Flores destaca como:

Escutar é, por intermédio do som, procurar sua fonte, sua causa, é tratar o som como índice desta fonte (concreto-objetivo). Ouvir é ser tocado pelos sons passivamente, sem intenção de escutar ou de compreender, é o nível mais bruto da escuta (concreto-subjetivo). Entender é manifestar uma intenção de escuta, selecionar dentro daquilo que escutamos o que nos interessa particularmente, para operar uma qualificação do que escutamos (abstrato-subjetivo). Compreender é discernir um sentido veiculado por signos, é tratar o som como um signo (abstrato-objetivo). (FLORES, 2013, p. 59).

Nesse aspecto o Técnico de Som direto trabalha essencialmente com a escuta reduzida ao máximo, estabelecendo uma relação de sinal e ruído: maximizando o sinal e minimizando o ruído. Como Nunes atuou em um tempo de transição em que os Técnicos de Som Direto de cinema passaram a atuar também no universo do vídeo (isto é fazendo som direto para vídeo) como possibilidade de campo de trabalho no Brasil, ele pode experimentar a sua escuta nesse novo campo que estava se formando. Ele ressalta a importância da educação e da transmissão de conhecimento dos equipamentos utilizados no mercado de trabalho:

Eu acho que abriu um pouco, mas não quanto eu acho que deveria abrir né, aumentar essa comunicação. Eu acho que durante muito tempo éramos um grupo muito fechado. Talvez eu tenha sido a última geração desse princípio, dessa transição do cinema, quando o cinema deixou de ser uma coisa exclusivamente feita por técnicos de cinema, e começou a se misturar um pouco né, o que eu acho que foi justamente quando vivíamos felizes para sempre eu e o Mark (Mark Van der Willigen) até que chegou o Collor (Collor de Mello)! Nessa hora, foi um buraco tão grande na comunidade cinematográfica! As pessoas começaram a ficar sem trabalho, não tinha mais trabalho! Tinha publicidade, mas de vez em quando, tinha bem menos publicidade do que tem hoje, e bem menos publicidade com o som como tem hoje. Então, o meu trabalho com o Mark, a gente dirigia era basicamente, a fazer comerciais, e como os longas começaram a escassear, ele também voltou para os documentários que ele já fazia antes, e que trabalhava sozinho. Então comecei a ficar desempregado, e isso, no início da carreira como assistente de som. Aí foi muito ruim essa época. Foi ruim pra todo mundo. Nessa época todo mundo se misturou um pouco: quem era de cinema foi pra televisão, que era uma coisa que estava nascendo na época e o vídeo começou assimilar essa mão de obra ociosa. O que foi bom pro pessoal de cinema, porque abriu um pouco o horizonte. Então os produtos variaram, a tecnologia variou também, as possibilidades variaram, uma câmera pequena de vídeo na mão como essas, fazem milhões de coisas, que aquelas enormes câmeras não faziam. O vídeo, as câmeras referentes dessa época, possibilitaram isso, e aí os Técnicos de Som Direto começaram a entrar nessa, que até então também não tinha essa modalidade técnica de som para vídeo! Isso começou a aparecer justamente na minha geração: fiz vários trabalhos como

operador de VT⁶¹, para ser Técnico de Som Direto, pra poder exercitar, porque era o operador de VT que fazia o som. Você convencer um produtor, que ele tinha que ter um cara, exclusivo de som, pra se preocupar com as questões de som do que se estava fazendo, era uma hora conversando com o cara pra convencê-lo dessa necessidade.



Gravador de Video Sony Betacam SP

Assim, a persistência de Nunes em trabalhar com som direto foi recompensada e ele passou de Microfonista para Técnico de Som Direto depois de alguns anos na profissão. Na sua trajetória profissional ele, repetidamente, comentou sobre a necessidade de comunicação com as pessoas de outros departamentos, no set de filmagem, para "engajá-los" nas necessidades sonoras do filme, especialmente porque nenhum membro da equipe, exceto os que estão no som - Microfonista e Assistente de Som - partilha de headphones para ter um parâmetro sonoro para compreender a necessidade de silêncio para a melhor captação dos diálogos, efeitos e ambientes que sejam feitos durante as filmagens. Entendendo que é trabalho do Técnico de Som Direto trazer elementos sonoros que não estão necessariamente no roteiro, Nunes destacou alguns filmes onde os sons que captou ajudaram a criar um universo sonoro específico e dedicado ao filme:

Um filme que a gente conseguiu ter um bom resultado sonoro foi *Cidade de Deus* (de Fernando Meireles, 2002). O trabalho do Daniel Rezende, montador de imagem do filme, foi bem esperto, porque ele montou o filme não só em termos da imagem,

⁶¹ Video tape - fita de vídeo.

mas ele montou o som, coisas de som, mesmo não sendo o editor do som do filme, mas ele utilizou do som direto com o mesmo artifício que ele usou na montagem em uma coisa bem caótica, quando ele colocou trechos de uma tomada de som em outra e manipulou o som dessa maneira. A gente conseguiu traduzir bem naquele filme aquela realidade da favela ali. A gente tinha a vantagem de ter dois Técnicos de Som Direto: um ficava filmando e o outro ia fazer som na favela: gente gritando, sons de vendinha, passos, água, lama tudo muito variável. A diversidade é incrível, o filme tem um universo sonoro que eu acho que a gente conseguiu captar bastante interessante, foi bem utilizado pelo pessoal de edição. Eu acho que ele é quase todo feito com microfone aéreo captando o som direto. Têm três cenas com lapela, três cenas só, no filme inteiro, com lapela! O resto é tudo microfone aéreo, tudo! Muitos microfones plantados, muitos escondidos, foi bem legal. Outro filme com um resultado parecido foi *A Festa da Menina Morta* (de Matheus Nachtergaele, 2008). Um filme que a gente trabalhou muito o som, quando conseguimos ficar mais um dia gravando vários ambientes e efeitos de som. Outro projeto chamado *A busca* (de Luciano Moura, 2011), foi um filme que a gente conseguiu fazer um bom trabalho de som direto, além de ter conseguido fazer um bom trabalho de gravação para a pós-produção do carro que é utilizado em cena. A gente conseguiu ficar com o carro por dois dias e gravamos ele por inteiro: microfone pra tudo enquanto é lado, em todas as situações, terra, asfalto, rápido, lento, abre porta, fecha porta, tudo, tudo. Gravamos o carro inteiro e todo ele foi utilizado ou pelo menos o que foi de importância para a edição de som. Acho que esses filmes foram bem legais assim como resultado, você ver na tela correspondendo aquilo que você tava querendo. Acho, conforme você vai ficando também mais velho na profissão, você tem mais domínio sobre o produto final do seu trabalho no set de filmagem. Você já sabe. Você já consegue prever o que vai funcionar e o que não vai. Nesse aspecto e eu queria ter mais diálogo com editor de som, mas não se tem tanto.

A afirmação de Nunes confirma o valor criativo do Técnico de Som Direto no processo de filmagem. Em um projeto como *Cidade de Deus*, diante da sua complexidade e possibilidades, foi de extrema importância ter dois Técnicos de Som Direto no projeto (o outro Técnico era Guilherme Ayrosa⁶²), pois enquanto um estava preocupado com a captação de diálogos o outro tinha a possibilidade de gravar fora do set de filmagem, uma vez que o set de filmagem geralmente tem muito barulho produzido pela própria equipe do filme, os ambientes e efeitos para compor a trilha sonora do filme. Seja um filme feito na favela como *Cidade de Deus* ou na floresta amazônica como *A Festa da Menina Morta*, que priorizam o rico universo que a locação oferece em contraponto com a esterilidade do estúdio, é de extrema importância que o Técnico de Som Direto grave esses sons e traga essa sonoridade desses lugares específicos para terem a oportunidade de serem usadas, ou não, na edição de som.

Essas ambiências são importantes para colocar diegeticamente os personagens dentro de uma realidade que é exposta pela lente da câmera. Elas são extremamente necessárias, como afirmou Virgínia Flores, para dar o "encadeamento dos sons no fluxo sonoro, diluindo as

⁶² Guilherme Ayrosa (1965) - Técnico de Som Direto dos filmes *Domésticas* (2001) de Nando Olival, *Cheiro do ralo* (2006) de Heitor Dhalia, *Ensaio sobre a cegueira* (2008) de Fernando Meireles, entre outros.

demarcações entre cada plano de imagem e som". Nesse aspecto Flores explora os conceitos levantados por Mary Ann Doanne sobre a busca de um fluxo natural e contínuo ocasionado pelo uso dessas ambiências sonoras e que ocasiona, na hipótese de Doanne:

Uma supremacia do visível sobre o sonoro no cinema devido a invisibilidade da edição e da mixagem que procuram anular o trabalho (ideologia burguesa) e tornar a trilha sonora algo tão natural que quem assiste ao filme pensa que o som emana da imagem, afastando assim a compreensão da heterogeneidade material do cinema. O som é algo que é acrescentado à imagem, entretanto é a ela subordinado - ele atua paradoxalmente, como um suporte silencioso. (DOANE, 1985, p. 54).

