

Virginia Osorio Flôres
Universidade Federal da
Integração Latino Americana
- UNILA
ORCID: 0000-0002-0441-082X
Email: virginiaof@gmail.com



*Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

Copyright (©):
*Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução*

ISSN: 2175-8689

A tesoura poética de Alberto Cavalcanti

Alberto Cavalcanti's poetic scissors

FLORES, V. A tesoura poética de Alberto Cavalcanti. **Revista Eco-
Pós**, v.25, n.1, p. 134 - 157, 2022. DOI:
10.29146/ecops.v25i1.27860.

RESUMO

Neste artigo, é traçado um panorama da chegada do som em território europeu, o envolvimento do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti nas Múltiplas Versões realizadas pelos estúdios da Paramount, seu descontentamento com trabalhos de cunho quantitativo em detrimento do criativo e sua ida para Londres, onde viria a fazer um trabalho de aspiração poética, alinhado com a proposta de Grierson de um tratamento criativo da realidade. Nosso objetivo primordial é resgatar o nome de Cavalcanti como um dos expoentes no trabalho de montagem de imagem e edição de som nos documentários ingleses durante o início do cinema sonoro, e estabelecer uma aproximação com os trabalhos contemporâneos do desenho de som, resguardadas suas diferenças.

PALAVRAS-CHAVE: *Alberto Cavalcanti; Cinema sonoro; Edição; Desenho de som.*

ABSTRACT

In this article, we will trace an overview of the arrival of sound in European territory, the involvement of Brazilian filmmaker Alberto Cavalcanti in the Multiple Versions produced by Paramount Studios, his dissatisfaction with quantitative work to the detriment of creative work, and his move to London, where he would work with a poetic aspiration, in line with Grierson's proposal for a creative treatment of reality. Our primary goal is to bring the name of Cavalcanti back as one of the exponents in the work of image editing and sound editing in British documentaries during the beginning of sound cinema, and to establish a relationship with the contemporary work of sound design, safeguarding their differences.

KEYWORDS: *Alberto Cavalcanti; Sound cinema; Editing; Sound design.*

RESUMEN

Este artículo traza una panorámica de la llegada del sonido a territorio europeo, la participación del cineasta brasileño Alberto Cavalcanti en las Versiones Múltiples producidas por los estudios Paramount, su insatisfacción con el trabajo cuantitativo en detrimento del creativo, y su traslado a Londres, donde emprendería un trabajo de aspiración poética, en línea con la propuesta de Grierson de un tratamiento creativo de la realidad. Nuestro objetivo principal es rescatar el nombre de Cavalcanti como uno de los exponentes en el trabajo de edición de imagen y montaje de sonido en los documentales británicos durante los primeros tiempos del cine sonoro, y establecer una aproximación con los trabajos contemporáneos en diseño de sonido, salvaguardando sus diferencias.

PALABRAS CLAVE: *Alberto Cavalcanti; Cine sonoro; Montaje; Diseño sonoro.*

Submetido em 21 de março de 2022

Aceito em 16 de maio de 2022

Introdução¹

Brasileiro, carioca, Alberto Cavalcanti nasceu em Botafogo a 6 de fevereiro de 1897, tendo morrido em Paris, no dia 23 de agosto de 1982, aos 85 anos. Foi um homem de cinema durante toda sua vida.

Cavalcanti participou ativamente do movimento cinematográfico da *avant-garde* francesa a partir de 1921, trabalhando em cenários para Marcel L'Herbier. Em 1934 foi para Londres e iniciou um longo período criativo e inovador no movimento do documentário inglês, com experimentações na direção e edição inéditas no uso do som ainda em seus primórdios na história do cinema sonoro. Em 1937 passa a ser o produtor responsável da G.P.O *Film Unit*, quando John Grierson deixa os estúdios², aí permanecendo até 1940. Muito do que se preconizou e se experimentou nestes primeiros anos de uso do som são retrabalhados hoje nos projetos de desenho sonoro e criação da banda de som dos filmes, como o sentido de orquestração de todos os sons do filme e destes com as imagens, a necessidade de se pensar um projeto sonoro-visual em torno de uma obra, a não hierarquização entre os elementos sonoros. O período de Cavalcanti na G.P.O. foi fortemente influenciado por tudo aquilo que ele vivenciara anteriormente em Paris, como a vanguarda francesa, seus trabalhos de arte cenográfica junto à Marcel L'Herbier, seus próprios filmes, *Rien que les heures* (1926) e *En Rade* (1927), os movimentos modernistas, e até mesmo os procedimentos de estranhamento, ou de desfamiliarização³ do formalismo russo.

Praticamente em todo lugar do mundo, o nome de Alberto Cavalcanti será encontrado nos dicionários⁴, ao lado dos maiores cineastas do século XX. Diversas revistas de cinema

¹O presente artigo é parte de um trabalho maior de estágio pós-doutoral, que buscou aprofundar e resgatar o trabalho que o brasileiro Alberto Cavalcanti realizou com o som desde seus primeiros filmes sonoros, em particular durante sua fase na *General Post Office - Film Unit - GPO* (1934 a 1940), na Inglaterra, demonstrando seu pioneirismo com relação ao tema do desenho sonoro.

²Quando Grierson deixou a Unidade de Filme da GPO em 1937, Cavalcanti assumiu o comando, e aí permaneceu até 1940, quando a Unidade se integrou no esforço de guerra com a *Crown Film Unit*. Entre 1936 e 1940, o maior envolvimento de Cavalcanti foi como produtor. Em particular, formou uma relação estreita durante este período com Humphrey Jennings, e o *Spare Time* (1939) de Jennings exhibe as preocupações características de Cavalcanti em relação a formas indeterminadas e evocativas de realização de filmes (Aitken, 2008).

³Conceitos propostos por Victor Chklóvski, pertencente ao grupo formalista de Leningrado/Petrogrado, entre 1918 e 1920, cuja atividade principal era o estudo da linguagem poética. Seu conceito de estranhamento artístico (*ostraniêníe*), estava imbuído por uma busca pelo insólito, o não familiar, e pretendia estabelecer uma relação com o fruidor, libertando-o da letargia mental (Vaz, 2014).

⁴ Como, por exemplo, o *Dictionnaire du Cinéma* de Jean Tulard, *Les réalisateurs* (1982, p.147-148); a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (1997, p. 103-104); <http://www.filmreference.com/Directors-Bu-Co/Cavalcanti-Alberto.html#ixzz2uSsDH4iS>, acesso em 07/ 2018.

francesas e europeias⁵, a partir da década de 1920, trazem muito material sobre ele e seus trabalhos. Alguns autores de livros dedicados ao uso do som no documentário inglês, como Paul Rotha (1935), Ken Cameron (1947), ou Elizabeth Sussex (1975), apontaram o precioso trabalho de Cavalcanti neste momento de radical mudança técnica e estética do cinema sonoro. No Brasil alguns poucos pesquisadores⁶ deram importância a este personagem da nossa história e sua carreira como diretor de som.

1. A chegada do som e dos filmes americanos na Europa

De acordo com a pesquisa publicada em 2002 por Martin Barnier, *Em route vers le parlant: histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, no ano de 1930 a história do cinema viveu um período que apresentou a maior variedade de formatos de filmes disponíveis no mercado europeu, no que diz respeito ao filme sonoro ou não-sonoro. Eram no mínimo cinco esses tipos: 1)os filmes mudos; 2)os filmes sonoros que conservavam sua música original; 3)filmes europeus na língua dos atores que os interpretavam (mesmo que fossem versões múltiplas); 4)filmes que falavam uma língua diferente da do país de difusão, com legendas simultâneas (mas sem cortar o som original), sendo essas legendas de fato projetadas na parede ou em uma tela adjacente; e, finalmente,5)"versões estrangeiras especiais" que mantêm a música e alguns efeitos sonoros da trilha original, mas cujos diálogos são cortados e substituídos por cartelas no idioma local (Barnier, 2002,p. 110-111). Walter Ruttmann, em um artigo na revista francesa *Cinéa-Ciné*, critica duramente essas reformas, que para ele seriam tentativas de dar algum caráter novo a filmes americanos feitos sem som. Pela data da publicação, ao que parece essas medidas já vinham sendo realizadas desde 1929.