Outra questão importante colocada por Nunes, e compartilhada por outros entrevistados, é a falta de comunicação com a pessoa que vai cuidar da pós-produção do som filme. Muitas das vezes, quando se está filmando, não existe ainda uma pessoa contratada pela produção do filme para cuidar da edição de som, etapa que só será pensada depois de terminada a fase de edição de imagem, algo que pode ser meses, em alguns casos, anos depois. Já sabendo disso, é de extrema importância a criação de um universo sonoro particular para cada filme, oferecendo assim ao editor de som uma sonoridade única, diferenciada das bibliotecas de som que todos compartilham e que geram pistas sonoras iguais, sem nenhuma possibilidade criativa especial. Nesse aspecto muito se comenta em termos uma pessoa dedicada para cuidar do som do filme em todas as suas etapas: pré-produção, filmagem e pós-produção, algo parecido com o trabalho do citado Walter Murch: um Diretor de Som, um Designer Sonoro. Mas a minha experiência nos sets de filmagem, e os encontros proporcionados pela minha pesquisa com outros Técnicos de Som Direto, só confirmaram que é utopia pensar em um profissional desse nos filmes feitos no Brasil. Especialmente porque a grande maioria dos produtores brasileiros, sejam filmes de grande, médio ou pequeno orçamento não contemplam essa pessoa ao longo do processo do filme. Diante disso, é parte do trabalho do Técnico de Som Direto se engajar criativamente no processo filmico, saindo da preocupação solitária de gravar os diálogos limpos e claros no dia a dia do set de filmagem.

4.2 - João Godoy e a confluência da criatividade e a técnica nos avanços tecnológicos dos anos 2000.

Outro importante Técnico de Som Direto que também inicia sua carreira nesse período é João Godoy. Já citado pela sua contribuição acadêmica aos Estudos de Som. Godoy é paulista, filho de pai paraibano de Campina Grande com mãe paulista de Bragança, interior do

estado de São Paulo. Formado em Biologia, foi professor da matéria em diversos cursos preparatórios para o vestibular até que apareceu uma chance de trabalhar junto com o irmão na produção de um programa de televisão que explorava a realidade de bichos de estimação e seus donos. Com essa oportunidade ele largou a carreira de professor de biologia, e dessas confluências de sets de filmagem, foi apresentado ao Técnico de Som Direto Geraldo Ribeiro⁶³ sendo chamado por Ribeiro para trabalhar com ele. Godoy agarrou a oportunidade e iniciou a sua carreira em som no cinema, sendo assistente de Ribeiro por cinco anos. Ao final desse período ele tem a oportunidade de participar fazendo o som direto em vários filmes de uma geração de estudantes de cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo que começavam a dar seus primeiros passos fazendo curtas metragens: Roberto Moreira, Tata Amaral, Eduardo Caron, Eliane Caffé, Fernando Bonassi, Beto Brant, Márcio Ferrari, Mirella Martinelli, entre outros.

Segundo Godoy, Ribeiro tinha um Nagra excedente, que, "por generosidade" disponibiliza para esses estudantes por um custo baixo. E como Godoy era o assistente de Ribeiro, quando o Nagra saía era ele quem ia junto para acompanhar. Foi durante a realização desses curtas metragens, que Godoy afirma ter começado a exercitar sua escuta, pois quando trabalhava como assistente de Ribeiro ele não usava headphones para monitorar o sinal sonoro:

É, por uma opção, ou por uma falta de opção talvez, não sei, mas os microfônistas do Geraldo Ribeiro não trabalhavam com fone de ouvido e a despeito disso eu tenho certeza que fazíamos um ótimo microfone, uma ótima operação de boom⁶⁴, mesmo sem a monitoração auditiva. Porque tinha a questão visual, tinha a questão de tá fora do plano da imagem. Só que por outro lado a cultura auditiva que o Técnico de Som Direto tem que ter, de percepção, de entender, de perceber eixo eu só fui efetivamente desenvolver, começar a desenvolver, quando comecei a assumir trabalhos como Técnico de Som Direto. Então eu tinha uma proficiência de set, de organização de outros elementos aí né, do fazer do microfônista e do assistente de som que eram super bem trabalhados e condicionados, mas a escuta ela não era bem treinada ainda. Por outro lado, trabalhando com o Geraldo, e a gente fazia muita publicidade na época, ele tinha um set de transcrição na casa dele, então todo material que ele, todo não, mas grande parte do material que ele registrava, que ele captava e registrava, ele era o responsável pela transcrição magnética. Então se por um lado no set eu não tinha a possibilidade de tá ouvindo o material via fone, no mesmo dia, no final do trabalho a gente levava uma hora, as vezes duas horas de transcrição com eventualmente algum trabalho de compressão ou algum trabalho de equalização. O Geraldo tinha um monitor Magna Tek, que tinha uma monitoração impecável, então toda pequena sutileza de monitoração do boom, de correção de

⁶³ Geraldo Ribeiro (1948) Técnico de Som Direto com vasto conhecimento em eletrônica e acústica. Mixou diversos filmes brasileiros desde dos anos 1980. Alguns dos seus créditos são *Notícias de uma guerra particular* (1999) de João Moreira Sales, *Durval Discos* (2002) de Anna Muylaert, *Os famosos e os duendes da morte* (2009) de Esmir Filho, entre outros.

⁶⁴ Boom é a vara de microfone, suporte onde é colocada uma armação que segura o microfone e que direciona o eixo sonoro de acordo com a sua fonte.

eixo, a gente tinha a possibilidade, naquele momento, de reavaliar e de também ter a possibilidade de estar re-equalizando o som, tirando ali uma ressonância meio desagradável do estúdio, trazendo um pouco mais de presença. Se por um lado tinha uma deficiência na formação da escuta, e eu nunca tinha pensando nisso antes, de alguma forma esse trabalho que a gente fazia de transcrição era o momento de uma revisão de um dia de trabalho de uma série de críticas e avaliações do que tinha sido feito, o que tinha funcionado e o que não tinha funcionado que foi fundamental para a minha educação auditiva.

Destaco que a educação auditiva do Técnico de Som Direto é de extrema importância para a sua efetivação como um profissional no mercado de trabalho. Essa educação auditiva irá servir para que o Técnico de Som Direto possa discernir o que é sonoramente desejado e o que deve ser desprezado para aumentar a compreensão dos sons que importam, sejam diálogos, ambientes ou efeitos. Essa escuta tem que ser aliada ao filtro de pré-amplificadores e processadores de sinal que variam muito de acordo com a tecnologia aplicada, com alguns fabricantes tendo melhor qualidade do que outros. Mas, mesmo havendo diferenças da fidelidade de escuta devido a uma maior ou menor tecnologia empregada, é importante que a escuta seja trabalhada buscando a melhor captação sonora possível.

Enquanto ia se firmando no mercado de trabalho como Microfonista e posteriormente como Técnico de Som Direto, Godoy também buscava se aprimorar esteticamente para melhor entender o seu ofício. A descoberta, em 1990, de ossadas de mortos não identificados no cemitério de Perus, bairro periférico de São Paulo, desperta seu interesse e ele o persegue por quatro anos até concluir um documentário em 16mm chamado *Vala Comum* (1994) que teve carreira em diversos festivais de cinema, sendo premiado⁶⁵ em alguns deles. Alguns anos mais tarde, decidido a entender mais sobre a linguagem do gênero documentário, ele retorna a Universidade, através do programa de Pós-Graduação da USP para fazer uma pesquisa de mestrado onde estuda os procedimentos metodológicos na realização dos documentários *Santo Forte* (1999) de Eduardo Coutinho, e *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) de João Moreira Salles. Essa necessidade de conhecer melhor o seu ofício fez Godoy reconhecer que o Técnico de Som Direto pode ter uma participação criativa dentro do processo audiovisual a partir do aspecto estético, e não somente por meio da técnica:

Durante muitos anos eu ficava sofrendo né, porque eu sou Técnico de Som Direto, mas eu não sou engenheiro, eu não conheço a eletrônica, o funcionamento de um

⁶⁵ Melhor Filme 16mm - Festival de Brasília 1994; Melhor Filme - Cine Ceará 1995; Melhor Música Original - Cine Ceará 1995; Melhor Argumento - Guarnicê 1995; Prêmio do Júri - Guarnicê 1995; Melhor Curta - Festival de Cuiabá 1995; Melhor Filme - Jornada da Bahia 1995 e Melhor Documentário - Festival de Bilbao (Espanha) 1995.

microfone, o que é que um resistor faz, o que é um transistor! Durante anos isso me assombrou como se eu não pudesse ser um Técnico de Som Direto por não ter essa formação mais aprimorada, mais aprofundada na área de engenharia, engenharia acústica, engenharia eletrônica. Só depois de muito tempo, entendi que um Técnico de Som Direto não precisa necessariamente saber de tudo isso. Ter esse conhecimento pode ser útil, mas pro nosso métier a gente tem que ouvir, a gente tem que entender as relações de ganho, o quê que é adequado. Você tem que ter um conhecimento mínimo necessário, você tem que saber ler o que os mostradores dizem, os indicadores, os VU's⁶⁶, os peak meters⁶⁷. Mesmo pessoas que não tenham nenhum conhecimento, mas que tenham uma boa competência auditiva, vão fazer e vão fazer bem feito. Nossa profissão também depende da relação no set de filmagem: procedimento de set é organização, é estratégia, quer dizer não é só o conhecimento da tecnologia que a gente usa que nos garante. Mas durante muitos anos isso me incomodou. Então uma forma de compensar isso foi buscar um pouco mais de conhecimento na área de cinema, estudar um pouco mais história, estética, de entender um pouco de dramaturgia. Entender um pouco da função do som como um conhecimento que foge um pouco dessa coisa técnica do som direto. Não se limitar em ser somente um técnico, buscar conhecimento para dar um pouco mais de amplitude na nossa função, no potencial que a nossa função tem dentro de um set de filmagem: antes do set e depois do set, quando a gente pode de alguma maneira interferir criativamente, às vezes, naquilo que vai ser constituído na trilha sonora do filme pronto. Isso com a Tata Amaral, com Roberto Moreira, com o Jefferson De foi sempre muito presente, a interação criativa. Quer dizer, os processos de trabalho, nos longas dessas pessoas, sempre deram muito espaço pra essa possibilidade de atuação, fosse na análise técnica, ou na leitura do roteiro com questões sobre possibilidades de diálogo de som/imagem, essa articulação um pouco mais elaborada ainda no nível de escrita mesmo do roteiro, de pensar expressivamente o som, quer dizer, na medida das limitações que a gente tem, sempre foi uma coisa muito possível com esses diretores.

Nesse aspecto as observações de Godoy tem ressonância nas ideias de Flores quando ela aponta a polissemia da escuta fílmica em relação aos sons, clamando por uma trilha sonora que tenha um projeto próprio, elaborado no seu particular, nas suas nuances, para dar força ao geral, que é essencialmente a obra audiovisual. Veronique Campan também acrescenta que essa escuta traz "vestígios" de outros momentos e que é modificada ao longo do filme, dependendo de seu inter-relacionamento com outros sons, com o texto proferido e com as imagens (CAMPAN, 1999). É nessa questão que Flores ancora a sua hipótese da força criativa do som na relação audiovisual:

Assim como a fotografia, a direção de arte, a montagem, o elenco e a decupagem se ocupam de construir a imagem a partir do roteiro, também os sons devem ser planejados. Eles podem ser utilizados com fins narrativos, naturalistas ou realistas, expressivos e em contraponto, impressionistas, hiper-realistas, autorais, como se desejar. O importante é ter clara uma direção, um partido estético que conduzirá a uma série de escolhas que serão feitas por várias pessoas que participam na construção de um filme e de uma trilha sonora. Essa "direção" mencionada toma aqui dois sentidos: o ato de dirigir, que pertence a uma pessoa, o diretor do filme; e o

⁶⁶ Volume Unit - unidades de volume.

⁶⁷ Mostradores de intensidade de sinal sonoro.

caminho, o objetivo que se quer percorrer para atingir um determinado sentido ou o despertar de uma sensação, que compete a uma equipe de colaboradores. Esses fins serão mais bem alcançados quanto mais clara for sua conceituação, ou seja, é preciso haver uma linguagem e um vocabulário comuns para servir como meio de comunicação entre os realizadores e os envolvidos na criação. (FLORES, 2013, p. 101).

A concretização dessa possível contribuição sonora criativa, no caso de Godoy, deu-se em determinadas cenas de filmes que captou o som direto, advindo de sua observação dramaturgica e essencialmente da possibilidade criativa que a pessoa que dirige a cena lhe proporcionou:

Em alguns momentos como Técnico de Som Direto tive referências muito pontuais e muito diretas e isso resultou em coisas que tornaram a narrativa melhor, tornaram a narrativa mais expressiva. Coisas que às vezes parecem idiotas. Tem um filme da Tata (Tata Amaral), o *Através da janela* (2000) que no seu final, a Laura Cardoso (atriz do filme) vai lavar a camisa manchada de sangue do filho, com a sensação de muita dor da sua parte, pois ela tá rompendo com o filho, como se ela tivesse de fato afogando o filho dentro daquele tanque de água onde ela tá lavando a camisa. Pois nesse ato de afundar a camisa do filho eram formadas umas borbulhas de ar que de alguma forma representavam sonoramente, ou reforçavam, essa representação que a Tata tava construindo, sendo o elemento sonoro que reforçava essa representação. E eu lembro que eu falei "gente na hora que ela enfiar essa camisa no tanque é silencio absoluto, a gente vai ficar ouvindo essas borbulhinhas até o final do plano". E mesmo com a câmera estando no rosto dela, não era a borbulhinha que a gente estava vendo, quer dizer obviamente que isso poderia ter sido feito depois numa pós-produção, pois não tínhamos uma referência visual, mas foi um elemento que veio da ação, da atriz, da ação dos objetos de cena e que depois isso foi usado inclusive do som direto, mas assim não precisava ser o som direto, mas foi um momento que precisava de captação que trouxe essa possibilidade de contribuição que foi legal, que foi interessante. Acredito muito nessa contribuição do Técnico de Som Direto, fora além do seu conhecimento técnico, que também é importante. Tem um outro caso com a Tata que foi *O hoje* (2011) que assim é um trabalho de som direto muito, muito interessante. O filme é praticamente só som direto. Ele tem a edição de som que é muito delicada: são pequenas camadas sonoras de cidade, mas muito longe. É um filme muito falado, mas positivamente porque ele é um filme que se resolve no diálogo de dois personagens e o ator que foi convidado pra fazer o personagem do desaparecido político é um uruguaio e ele tem o sotaque uruguaio e algumas coisas não saiam naturalmente. Não saiam com a força expressiva adequada. Tinha uma situação no filme que ele corria atrás do personagem feminino, que ele tentava alcançar o outro personagem e perguntava pelo nome dela, mas em português! E isso soava falso, sem força dramática. E aí eu virei para a Tata e falei: e se ele falar "¿que pasa?" Isso foi incorporado, testado e acabou resultando na interpretação bem mais natural. Na história do filme ele é assassinado pela polícia política brasileira, mas ele era de origem não brasileira, então não existia a preocupação de ficar escondendo essa nacionalidade do personagem, né? Era cabível se utilizar uma expressão em castelhano. Outro dia eu vi o filme lá na sala da Petrobrás, na Cinemateca, aí eu lembrei: olha esse "¿que passa?" tá aí porque fui eu que sugeri, né!

Outro ponto importante que deve ser destacado é a relação entre uma “nova forma de

escuta”, diferenciada, e a recente geração de gravadores. A tecnologia de captação através de fitas dats teve um curto tempo de duração. Considerando que o Nagra, em funcionamento desde final dos meados dos anos 1950, e que virou sinônimo de gravador de som para cinema, com algumas mudanças de modelo, mas sempre gravando com fita analógica, esteve funcional nos sets de cinema até o final dos anos 1980. O Dat só durou uma década: aproximadamente de 1990 a 2000. A tecnologia de captação de som direto que suplantou o Dat, o gravador multicanal, trouxe duas funcionalidades muito significativas: a primeira foi a possibilidade de gravar o som em arquivos, em uma resolução de 24 bits, bem melhor que a de 16 bits⁶⁸ do Dat, oferecendo melhor qualidade e facilidade de manuseio e réplica do material; a segunda foi a possibilidade de oferecer mais do que os dois canais usuais de gravação - direito e esquerdo - possibilitando, nos casos de alguns fabricantes, gravar 15 canais separadamente (multicanal).

A gradual retomada nos números de filmes produzidos ao ano no Brasil a partir de 1995 possibilitou que os Técnicos de Som Direto tivessem como investir nos equipamentos de captação, pois havia demanda de trabalho. Um ponto importante nessa nova possibilidade tecnológica foi que passou a existir os mais variados tipos de fabricantes de gravadores para audiovisual, oferecendo essa tecnologia de captação, abrindo o leque de oportunidades para produções ou pessoas com orçamentos desde os mais modestos ao de grande porte. Nesse caso, o valor do gravador é também agregado à qualidade de pré-amplificadores⁶⁹ que esse gravador possui. Outros fatores também contam: a quantidade de pistas (multipistas) possíveis de gravar e a possibilidade de ter código de tempo⁷⁰ nesse gravador. Essa nova geração de

⁶⁸ Bits - Binary digits / Dígitos binários: Taxa de bit é a taxa de transmissão e manipulação em que o gravador processa o sinal digital. Também entendida como resolução, corresponde ao número de bits dedicados aos canais do sinal sonoro. Quanto maior a taxa de bit melhor a resolução do sinal sonoro.

⁶⁹ Pré-amplificação é a primeira etapa de amplificação de um amplificador. Nela, o sinal gerado pelos captadores é amplificado pela primeira vez. Qualquer amplificador, seja ele de áudio ou de instrumentos musicais, valvulado ou solid state (sem partes móveis) é dividido em duas partes distintas e principais: o pré-amplificador (ou simplesmente pré) e o amplificador de potência (ou simplesmente power). Cada uma dessas partes desempenha seu papel na tarefa de amplificar o débil sinal dos captadores de forma a excitar o alto-falante e poder ser ouvido adequadamente. O pré encarrega-se de aumentar o sinal para ser convenientemente modificado pelos controles de tonalidade (graves, médios e agudos) e por efeitos de overdrive, reverb, chorus e outros. Esse sinal depois de pré-amplificado já está num nível adequado para poder acionar o power que se encarrega de movimentar o cone do alto-falante e completar o processo de amplificação. Fonte Microphones, Technology and Technique, John Borwick, Focal Press, 1990.