Os americanos retomaram filmes produzidos antes da aplicação do cinema falado e acrescentaram o que chamaram de enfeites de palco; esta expressão não é característica? Sem dúvida eles pensam que estão dando, de repente, a um filme banal,

⁵Revistas como *CinéMiroir*, *CinéaCiné -pourtouts*, *Cinémonde*, *Le Cinéopse*, *Mon Cinéma*, *Schemas*, *Bianco e Nero*, *Sight and Sound*, *Cinema Quarterly*, *O Fan*, *Cinearte*, o jornal *La Fondre*.

⁶Destacaria o trabalho de Roberta Ellen Canuto (Doutorado Alberto Cavalcanti: Homem Cinema, PUC RJ, 2018), os vários artigos de Fernanda Aguiar Carneiro Martins, o recente doutorado de Renan Paiva Chaves (*A formação do som do documentário: do cinema mudo ao eu-realizador*, UNICAMP, 2022), os livros de Sérgio Calderi; Lorenzo Pelizzari e Claudio Valentinetti; Luiz Nazário, que trazem biografias de Cavalcanti.

ou que está simplesmente fora de moda porque é silencioso, uma nova atração: a do teatro. Isto é simplesmente assustador. Ao lado destes arranjos híbridos, que são necessariamente desagradáveis ou falsos, acho que também devemos condenar o filme dialogado - mesmo que ele tenha sido inteiramente preparado para ser cinema falado. Porque me parece que ninguém, no momento atual, é capaz de se libertar completamente dos hábitos do teatro; um filme dialogado, mesmo que seja mais do que teatro, sempre terá aqueles momentos que são apenas passagens de peças que foram vistas muito próximas e montadas. E não acredito que isto possa fazer avançar o cinema de nenhuma maneira, pelo contrário, nem nos oferecer nada além de entretenimento temporário. (Ruttman, 1929, Revista Cinéa-Ciné, n. 145, p. 7, tradução nossa)

Entre os anos 1931/32 será o período mais difícil para a distribuição do cinema americano na Europa. Com a chegada do som, a língua inglesa é um entrave. Mesmo dublados em francês, os filmes eram rejeitados, fazendo a receita cair de forma significativa. Havia a possibilidade de remodelar um filme falante americano em filme sonoro sem diálogos, como menciona Barnier sobre alguns destes formatos apresentados comercialmente nos cinemas europeus.

Os diálogos eram cortados, a música acrescentada e os efeitos sonoros eram deixados. Esta "carnificina" foi muito mais barata do que a dublagem do filme. O filme poderia ser distribuído em um grande número de cinemas, já que ele não "falava inglês". Filmes silenciosos eram também transformados em sonoros pela adição de música e efeitos. A qualidade dos filmes transformados era muito ruim. George Canty explica que estas versões sonoras foram uma contra-publicidade para o filme falante, pois afugentaram o público que se sentia enganado. (Barnier, 2002, p. 112, tradução nossa)

Por filmes unicamente sonoros compreendemos aqueles que tentavam expurgar a língua inglesa original e deixar apenas músicas e ruídos, na intenção de agradar o público que não compreendia o inglês. Afinal, para o cinema estadunidense este sempre foi, antes de tudo, um produto de mercado popular, necessitando de vultuosas bilheterias para pagar seus investimentos e render altos lucros. Para ser popular e numeroso, deveria chegar ao espectador de forma direta. A solução melhor aceita foram as versões múltiplas – *Multiple-Language Version* (MLV) –, filmes produzidos com várias versões, rodadas simultaneamente, baseados no mesmo roteiro de filmes produzidos em território americano, com equipes de atores e técnicos de diferentes idiomas atuando e se revezando entre os estúdios na Europa (Barnier, 2002, p. 119).