⁷⁰ O time code (código de tempo) foi desenvolvido originalmente para designar cada frame de um programa de vídeo para a edição e controle do tempo da transmissão. Depois o time code foi adaptado para o uso em cinema. Numa filmagem, o time code é usado para tornar o processo de sincronização de som e imagem mais fácil – especialmente na telecinagem – e para sincronizar a música do *playback* durante a filmagem. Na pós-produção, o time code pode ser usado na montagem para sincronizar os vários elementos do filme nos efeitos de som e música. O time code é simplesmente uma informação que pode ser exibida ou representada em vários formatos. Dentro dos equipamentos, é um sinal eletrônico dentro da frequência de áudio, que representa um número binário. Ele pode ser codificado dentro do sinal de vídeo ou carregado separadamente, como um sinal de áudio.

gravadores abriu o campo para que as pessoas pudessem investir nessa tecnologia, algo impensável há pouco tempo atrás, devido a pouca variedade de oferta e o alto custo de investimento.

A respeito disso Godoy coloca um importante ponto de questionamento em relação à "nova forma de escuta" possibilitada através dessa recente geração de gravadores, refletindo sobre a exatidão da escuta em um estágio anterior, a do canal único, a essa nova possibilidade de gravação multicanal:

No meu trabalho (Tese acadêmica *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas metragens brasileiros Contra todos e Antonia: a técnica e o espaço criativo*) eu aponto três momentos distintos, que é você usando um Nagra analógico monofônico, um Dat, um gravador digital de fita, de duas pistas basicamente e hoje a nossa vida com multicanal. Eu discuto uma questão que vem com essa, que é um paradigma, um paradigma da monitoração, da precisão de monitoração. Quer dizer, nós hoje Técnicos de Som Direto monitoramos de uma forma muito mais imprecisa o nosso trabalho. A possibilidade da gente avaliar concretamente se um som vale ou não vale como som direto para integrar a trilha sonora no final do processo, não é a mesma que a gente fazia quando trabalhava com Nagra mono. Nesse caso, o que você tava vendo de fato era o canal que você tivesse usando um microfone, ou três, ou cinco, mas você tava ouvindo aquela pista que você ia mandar para transcrição. Aquilo ia para moviola para ser integrado no som direto do filme, e a precisão era muito maior. Hoje é aquilo né, várias pistas, você fica pulando de uma pista pra outra ou mesmo que você junte tudo numa só, você vai tá ouvindo uma resultante que não é o material de fato que vai ser trabalhado. Depois porque pode ser que você tenha ruído de microfone, que você tenha ruído de transmissão e que você não sabe se aquilo de fato, tá no momento que o ator A tá falando e vem do microfone B ou se é do microfone A... É isso que eu chamo a imprecisão da nossa monitoração, da possibilidade de avaliação do resultado do nosso trabalho. Normalmente um diálogo se desenvolvia, tinha que ser o momento da captação do som direto. Hoje a gente vive uma outra coisa então, porque é assim não é só o parâmetro da evolução tecnológica e das mudanças de ferramentas que está nos sujeitando a mudanças de paradigmas da nossa profissão, mas existe um entorno que também se modificou que também tá trazendo novas exigências, novas demandas e novos ritmos que também interferem no nosso trabalho. Então a impressão que eu tenho é que a gente perdeu um pouco como Técnico de Som Direto, a gente perdeu um pouco aquele critério mais artesanal, aquele critério mais preciso, do cuidado, da atenção da elaboração do encontro de uma estratégia pra resolver um determinado plano ou da avaliação de como esse plano tá soando e se ele está adequado aquilo que se imagina como processo dramaturgico proposto no roteiro, daquilo que a gente vê na imagem, se tem pertinência, e do aspecto mais preciso, se tem inteligibilidade, se tem a relação de primeiro plano e fundo que é adequada, se é compatível com o momento histórico da diegese. Hoje eu sou questionado pelo diretor, no final: "e aí, valeu pro som?" Eu falo: "olha parece que valeu," é uma coisa muito louca você falar isso.



Gravador Multicanal Cantar X3 da Aaton

A reflexão de Godoy aponta uma contradição, e concordo com ele, quando diz que toda essa modernização tecnológica dos novos gravadores, embora tenha trazido mais mobilidade ao Técnico de Som Direto, com a oferta de inúmeros canais de gravação ao mesmo tempo, fez com que o Técnico tivesse menos controle da monitoração do som durante a captação. A prática dessa monitoração aleatória que Godoy acentua é a realidade em muitos dos sets que produzem audiovisual no Brasil atualmente, especialmente em séries para televisão. É comum o uso de microfones de lapelas sem fio em todo o elenco, em qualquer situação, interior ou exterior. Com isso a monitoração de uma cena, que por exemplo tenha quatro atores, deve ter, no mínimo, seis microfones atuando: quatro lapelas sem fio, um em cada ator, e dois aéreos, segurados pelos Microfonistas posicionados fora do campo de visão da câmera. O método que emprego, quando trabalho com mais de um assistente é tê-lo escutando somente aos lapelas para problemas como interferência de sinal ou raspado na roupa, e fico a monitorar os aéreos.

A contradição dessa modernização é que a almejada redução da escuta que o Técnico de Som Direto busca para melhor discernir o que é sinal e o que é ruído se tornou um território de incerteza sonora. A condição de escuta expandiu-se além da nossa capacidade de monitorar nos tornando frenéticos matriciadores de canais em busca do sinal sonoro de cada microfone em cena. Isto é, nem todo o avanço da tecnologia representa um avanço na criatividade. Não foi porque os gravadores passaram a oferecer 15 pistas de gravação que os sons dos filmes ficaram mais interessantes, mais criativos. Muitos filmes feitos com

gravadores mono podem ter muito mais criatividade que um feito com um gravador multipista. Portanto, a utilização dessa nova tecnologia, implica não somente a técnica em si, mas também um conceito sonoro pensado e desenvolvido pelo Técnico de Som Direto para que ele possa ter proveito dessas novas ferramantas de uma forma mais ampla e criativa. As possibilidades se expandiram, mas os conceitos criativos continuam com a sua necessidade de formulação e execução, seja em uma ou em 15 pistas.

4.3 - Contribuições criativas em *A ostra e o vento* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

Acrescento a reflexão da possibilidade de contribuição criativa do Técnico de Som Direto na banda sonora do filme com alguns exemplos de intervenções minhas nos projetos onde fiz o som direto. Gravei *A ostra e o vento*, de Wálter Lima Júnior, em 1996, com um Nagra Estéreo IVSTC, em Jericoacoara e Fortaleza, no Ceará, e na Ilha do Mel, no Paraná. O filme teve uma logística muito complicada devido a deslocamentos tão distantes, filmando em locais perto do mar, em barcos, em um galpão sem revestimento acústico (que a produção chamava de estúdio) e perto de uma rodovia barulhenta. Ou seja condições totalmente desfavoráveis para uma boa captação de som direto. Outro ponto importante era que o filme apesar de não ter uma época definida, tinha um importante aspecto do ponto de vista sonoro: se localizava em uma ilha, não devendo conter interferências urbanas ou que caracterizassem uma época. Com isso a preparação feita para lidar com essas circunstâncias, considerando essa preparação como algo criativo, foi muito importante: areia e calor são inimigos mortais de equipamentos de precisão e tive que achar maneiras de me proteger contra essas intempéries. Além disso o mais importante foi dar vida ao personagem do vento que era parte ativa dentro da trama do roteiro. Tomando referências descritas no livro homônimo de Moacir Lopes, me inspirei para dar ao vento um corpo, uma vida, elaborando estratégias para gravar o vento onde estávamos filmando. Gravei o som do vento de diversas maneiras: refletindo em uma superfície, debaixo de árvores, dentro de buracos, através de encanamentos, de várias maneiras. Tentei também colocar um microfone de lapela dentro de uma concha e gravar esse som com essa concha perto do mar, longe do mar, em um interior, em diversas localidades. Esse som do vento na concha é o primeiro som do filme, aparecendo nos créditos iniciais e colocando o espectador dentro do contexto que virá a seguir. Cheguei ao final do filme com um grande banco sonoro de ambientes e efeitos que foram extensamente usados na edição de som do filme.

Andreson Carvalho em sua dissertação de mestrado intitulada *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos* fez uma leitura de recepção da *A ostra e o vento* com diferentes pessoas, de diferentes classes sociais e níveis de escolaridade. Mesmo sem nunca mencionar o nome do Técnico de Som Direto do filme em todo o seu trabalho acadêmico – algo que acrescento a extensa lista de invisibilidade da interferência criativa do Técnico de Som Direto no processo sonoro, e já mencionada na introdução dessa dissertação –, ele cita os ambientes por mim gravados, e que substituíram vários trechos de música feitas por Wagner Tiso (que compôs a música), na edição de som do filme. Notando que o editor de som só teve a possibilidade de usar esses elementos sonoros, porque o Técnico de Som Direto havia feito um extenso trabalho de captação:

"O filme contou com o trabalho e a experiência de Tom Paul, editor americano, que, segundo o próprio diretor Walter Lima Jr., o surpreendeu e o levou a eliminar, durante a mixagem, mais de quarenta minutos de música composta para o filme, ao perceber que os ambientes e ruídos lhe eram suficientes para expressar o sentido e as emoções necessárias." (CARVALHO, 2009, p. 11).

Outro filme que a preparação foi muito importante devido as condições de filmagem serem extremamente difíceis foi *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Na trama do filme os personagens do alemão Johann e do brasileiro Ranulpho trafegam em um caminhão pelo sertão nordestino vendendo aspirinas para combater os males da população. Muitas das situações de diálogo entre esses dois personagens foi filmada com eles dentro do caminhão, sendo esse puxado por um outro carro ou rodando com o próprio motor do caminhão de cena. Gravei esse filme com um gravador Dat HHB PDR1000TC e para poder captar o som direto construí uma bancada na parte de trás de caminhão para colocar os meus equipamentos com segurança e assim ficando fora do ângulo de captação da câmera, seguindo os personagens enquanto se deslocavam. Usei bastante microfones de lapela pois não haviam maneiras de prender um microfone aéreo na frente do carro para captar os diálogos dos dois atores. O uso do lapela requer muito cuidado na sua colocação pois ele tem que ficar escondido do enquadramento da imagem e ao mesmo tempo tem que soar bem, sem interferências de raspagem da roupa, vento, ou qualquer manipulação indevida do personagem. O filme teve zero de dublagem, com algumas reposições de fala, feitas por decisão estética do diretor e foi inspirador de vários artigos que comentaram a sua sonoridade, entre eles o de Rodrigo Carreiro intitulado *Relações entre imagens e sons no filme Cinema, Aspirinas e Urubus*:

Trata-se de uma trilha sonora (refiro-me, aqui, a todo o conjunto de sons que compõem o universo sonoro do filme, incluindo ruídos, vozes, trechos musicais e silêncios) discreta, quase minimalista, que acompanha a encenação igualmente simples, elaborada pelo diretor do filme. Uma proposta estética marcada pela economia de recursos narrativos. Apesar dessa simplicidade aparente, e embora não tenha a intenção estética de romper com as convenções do cinema narrativo clássico, essa trilha sonora parece se constituir como um trabalho interessante e original, que muitas vezes foge do lugar comum exatamente por não abusar dos recursos tecnológicos. Isso acontece graças à combinação criativa de alguns componentes sonoros e visuais que, juntos, são capazes de auxiliar o espectador a mergulhar no mundo interior dos dois personagens principais, através da construção de um universo sensorial muito particular. (CARREIRO, 2010, p. 3).

Acrescento a essa lista, quando tive a oportunidade de fazer um minucioso trabalho de captação de som direto, e que resultaram em trilhas sonoras que tiveram destaque, filmes como *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2010) de Beto Brant, *Elvis e Madona* (2009) de Marcelo Laffitte, *Mutum* (2007) de Sandra Kogut, *O sol do meio dia* (2006) de Eliane Caffé e *Cafundó* (2005) de Paulo Betti e Clóvis Bueno. No caso dos filmes de Brant, Kogut e Caffé tive a oportunidade de ficar vários dias depois de acabadas as filmagens principais construindo a sonoridade através da minha interpretação do que já havíamos filmado e que necessitava de uma construção sonora específica. Nos casos de Kogut e Caffé, todo o som do filme é constituído do material que capturei, sem nenhuma interferência de músicas não diégeticas, somente som direto, ambientes e efeitos. Nos filmes de Laffitte e de Betti e Bueno a construção se deu na pós-produção acompanhando a construção da montagem do filme e captando sons que ajudassem a contar a história proposta pelos diretores.

Dessa forma, os exemplos citados pela minha experiência e de outros Técnicos de Som Direto corroboram para a indicação da importância do aspecto criativo do trabalho executado pelo Técnico de Som Direto. Essa contribuição obviamente pode ser adensada pelo uso da tecnologia disponível, mas sem esquecer o componente da escuta como elemento primordial para o uso inteligente e criativo do som.

CAPÍTULO 5 - ANOS 2010: NOVAS TECNOLOGIAS, NOVOS PROFISSIONAIS E VELHAS QUESTÕES DE ESCUTA.

5.1 - Os mandamentos para o bom Técnico de Som Direto: grave tudo e não pare o set de filmagem.

Ric Viers em seu livro *The Location Sound Bible* acredita que a gravação do som direto em locação é "20% operação e 80% resolução de problemas". Ele coloca que:

A realidade do cinema é que ele é um processo criativo que usa tecnologia e não um processo tecnológico que usa criatividade. É uma forma de arte. E como todas as formas de arte não existem regras. Ao invés disso, muito como um código pirata, existem orientações. (VIERS, 2012, p. 255).

Com isso ele enumera 10 "mandamentos" inerentes ao Técnico de Som Direto que são necessários na captação de som em locação:

- 1) Deve proporcionar um áudio limpo, consistente e inteligível;
- 2) Deve checar o equipamento antes de ir para a gravação;
- 3) Deve saber sobre o seu equipamento e mantê-lo operacional e organizado;
- 4) Deve mandar um sinal de 1000Hz, no caso de gravar o áudio na câmera de vídeo;
- 5) Deve eliminar o ruído de fundo;
- 6) Deve ouvir criticamente o áudio produzido;
- 7) Deve desencorajar a gravação sem som (MOS⁷¹);
- 8) Deve ter uma postura participativa na produção do filme;

⁷¹ MOS - Motor Only Sync - Tomada sem som, somente de imagem.

- 9) Deve obter ambiente de cada locação;
 10) Deve estar preparado para qualquer situação.

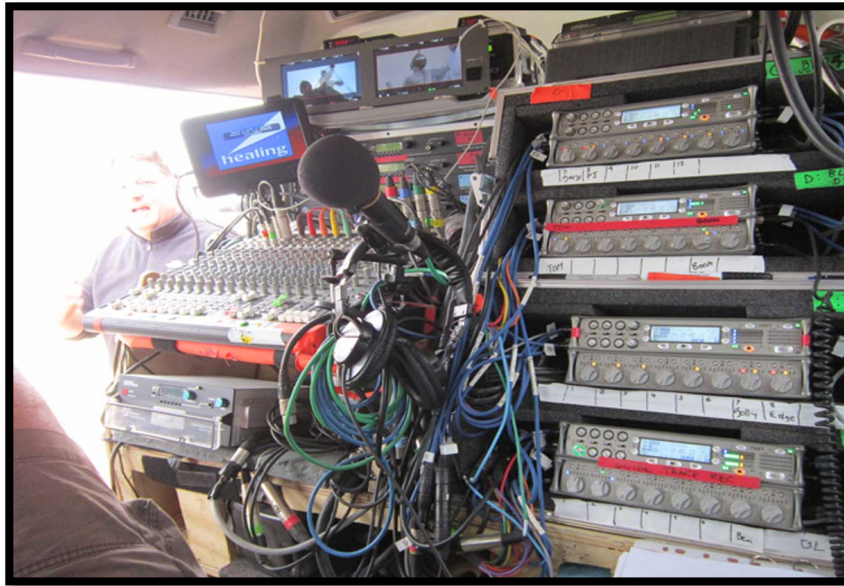
Essas mandamentos tem duas vertentes bem delimitadas: uma que tem ressonância com a proposta de criatividade sonora feita por Godoy quando ele enumera a necessidade de método (checar equipamento, mandar sinal de 1000HKz, obter ambiente de cada locação) com a minha proposição artística do Técnico de Som Direto (postura participativa, ouvir criticamente o áudio, eliminar o ruído de fundo).

Essas questões, situadas entre a criatividade e a técnica, como se pudéssemos dissociar uma da outra, tem ressurgido e revelado novas perspectivas através dos participantes do processo sonoro. Tudo isso na intenção de sair de uma invisibilidade criativa que a questão técnica encerra. Em recente evento no auditório da Sony Pictures, em Hollywood, Califórnia, o Técnico de Som Direto australiano Ben Osmo⁷², representou o filme de George Miller que ele gravou o som direto: *Mad Max: Estrada da Fúria (Mad Max: Fury Road, 2015)*. Comentando sobre o filme e sua logística criativa ele argumentou:

Um som genial começa com uma boa maneira de contar uma história. Essa história tem a interferência do diretor, do fotógrafo, do montador, de várias pessoas que ajudam com sua criatividade a contar essa história proposta. Parece-me que pelo fato de usarmos a tecnologia no nosso dia a dia nos faz sermos compreendidos não como autores, mas sim como técnicos. É por isso que as categorias de som, em muitas organizações que trabalham com cinema e reconhecem os que trabalham no meio, são sempre referidas como prêmios técnicos! E por isso também que somos conhecidos como "sound guys" ("os caras do som")! Por que que não pode ser: "preciso falar com o sound designer, ou com o diretor de som?" Com os artistas e colaboradores que de fato somos? (HOLDER, 2015, p. 57).

A reportagem do evento detalha a incrível engenharia que foi captar o som de *Mad Max: Estrada da Fúria (Mad Max: Fury Road)*: um filme cheio de complexidades, explosões, carros voando e explodindo, no deserto, longe da tranquilidade do estúdio. Nesse caso Osmo construiu dentro de uma van um verdadeiro arsenal de gravadores, processadores de microfones sem fio, cabos e endereçamentos sem fim, pela necessidade de mobilidade para acompanhar o deslocamento que o filme exigia. Como não pensar na energia criativa para construir tudo isso e fazer funcionar para a gravação do som direto do filme? Por que essa engenharia é somente algo de resolução técnica e não uma solução criativa para dar conta do trabalho proposto?