A *Paramount Picture*, que tinha uma grande parte de suas receitas concentradas em exportações de filmes, com a chegada do som é uma das companhias americanas a se instalar

em solo europeu e adotar a técnica das versões múltiplas. Era a solução para continuar exportando, pelo menos temporariamente, já que a dublagem se generaliza apenas entre 1931 e 1932 (Barnier, 2002, p. 103). Somando-se a tudo isto, o reconhecimento pela língua e seus sotaques, as versões múltiplas tinham a vantagem do público se identificar também pelos tipos físicos, e por alguma coisa a mais que advinha da cultura, pois não eram apenas os atores que eram contratados, mas também a equipe técnica. Mas, nestes casos, havia pouca ou nenhuma possibilidade de criação, como veremos adiante.

A *Paramount* se instala em Joinville-le-Pont (França) no inverno de 1929 (Barnier, 2002, p. 120), para criar um centro de produção europeu, neste momento em que os filmes sonoros falados em inglês tinham perdido a possibilidade de venda para este mercado e eram amplamente rechaçados pelo público francês. Encontramos na revista *Cinémonde* nº 91 de 7 de julho de 1930 um pequeno anúncio tendo como título: “A sociedade *Cinéstudio Continental* trocou de razão social, tomou por novo nome *Les Studios Paramount* e elevou seu capital de francos: 6.000 para francos: 10.000” (p. 11, tradução nossa). Esta nota atesta que a *Paramount* se instalava com direitos legais na França para atuar produzindo naquele ano. Trata-se dos Studios de Saint-Maurice, construído pela *Paramount*, equipado para fazer cinema falado, localizado muito próximo aos *Studios Pathé-Nathan*⁷, em Joinville. Barnier nos informa que “todos que participaram desta experiência [das versões] insistem no caráter industrial da produção e na baixa qualidade do resultado final” (Barnier, 2002, p. 120). O que estava em jogo era ocupar um mercado.

2. Cavalcanti e as versões múltiplas dirigidas para a Paramount

Entre 1930 e 1931, Cavalcanti dirige para a *Paramount Pictures* quatro longas-metragens, com versões para o português ou o francês de filmes americanos (totalizando 8 longas, 2 versões de cada). Desse modo, tem a oportunidade de vivenciar a técnica do filme sonoro, ou som direto gravado em negativo óptico, que mais tarde saberá empregar nos filmes documentários ingleses. “Alberto Cavalcanti é um homem que inspira confiança. Seu aperto de

⁷ Informações colhidas no estudo de Martin Barnier (2002), na revista *Pour Vous*, encontrada na Cinemateca de Toulouse (<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=345>) e também na página <https://www.la-belle-equipe.fr/2016/05/03/les-studios-pathe-a-joinville-pour-vous-1929/>.

mão é franco, seu olhar direto, seu sorriso admiravelmente jovem. Ele respira segurança, calma, [...]”, assim começa a matéria de *Cinémonde* nº 105 intitulada *Metteurs en scène* (Diretores), que traz uma entrevista⁸ com Alberto Cavalcanti.

Eu comecei estreando no filme falante com *Toute sa vie*⁹, que foi realizado nos estúdios de Joinville de acordo com os métodos americanos. Rodei este filme em três semanas. O roteiro é tirado de um romance de Timothy Shéa e foi o Sr. Arany quem escreveu os diálogos. Marcelle Chantal, a vedete do filme, simbolizará a ternura maternal. Eu me esforcei, neste primeiro trabalho de filme falado, respeitando a decupagem visual como se tratasse de um filme mudo. As réplicas serão curtas e indispensáveis ao desenvolvimento da intriga. É evidente que nos encontramos num período difícil. A invenção do filme falado nos circunscreveu a uma nova aprendizagem de possibilidades cinematográficas, pois para mim não há filmes mudos ou filmes falantes. Existe apenas o filme! Desde que um novo aporte nos é oferecido, convém que o utilizemos da melhor maneira possível. Mas uma locomotiva pode falar assim como uma bela mulher. Isto quer dizer que eu estou considerando o filme falado não como um diálogo de cena, mas como uma orquestração de todas as vozes do mundo. (Cavalcanti *apud* *Cinémonde*, nº 105, 23 de outubro, 1930, p. 7, tradução nossa)

A resposta de Cavalcanti já nos dá indicações de que ele tem ideias próprias sobre os diálogos e outros sons, sejam eles provenientes de quaisquer fontes. Não aposta na diferença/hierarquia, de um determinado tipo de som em relação aos outros. Expressa a concepção de orquestração com relação a uma quantidade de diferentes fontes sonoras para juntas soarem em consonância, sem contrapor-se ao uso do novo elemento, como alguns de seus contemporâneos¹⁰. Em 1930, data da entrevista, Cavalcanti já defende e detecta as várias possibilidades criativas e dramáticas do som, compreendendo que todas as formas sonoras são bem-vindas e que uma unidade – orquestração – seria o caminho indicado para se trabalhar o filme sonoro. “Cavalcanti acredita que o som pode auxiliar o cinema a alcançar uma expressão mais exata da realidade, em particular, da realidade emocional” (Weis; Belton, 1985, p. 78).

Ser um homem que inspira confiança, como diz o início da matéria, é um requisito fundamental para que Cavalcanti tenha sido escolhido pela empresa *Paramount*. Como uma empresa padrão americana, que aposta altos investimentos, pretendia colher frutos sem

⁸ Assina a matéria, Pierre Leprohon, *Cinémonde*, nº 105 de 23 de outubro de 1930.

⁹ *Tout savie* foi o título da versão francesa, Cavalcanti dirigiu também a versão Portuguesa, *A canção do berço*. No original o filme chamou-se *Sarah and son* (1930), dirigido por Dorothy Arzner, baseado no romance de mesmo título.

¹⁰ Ver *Film Sound* (1985), na seção 1 da Parte II, página 75, *Classical Sound Theory*, diferentes posições em relação ao cinema sonoro e falado.

surpresas ou interferências. Não podemos esquecer que Cavalcanti tinha dirigido um filme de época como *Le capitaine fracasse* (1929) com perfeito domínio de toda gramática griffthiana¹¹, além de uma equipe de 15 atores, cenas de feira livre com uma multidão de figurantes. Mais adiante, nesta mesma matéria de *Cinémonde*, ele declara que o *set*, em que a revista visita para a entrevista, pertence ao terceiro filme que dirige para a *Paramount*. Cavalcanti podia se comunicar em 4 idiomas (português, francês, italiano e inglês), o que era muito interessante para a empresa. Logo depois de rodar *Toute sa vie* e *A canção do berço*¹² (primeiro filme sonoro de nacionalidade portuguesa), dirige *A mi chemin du ciel* (versão francesa do americano *Half-Way to Heaven*) e, no momento da entrevista para *Cinémonde*, Cavalcanti estaria rodando *Les vacances du diable* (versão de *The Devil's Holiday*).

Cavalcanti não foi o único diretor estrangeiro a ser contratado pela *Paramount* para dirigir múltiplas versões. Os estúdios podiam contratar mais de 10 diretores para rodar o mesmo roteiro em 10 idiomas diferentes usando os mesmos cenários. Acreditamos que este panorama nos dá claramente a ideia do que seria um cinema industrial.

O funcionamento desta empresa foi descrito com grande precisão na entrevista que Mario Camerini deu a Jean A. Gili: Trabalhei durante um ano em Joinville-le-Pont nos estúdios da Paramount. [...] No início do filme sonoro, a Paramount realizava dezesseis versões do mesmo filme em Joinville. Primeiro nos faziam ver o filme americano [...]. Mostravam-nos a cena que devia ser reproduzida. Então, cada diretor se revezava em um set com três câmeras apontadas para este set, e mudávamos somente os atores. Eu colocava os atores italianos [...], os mandava fazer a cena em italiano, os três operadores filmavam os três planos e depois mudávamos para outro estúdio. Eu ia filmar outro plano e depois os espanhóis vinham no meu lugar e assim por diante. (Barnier, 2002, p. 121, tradução nossa)