⁷² Ben Osmo (1954) - Gravou o som direto de filmes como *Peter Pan* (2003) de P.J. Hogan, *Babe, o porquinho atrapalhado (Babe, a little pig goes a long way, 1995)* de Chris Noonan, *Óleo de Lorenzo (Lorenzo's Oil, 1992)* de George Miller entre outros.



Carro de som de Ben Osmo

Kirk Francis⁷³, também Técnico de Som Direto, americano, com uma carreira de 46 anos trabalhando com som direto em cinema, ou seja, atravessando décadas de evolução tecnológica, e trabalhando na indústria cinematográfica estadunidense, onde existe capital para investir em novas tecnologias, em entrevista a Dailey (2000), destaca que mesmo com todo o avanço da tecnologia o som direto ainda tem várias questões a resolver:

Os grandes estúdios estão mais preocupados em filmar orçamentos do que filmes em geral. Uma boa parte do dinheiro gasto vai diretamente para os efeitos especiais de áudio na pós-produção e não em som captado no set. O editor na pós pode fazer o filme ir e vir o dia todo e jogar um monte de efeitos em cima e depois ouvir se funciona. O Técnico de Som Direto só tem uma chance e cada tomada pode ser diferente. Por isso mesmo temos que conviver com as dificuldades para a captação e fazê-las funcionar para o produtor no set de filmagens e também daí a vários meses ao mesmo tempo, que é quando a edição de som se inicia. É importante fazer amigos no set, só assim você poderá fazer chegar seu microfone mais perto da ação. O trabalho é 50% técnico, o resto é saber trabalhar com cada situação. Como todas as corporações, os grandes estúdios ficaram com visão curta. Historicamente falando Técnicos de Som Direto sempre foram tecnicamente esquecidos, compreendidos como parte tecnocratas, parte alquimistas. Além disso o pessoal da câmera está sempre lembrando que você não está participando de um evento fonográfico, você está fazendo um filme, e não se pode dublar a imagem. (DAILEY, 2000, p. 50).

⁷³ Kirk Francis (1947) - Técnico de Som Direto de *Jurassic Park* (2105) de Colin Trevorrow, *12 anos de escravidão* (*12 years a slave*, 2013) de Steve McQueen, *O legado Bourne* (*The Bourne Legacy*, 2012), entre vários outros.

As colocações de Osmo e Francis refletem as preocupações criativas de alguns dos Técnicos de Som Direto entrevistados para essa pesquisa. Essas preocupações, entendidas as vezes somente como uma necessidade individual de poder dentro da hierarquia do set de filmagem, quando a maioria da equipe, como o diretor de arte, o figurinista, o maquiador, o eletricitista e o maquinista, trabalham para o fotógrafo criar a imagem ideal para o filme, tem no som uma trincheira inóspita e desconhecida. É comum em sets de filmagem que qualquer demanda do departamento de som seja para colocar uma manta para melhorar a acústica do lugar, ou para cessar algum barulho externo, seja encarada com algo feito para o Técnico de Som Direto, como se fosse uma demanda pessoal, e não para algo que é parte constituinte do filme.

Fugindo da discussão de poder de que a imagem tenha mais valor do que o som, assinalo que uma obra audiovisual só terá impacto positivo quando tiver essas duas forças equilibradas. Assim, a discussão sobre essas possibilidades criativas são vitais para a análise da obra audiovisual como um todo, não podendo ser vistas somente como um “mantra”, ou uma “ladainha do Técnico de Som Direto inconformado”. Além disso, é importante que o próprio profissional de som direto tenha consciência do seu poder criativo, não somente reconhecido pelo diretor da obra. Nesse quesito Nunes ressalta:

Eu acho que o que me move é a primeira certeza que eu sou um artista tanto quanto qualquer outra pessoa é dentro desse processo cinematográfico, eu tô criando tanto quanto um diretor de arte tá criando, quanto um diretor de fotografia, um figurinista. Tô criando tanto quanto um editor de som tá criando, quanto um mixador tá criando. A minha arte, a ferramenta da minha arte é a tecnologia e seres humanos, é com isso que eu trabalho. Quando eu tô num set de filmagem o ator pra mim é uma das minhas ferramentas de trabalho. Eu tenho que chegar a um resultado sonoro, que é para o filme, através desse cara também, então dentro do meu parque de equipamentos ele tá incluído. Vou lidar com ele de uma maneira diferente da que lido com meus microfones, mas ele é tanto quanto pra mim, é uma ferramenta. Então esse entendimento de que eu sou artista, me faz continuar nessa profissão, buscando sempre, sempre o melhor som.

5.2 - Condicionantes estéticas e as determinantes do mercado: a escolha do Técnico de Som Direto.

Um dos pontos importantes da pesquisa, e que sempre marcou minha carreira como Técnico de Som Direto, é entender como são feitas as escolhas profissionais pelos produtores de audiovisual na hora da contratação do Técnico de Som Direto. As porcentagens levantadas por Viers e Francis (Viers diz que 80% é resolução de problemas e Francis afirma que 50%

do trabalho é técnico e o resto é saber lidar com a situação) ao mesmo tempo que observam e quantificam a habilidade criativa no trabalho dos Técnicos de Som Direto, apontam para a contradição dos outros fatores de produção que ajudam a constituir a imagem eminentemente técnica desempenhada por esse mesmo Técnico de Som Direto. Ao trazer essa questão para a minha pesquisa, ampliando a ação criativa em contraposição ao aspecto técnico do trabalho, busquei também entender se os Técnicos de Som Direto entrevistados, e que atuam no Brasil, eram escolhidos por suas qualidades criativas e contribuições estéticas aos filmes que fizeram, comparando com a referência de um mercado de trabalho americano apontado por Viers e Francis.

Nesse aspecto, obtive diferentes respostas que se desdobraram em outros importantes conceitos. Para Nunes, “o trabalho do Técnico de Som Direto não é resolver problemas”, embora ele ache que tenha se tornado isso. Ele relatou: “Já fui chamado para um filme porque eu resolvo problemas: ah porque você é rápido, se você fez aquele filme assim, você pode fazer aqui também”. Com isso, Nunes também aponta para a falta de preparação na pré-produção por parte da produção o que ocasiona a necessidade do Técnico de Som Direto ter que ficar resolvendo problemas enquanto eles surgem no set de filmagem.

Maciel sinaliza para as relações sociais como determinante, destacando que: "tem a coisa da praticidade, tem a coisa do humor, mas aí porque cada produção vai precisar de um perfil, o perfil de fulano é melhor pra esse filme. E muitas vezes eles escolhem pelas amizades, escolhe os amiguinhos e isso existe, a gente sabe que isso existe, né". Outro ponto destacado por Valéria Ferro, é de que existe um perfil social idealizado por aqueles que contratam e que priorizam determinado Técnico de Som Direto: "aquele que não dá trabalho, aquele que não reclama, aquele que não para a filmagem, que não enche o saco. Primeiro você é julgado socialmente e depois é que vem a tua qualidade profissional".

5.3 - Do Nagra III aos gravadores de mão: mudou a tecnologia, mudaram os profissionais.

Depois de traçar essa pequena história do papel criativo do Técnico de Som Direto no cinema brasileiro contemporâneo, aproveito as reflexões acima (de como são escolhidos esses profissionais), para falar da realidade atual do campo de trabalho sonoro do audiovisual brasileiro. Antes disso é importante colocar em destaque que depois de gravadores de fita analógica, passando pelo o Dat, chegando no multipista, temos como a última geração os gravadores de mão (hand held) que são versões ultra baratas, de fácil manuseio, tendo

também a possibilidade de várias entradas e gravação multipista, mas de qualidade sonora duvidosa devido a qualidade dos pré-amplificadores. Essa nova geração de gravadores trouxe modelos como os gravadores de mão da Tascam ou da Zoom, que tem um custo entre U\$300,00 e U\$500,00, em contraposição de um gravador de última geração Cantar X3 da Aaton Digital de U\$17.000,00. Contribuindo com essa estratificação de oferta de preços, os fabricantes de microfones condensadores, imprescindíveis para a captação de um bom som, também observaram a chegada de várias outras marcas que ofertaram um custo muito mais baixo. Enquanto um microfone da Schoeps modelo CMIT-5U custa U\$2.000,00 é possível encontrar opções, que tem o mesmo padrão de captação hiper-cardióide, como o Sennheizer ME66 por U\$200,00, mas com qualidade sonora bem inferior. Os sistemas de microfones sem fio, e que já foram mencionados pelo seu uso abusivo nas atuais produções de séries para televisão, também tiveram o acesso de novos fabricantes que ocasionou produtos como o sistema Sennheizer G3 por U\$600,00 competindo com um sistema da Lectrosonics de U\$3.000,00, mas com bem menos alcance de sinal.

Essa pulverização de valores, e em decorrência de qualidade, da tecnologia disponível afetou diretamente o que é produzido sonoramente no audiovisual brasileiro atualmente. O que há 40 anos era antes feito por um pequeno grupo de pessoas, teve um enorme salto quantitativo na oferta desse profissional de som. Temos agora uma nova geração de Técnicos de Som Direto atuando essencialmente nas produções para televisão e internet com equipamentos baratos como esses citados, de qualidade restrita, e em decorrência custando para os produtores, aqueles que contratam, muito mais barato do que muitos dos Técnicos de Som Direto citados nessa dissertação e que têm muito mais tempo de serviço e que investiram durante muito tempo em bons equipamentos de captação de som.