Essa informação, trazida por Barnier, parece se confirmar também em uma fotografia que Cavalcanti aparece nos estúdios de Joinville ao lado de Maurice Chevalier. A foto faz parte da matéria *Maurice Chevalier tourne à Joinville* na revista *Cinémonde*, nº 109 de 20 de novembro de 1930. Pelo visto os estúdios também eram utilizados para rodar *sketchs* de

¹¹Aqui me refiro ao termo usado por Paulo Ricardo de Almeida, na matéria O Capitão Fracasso, na revista *online* Contracampo, <http://www.contracampo.com.br/71/capitaofracasso.htm>, acesso em 09/2020. Forma esta que estava fundamentada na planificação e fragmentação das ações, através de vários pontos de vista, compreendidas em relação a uma continuidade, esboçando uma verdadeira escrita fílmica, em que a leitura do espectador é conduzida.

¹²Segundo Borba Filho, no livro de Pellizari e Valentinetti (1995, p. 132), primeiro foi filmada a versão em francês, logo depois Cavalcanti embarca para Portugal e faz as filmagens da versão portuguesa.

*Paramount on Parade*¹³, musical entremeado de cenas dialogadas. Nos créditos da fotografia Cavalcanti é mencionado, mas não explica o porquê de sua presença. Se considerarmos a data em que a foto aparece e a da entrevista que vimos acima, podemos concluir que Cavalcanti ali estava porque rodava algum dos filmes que dirigia para *Paramount*.

No Brasil, a revista *Cinearte*¹⁴ de 3 de junho de 1931, publica uma entrevista com Cavalcanti enviada por seu correspondente português, em Joinville, Vás Tynoco.

Confesso que sou contra as versões que estão se fazendo em Joinville. Sou porque elas me têm dado sério prejuízo para o conceito que meu nome tem^[SEP] perante o público e, principalmente, porque tolem totalmente a independência do diretor, tirando-lhe qualquer originalidade, sendo a marcha geral previamente traçada, coisa, aliás comum às companhias que se apegam demasiadamente ao lado financeiro dos filmes.

Foi por isto que o meu primeiro filme em português não espelhou a originalidade que eu lhe podia ter dado e, também por isso, que o sucesso foi apenas relativo quando podia ter sido cabal. Estes fatos, bastante aborrecidos para mim, fizeram com que eu me afastasse radicalmente de tal colaboração artística, pois não estou mais em situação de copiar versões originais e, sim, de criar qualquer coisa nova [...]. Recusei novo contrato para 1931 [...].

O diretor deve obedecer a originalidade do seu próprio estilo e com isto é que fará seu público, ou não. [...] A minha reputação artística vale muito, para mim e não a posso perder apenas por uma centena de dólares. (Cavalcanti, *apud* *Cinearte*, 1931, p. 7)

O comentário de Cavalcanti demonstra que ele sabia das críticas que vinha sofrendo sobre sua direção nestas versões múltiplas, além de ter compreendido, no desempenho dessa função, que sem liberdade para criar, não lhe interessava continuar. Somado a isto tudo, houve o episódio quando do lançamento de *Dans une Île perdu* (versão francesa de *Dangerous Paradise*, 1930) na França. Em sua entrevista para Elizabeth Sussex (1995, p. 291), Cavalcanti relata que os surrealistas ficaram furiosos com ele, que Ilya Ehrenburg¹⁵ teria escrito que ele era um traidor a serviço dos americanos. Até depredação de um cinema da *Paramount*, teria havido, o que “acabou por cavar uma trincheira entre Cavalcanti e o grupo dos surrealistas, [...]” (Canuto, 2018, p. 44).

¹³Filme musical lançado pela Paramount com a colaboração de vários diretores e supervisionado pela cantora Elsie Janis.