Gravador Zoom H6

Uma outra característica desse novo profissional é que ele chega no mercado de trabalho pulando as etapas como assistente e microfonista, chegando logo como Técnico de Som Direto. Acredito que essas etapas são muito importantes porque instrumentaliza a pessoa a aprender a escutar, a treinar os ouvidos, saber distinguir o que é sinal e o que é ruído, entender a dinâmica hierárquica que um set de filmagem oferece. Sobre isso Sá Earp coloca:

As pessoas já começam Técnicos de Som Direto hoje em dia. Não existe mais a coisa de fazer uma carreira. Eu enrolei cabo pra caramba e foi bom. Foi bom porque se hoje eu me considero alguém com experiência é porque eu passei por tudo isso. Tive a experiência fundamental de trabalhar com alguns Técnicos de Som Direto experientes, com quem eu pode trocar ideias, com quem eu pode aprender a ouvir, com quem eu pude aprender a mexer em set ups diferentes de equipamentos. Tem o cara que gosta de microfone X, tem o cara que gosta de microfone Y. Um cara que gosta do microfone angulado a 90°, o outro que gosta mais inclinado, outro que não pode trabalhar a menos de um metro de distância, tem de tudo. É aí que você começa a ter todas as experiências auditivas, e pode criar a sua forma de trabalhar, que eu acho que é fundamental. Eu acho que isso faz a diferença, porque você vai pegar um cara que nunca passou por isso: qual a experiência dessa pessoa? O cara tá trabalhando com equipamentos que de repente não teve nem tempo, nem chance, de experimentar. Sem ter experimentado trabalhar com pessoas diferentes, de temperamentos diferentes. Eu acho que cinema é uma profissão extremamente humana na verdade! Pra começar a gente vive dos contatos que a gente tem: é a produtora que confia em mim, que gosta, que sabe que eu sou competente, mas que também de alguma maneira gosta de mim assim e me chama pra trabalhar, cruzei com ela no momento certo e na hora certa, é um pouco isso tudo.

Essa nova realidade, imposta pela estratificação da qualidade da tecnologia disponível, afeta principalmente a condição de escuta desses novos profissionais. Se por um lado essa estratificação pode ser considerada benéfica pela democratização do acesso a equipamentos

mais baratos, quando poucos tem poder econômico de compra, é importante apontar que esse custo mais baixo dos equipamentos afeta a qualidade do som gravado. Pouco tempo atrás o Nagra ou o Dat ofereciam uma qualidade de som que era captada e mais tarde amplificada no cinema com qualidade. Esse parâmetro mudou muito pois o que temos hoje são as diminutas caixas de som da televisão ou os speakers do computador como referência sonora final do produto. Com isso a condição de escuta desse novo profissional é formulada a partir dessas novas formas de reprodução ofertadas ao público. Nesse aspecto, essa nova sonoridade, produzida por esses novos profissionais e seus equipamentos, é um tema importante para futuras pesquisas, na possibilidade de tentar entender esses profissionais que chegaram recentemente ao mercado de trabalho audiovisual brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A partir da reconstrução do percurso do som na história do audiovisual brasileiro, desde do final dos anos 1950 até os anos 2010, da análise bibliográfica sobre o tema, da observação de obras audiovisuais e dos relatos de Técnicos de Som Direto no Brasil, o objetivo desta pesquisa foi mostrar a relação entre a criatividade e a técnica no trabalho do Técnico de Som, tendo em vista o seu poder criativo na captação de som direto e a importância do som (juntamente com a imagem), para todo o processo de realização de uma obra audiovisual. Isso foi feito com a pretensão de refletir sobre os parâmetros criativos dos Técnicos de Som Direto dentro de uma perspectiva fílmica, mostrando como as mudanças no território sonoro e nas tecnologias influenciaram no processo de captação de som para o audiovisual, mudando a condição de escuta e o trabalho dos mesmos. Neste espaço retomarei alguns temas importantes, fazendo uma retrospectiva dos principais pontos abordados nos capítulos anteriores, com suas devidas conclusões.

Na introdução, além de explicitar o que é o trabalho do Técnico de Som Direto e de como foi construído a sua invisibilidade dentro da cadeia audiovisual, contextualizo o campo dos estudos de som no Brasil, mostrando como havia grande escassez de bibliografia sobre o tema do som no audiovisual, até praticamente a década de 2000. Pois, somente a partir desse período que começa a publicação de livros e coletâneas acadêmicas, traduzidas para o português, posteriormente sendo consolidado em várias frentes de atividades que priorizariam a perspectiva sonora como campo de estudo. Um dos exemplos citados foi o Cine Música - Festival de Cinema de Conservatória, realizado pela primeira vez em 2007, e que teve em 2015, na sua 9ª edição, o III Encontro dos Profissionais do Som do Cinema Brasileiro,

ocasionando debates pertinentes sobre a atuação do som no audiovisual. O percurso para uma melhor compreensão do trabalho do Técnico de Som Direto ainda é longo, mas acredito que somente com reflexões como as apresentadas nesta dissertação o debate possa ir adiante.

Do primeiro capítulo destaco a evolução do Técnico de Som Direto no cinema brasileiro a partir do final da década de 1950 e começo da de 1960. O evento da missão Sucksdorff, em 1962, foi importante por ter disponibilizado um campo possível de experimentação com o som para os alunos do curso. Isso não significa dizer que os alunos do curso tenham se tornado mais tarde Técnicos de Som Direto, mas que através dos equipamentos disponíveis houve uma maior possibilidade de usar o som como elemento criativo para os que queriam trabalhar e/ou já trabalhavam com som direto.

O recorte que se inicia na virada dos anos 1950 para os anos 1960 teve sua razão pela possibilidade de pesquisar essa época da história sonora brasileira através da trajetória de Wálter Goulart que morreu alguns meses depois do nosso encontro. Goulart, juntamente com Juarez Dagoberto, já falecido em 2013, e que infelizmente não pude entrevistar para essa pesquisa, eram um dos mais antigos Técnicos de Som Direto ainda atuantes no cinema brasileiro.

Entender a trajetória de Goulart foi essencial para compreender as etapas do som direto no cinema brasileiro contemporâneo, uma vez que em nossa conversa ele trouxe a sua experiência sonora em diversos filmes, sejam dublados, sejam com a utilização de som direto. Os sons gravados nos filmes que Goulart participou apontam para um trabalho primoroso em tempos quando o profissional só tinha disponível um gravador e um microfone dinâmico, comprovando a sua capacidade sonora criativa.

Do capítulo dois enfatizo o tema da grande defasagem tecnológica que se constitui nos anos 1970 quando a dublagem vira norma nos filmes brasileiros. Esse período é um dos mais difíceis para o som direto, já que a maioria dos filmes feitos no Brasil eram feitos com som guia, sendo dublados posteriormente. Isso não determina que a dublagem de um filme necessariamente produza algo ruim, o resultado pode até ficar interessante, obtendo um bom som, porém requer muito mais trabalho. Na realidade o problema é que tínhamos filmes, com algumas exceções, onde a trilha sonora era desprovida de ambientes, efeitos e ruídos de sala, acentuando a falsidade da dublagem e ajudando a constituir o estigma de que o "som no cinema brasileiro era ruim".

Apesar de não ter tido a oportunidade de conversar com Juarez Dagoberto, foi possível conhecer um pouco da sua importante trajetória através de Zezé D'Alice, também Técnica de Som Direto, companheira de vida e de trabalho de Dagoberto durante anos. D'Alice, juntamente com Cristiano Maciel, ajudaram a reconstituir esse período tão árido do som no cinema brasileiro trabalhando contra o estigma criado, transcorrendo toda essa época e permanecendo atuantes no mercado de trabalho até hoje.

Ao tratar da década de 1980, o capítulo três apresenta alguns fatores importantes para assentar a pedra fundamental do som direto no cinema brasileiro contemporâneo. Apesar de apontar para uma época em que a produção de filmes estava em um dilema estético – pois havíamos perdido a inocência das chanchadas, a politização estética do cinema novo, a pornochanchada havia chegado ao seu limite e o cinema brasileiro não sabia se fazia filmes para Hollywood ou se olhava para o seu próprio povo –, foi nos anos 1980 que ocorreu uma mudança gradativa na utilização do som guia para a gravação em som direto, bem como para a maioria das práticas de captação sonora no set de filmagem. Nesse aspecto, os dois estrangeiros escolhidos pela pesquisa, Heron Alencar e Mark Van der Willigen, em especial no caso de Willigen, tiveram destaque pelo conhecimento e tecnologia que trouxeram para os filmes brasileiros do período.