¹⁴*Cinearte* foi uma revista brasileira sobre cinema, fundada no Rio de Janeiro em 3 de março de 1926, tendo encerrado sua circulação em 1942, após 561 edições. Criada por Ademar Gonzaga e Mário Behring. Uma buscacronológica pelos números da revista, pode ser encontrada em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>.

¹⁵Ilya Grigoryevich Ehrenburg foi um escritor propagandista e jornalista judeu ucraniano.

A sociedade americana, *Les Studios Paramount*, termina suas atividades baseadas em versões múltiplas em julho de 1932 e transforma os estúdios de Joinville em estúdios de dublagem. Cavalcanti roda seu último filme completo para a *Paramount*, *A mi-chemin du ciel* (1930), já tendo começado um outro filme para a *série de cópias*. Cavalcanti, exausto, resolve romper o contrato com a *Paramount*.

Oh!, não era absolutamente grande arte, eu deveria ter reprimido minhas ambições. Forneciam-me um original e eu trucava os primeiros planos. Tudo com uma rapidez louca: terminava-se às duas horas da manhã e se retornava às oito. De minha parte, prendia-me apaixonadamente ao tema, pesquisava o som, acreditava, sentia que ali estava o futuro do cinema. (Cavalcanti, *apud* Revista Écran de 30/11/1974 no livro de Pellizari e Valentinetti, 1995, p. 302)

Foi “um período de concessões, fabricando filmes em que não tinha a liberdade de selecionar os seus próprios assuntos, nem ao menos a vantagem de tratá-los à sua maneira. O seu trabalho limitava-se a executar uma cópia de filme americano em francês ou português.” (Borba Filho, 1995, p.131), mas Borba Filho ressalva que este tempo, apesar do impedimento de fazer um trabalho artístico, lhe deu a vantagem de aprender a trabalhar com o som. “Aprendi sobre o som à força”, diz, “o *beabá* da gravação de um diálogo, mas pensava que o diálogo não passava de uma pequena parte do som e que não representava o cinema sonoro” (Cavalcanti *apud* Sussex, 1995, p. 321).

Depois de um tempo dirigindo comédias leves para empresas francesas, Cavalcanti decide ir para a Inglaterra, desencantado por fazer filmes sob encomenda. Sobre este período declara em uma entrevista no set de filmagem de *Tour de chant* (1933):

Vaudeville novamente. Estou condenado ao *vaudeville* desde que fiz *Le truc du brésilien*. Imediatamente após esse filme, eu fiz *Le mari garçon*, que eu acho que também será popular.

Eu não me arrependeria de ter me especializado em *vaudeville*. Não pense, acima de tudo, que é um gênero que eu desprezo, mas eu pensei que era capaz de fazer outra coisa. Depois que o cinema se meteu a falar e a cantar, eu nunca mais tive a oportunidade de fazer um filme. (Cavalcanti, *Cinémonde* n° 223, 06 de abril de 1933, p. 3, tradução nossa)

3. Grierson, Cavalcanti e o som: perspectivas

John Grierson é reconhecido como o mestre do movimento documentarista na Inglaterra. Filho de um professor na Escócia, interrompe seus estudos universitários de filosofia na primeira guerra, período em que passa sobre um barco varredor de minas no Mar do Norte. Em 1924 recebe uma bolsa dos Estados Unidos da América, por três anos, para estudar a imprensa e o cinema. Faz contato com Chaplin, Sternberg e Stroheim. Descobre *Nanook* (1922) e *Moana* (1926) de Robert Flaherty, e retorna à Inglaterra em 1927. Em fevereiro do mesmo ano, ele encontra Stephen Tallents¹⁶, que o convida para desempenhar a função de *film officer*, ou seja, produtor, para o *Empire Marketing Board* (EMB), um organismo encarregado pela publicidade da economia britânica (Jeancolas, *Jeune Cinéma*, n.19,1966/67). Após algum tempo Grierson dirige *Drifters* (1929). Trata-se de um média metragem, mudo, que descreve o trabalho e a vida de pescadores ingleses da costa leste. Coincidentemente o filme é mostrado, em solo inglês, numa mesma projeção em que *Rien que les heures* (1926) de Cavalcanti e o filme de Eisenstein, *Encouraçado Potemkin* (1925)¹⁷, entre outros filmes de *avant-garde* europeus. *Drifters* fez um grande sucesso, com o que Grierson obteve permissão e liberdade para convidar um grupo de colaboradores para o BEM (Jeancolas, 1966/67; Sussex, 1975). Em três anos a equipe passa de dois a mais de trinta membros e produz uma centena de filmes. Grierson, com apenas *Drifters* em seu currículo como diretor, passa a trabalhar como produtor e conselheiro dos filmes da EMB e, futuramente, da *General Post Office* – GPO¹⁸.