Quanto a isso, concluo que a passagem de Willigen representou três pontos que considero fundamentais para a evolução que seguiu nos anos seguintes. O primeiro foi disponibilizar uma tecnologia de equipamento de captação que não tinha similar no Brasil, incentivando e/ou mesmo forçando outros Técnicos a se aparelharem com novos equipamentos. O segundo ponto foi a atitude de Willigen quanto ao compartilhamento de saber, passando seus conhecimentos para seus assistentes, e assim formando uma nova geração de Técnicos de Som, ao contrário da geração anterior a ele, que já estavam no mercado de trabalho, mas que não costumava dividir os conhecimentos técnicos e criativos com os assistentes. E o terceiro foi que o rigor técnico de Willigen fez com que se elevasse o nível da gravação do som direto nos filmes que trabalhou, revelando as mudanças emergentes da tecnologia de gravação e suas utilidades.

Sobre a crise cinematográfica da virada dos anos 1980 para os anos 1990, no capítulo quatro, é possível concluir que a entressafra tecnológica do formato analógico para o digital ocasionou verdadeiras mudanças na captação, edição e reprodução do som no cinema. A trajetória de Paulo Ricardo Nunes, em especial por ter sido assistente de Willigen durante muito tempo, é bastante reveladora desse processo. Percorrendo esse período, ele conseguiu driblar a dificuldade de trabalhar num momento em que a produção de filmes no Brasil

chegou quase a zero, tornando-se um dos mais importante Técnico de Som Direto do Brasil. Além de abordar a questão tecnológica e a dificuldade de fazer cinema nos anos 1990, em que muitos Técnicos tiveram que migrar para o vídeo como possibilidade de trabalho no Brasil, a experiência de Nunes chama atenção para a importância da educação no set de filmagem e do engajamento de toda a equipe, em suas diversas funções, para a captura de um bom som direto.

Por outro lado, atuando no mercado de trabalho paulista, João Godoy tem também um papel distinto nessa história recente do som no cinema brasileiro. A particularidade de Godoy é que ele, na necessidade de entender seu ofício, se instrumentaliza academicamente através de estudos de pós-graduação que buscaram problematizar o aspecto criativo do trabalho do Técnico de Som Direto na cadeia de sonorização dos filmes. Portanto, seu trabalho como educador é também muito importante para abrir a discussão entre a criatividade e a técnica.

O capítulo cinco fecha o ciclo histórico proposto no cinema brasileiro contemporâneo chegando aos anos 2010. Trago reflexões de Técnicos de Som Direto estrangeiros contextualizando que a questão entre criatividade e técnica tem ressonância em outras cinematografias, de igual intensidade, apesar de serem realidades de produção bem distintas do que as quais encontramos no Brasil.

Interessado em saber como os produtores escolhem e/ou contratam os Técnicos de Som Direto, obtive as mais variadas respostas. Porém elas sempre enfatizaram o lado comportamental, social e afetivo e muito pouco o lado estético, criativo. Não que essa prática seja exclusiva aos Técnicos de Som Direto, muitos outros técnicos, especialmente assistentes, de outros departamentos no cinema, são contratados por questões de afinidades e nem tanto por capacidade. O que chama atenção é que isso seja uma prática feita em um departamento que tem a grande responsabilidade de gravar o registro de um filme, um elo que cria a magia de colocar um corpo sonoro em uma imagem, sem o qual não haveria a palavra audiovisual.

Fecho esse capítulo com questionamentos sobre a nova geração de Técnicos de Som Direto em vista da evolução tecnológica que adentrou os anos 2010. Acredito que esses novos integrantes no mercado de trabalho estão sendo contratados por custarem menos, pois não tem tanta experiência, e por terem investido em tecnologia de captação muito mais barata, e assim podem cobrar mais barato, uma situação que privilegia os produtores na hora da contratação. O que está em dúvida, e que pode ser base para uma pesquisa posterior, é como se dá a condição de escuta desses novos profissionais que pulam etapas essenciais para o treinamento dessa escuta, pois já chegam no mercado de trabalho como Técnicos de Som Direto,

utilizando equipamentos de muito menos qualidade sonora e que afetam diretamente essa condição de escuta.

Tendo percorrido cerca de cinquenta anos de análise do percurso efetivado pelo som na história do audiovisual brasileiro concluo esta dissertação afirmando que o trabalho criativo do som se inicia na captação do mesmo no set de filmagem, no ato da sua realização. Os exemplos apontados pelos Técnicos de Som Direto entrevistados, sobre a criatividade na captação de áudio no set de filmagem, bem como a bibliografia apontada sobre o tema, contribuem para o reconhecimento do trabalho do Técnico de Som Direto, puxando um pouco do manto de invisibilidade pelo qual esse profissional é vestido, e revelando que um bom produto audiovisual tem sua origem na sua boa criação imagética, mas também na sua boa criação sonora. Dessa forma, acredito que o quanto mais esse profissional for visto e reconhecido por suas capacidades criativas, não somente técnicas, melhores resultados teremos na escuta e na imagem cinematográfica como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Eduardo; Kaufman, Mariana (Org.). *Arnaldo Jabor, quarenta anos de opinião pública*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções, 2007.
- ALTMAN, Rick. *Genre: the musical*. London: Routledge/British Film Institute, 1981.
 _____ . (org.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O som no cinema brasileiro*. In: Filme e cultura, Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37, jan/fev/mar 1981. págs 2 a 34.
 _____ . *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo; Companhia de Bolso, segunda edição, 2009.
- BORWICK, John. *Microphones: Technologies and Techniques*. Londres; Focal Press, 1990.
- CAMPAN, Veronique. *L'écoute filmique, écho du son en image*. Paris: Press Universitaires de Vincennes, 1999.
- CARREIRO, Rodrigo. *Relações entre imagens e sons no filme Cinema, Aspirinas e Urubus*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-Compós v.13, nº1, jan/abr 2010.
- CARVALHO, Andreson. *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos*. Dissertação Universidade Federal Fluminense, 2009.
- CARVALHO, Marcia ou SILVA, M. R. C. *A canção no cinema brasileiro dos anos 80*. In: Samuel Paiva; Laura Canepa; Gustavo Souza. (Org.. XI Estudos de Cinema e audiovisual Socine. 1ed. São Paulo: Socine, 2010, v. 11.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
 _____ . *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999
 _____ . *Film a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2001
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COUTINHO, Ricardo. *Cinema brasileiro: possíveis histórias*. Rio de Janeiro: Raccord, 2002.
- CUNHA, Gabriela. *O operário criador*. blog, capítulos *Contexto espacial como conceito de som, parte 1 e 2*, acessados no dia 11/04/2014.
- DA-RIN, Sílvio. *O som nosso de cada dia*. In: Filme Cultura, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar 2013. págs 31 a 36.
- DAILEY, Dan. *Os alquimistas sonoros: Técnicos de Som Direto e as dificuldades da captação de diálogos*. In: Film & Video World, Los Angeles: abril 2000. págs 47 a 56.
- DOANE, Mary Ann. Ideology and the practice of sound editing and mixing. In: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*, New York:

Columbia University Press, 1985.

FLORES, Virgínia. Catálogo da Mostra Cinematográfica "*O som no cinema*". Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.

_____. *O cinema uma arte sonora*. Rio de Janeiro: AnnaBlume, 2013.

FREIRE, Rafael. *Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos*. Revista Imagofagia, nº5, 2012.

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

GUIMARÃES, Lyanna Peck. *Som direto no cinema*. In: Revista Áudio, Música e Tecnologia edição 185, fevereiro 2007, págs 2 a 6.

HOLDER, Cris. *Miking the madness: sound for Mad Max Fury Road*. In: Revista Video and Filmmaker, junho 2015, págs 1 a 16.

LAFFITTE, Marcelo. *Almanaque Noites de Chanchada: o melhor do cinema popular brasileiro!* Mostra de filmes na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2011.

LOBRUTTO, Vincent. *Sound-on-film: interviews with creators of film sound*. Westport, Praeger Publishers, 1994.

MELO, Luis Alberto Rocha. *O som nosso de cada dia*. In: Filme Cultura, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar 2013. págs 25 a 30.

MURCH, Walter. New York Times - *Artigo Esticando o som para ajudar a mente a ver* - 01/10/2000.

PUCCI, Renato. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o Neon-Realismo*, Sulina, 2008.

RISING, Roy. *Caminhos do Microfone*. In: Video Systems. Fremont: agosto 1996. págs 24 a 38, 1996.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do mundo*. São Pulo: Unesp, 2001.

SCHREGER, Charles. *Altman, Dolby and the Second Sound Revolution*. In: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985.

SOUZA, J. B. G., *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas metragens brasileiros Contra todos e Antonia: a técnica e o espaço criativo*. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

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

VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1987.

VIERS, Ric. *The Location Sound Bible*. Cleveland: Michael Wiese Productions, 2012.

Mostra Raízes do Século XIX – Cinema Brasileiro contemporâneo, realizado no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, RJ, entre 14 e 20 de julho de 2006.

ÍNDICE DE FOTOS

Gravador Nagra III com mixer Stella de 4 canais - pág 36

Blimp Cine 60 da Arriflex - pág 42

Microfone Beyer Dynamic M66 - pág 43

Microfone Electro Voice 644 - pág 45

Microfone Sennheiser 415T - pág 52

Gravador Nagra Estéreo IVS - pág 63

Gravador Tascam DA 98 - pág 65

Gravador Dat HHB PDR1000TC- pág 68

Gravador de Video Sony Betacam SP - pág 71

Gravador Aaton Cantar X3 - pág 80

Carro de Som de Ben Osmo - pág 86

Gravador Zoom H6 - pág 90