Grierson defendeu o documentário através de duas frentes: no seu papel de produtor, impulsionando o movimento documentarista britânico, financiado pelo governo inglês, e através de textos em que valorizava as qualidades e potencialidades do documentário como instrumento de utilidade pública e em prol de uma educação nacional, mas sem se descuidar de aspectos estéticos. Sobre esta questão, Penafria destaca, a partir da crítica de Grierson sobre *Moana* de Flaherty, publicada no jornal *The New York Sun*, em 8 de fevereiro de 1926:

¹⁶ Sir Stephen George Tallents, funcionário público do governo inglês, especialista em Relações Públicas, figura fundamental para o desenvolvimento do movimento do documentário britânico.

¹⁷ Essa informação pode ser encontrada tanto no texto de John Cunningham, *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930s* quanto no texto de Elizabeth Sussex, *Cavalcanti in England*.

¹⁸O *General Post Office Film Unit* ocupa uma importante posição na história do cinema britânico. A unidade atraiu, e ajudou a desenvolver, grandes talentos artísticos e cinematográficos. Desenvolveu ideias de influência e interesse duradouros sobre como o cinema, e em particular o cinema documentário, poderia se relacionar com o mundo em geral. A GPO substituiu o *Empire Marketing Board Film Unit*, unidade governamental de propaganda. Grierson e alguns outros já trabalhavam para o EMB antes da existência da *G.P.O. Film Unit*.

[...] Grierson exaltou em Flaherty, no seu texto “*Flaherty's Poetic Moana*”: a consciência artística (“*a man with artistic conscience*”) e intenso sentimento poético (“*and an intense poetic feeling*”) são, de algum modo, as características que Grierson refere como necessárias para o documentarista, num dos seus textos mais citados: “*First principles of documentary*” (GRIERSON [sic], 1932) O documentarista não deve limitar-se ao registo da vida das pessoas, ele é responsável pela diferença entre os “filmes de atualidade” (e outras formas que utilizam o registo *in loco*), e o filme documentário, este será um filme superior. Os outros filmes são apenas um relato de acontecimentos; ao documentário (e documentarista) compete ser mais que isso, compete-lhe fazer um “tratamento criativo da realidade”, o que em Grierson é o mesmo que construir um filme apresentando determinado problema e a solução governamental para esse mesmo problema. Se necessário, esse “tratamento criativo” inclui *are-construção* de determinado acontecimento, uma vez que estava em causa um ideal maior de educação nacional. (Penafria, 2011, p.188)

Nos chamou a atenção com que atualidade Cavalcanti escreve sobre o cinema sonoro inglês, enviando uma matéria para a revista Cinémonde – em fevereiro de 1934, publicada em março –, cujo título é *O esforço do cinema inglês (L'effort du cinema anglais, nº 283*¹⁹). Neste artigo ele menciona a oportunidade do cinema inglês em fazer algo diferente de outras cinematografias, justamente em relação ao uso do som.

[...], as questões técnicas, singularmente complicadas pelo advento do som, reduziram a maioria dos filmes a uma simples “gravação” visual e sonora, absolutamente sincrônica, de peças teatrais. Os próprios americanos parecem ter negligenciado as possibilidades do som e permaneceram escravos desta “sincronicidade”, uma das desvantagens mais graves de nosso tempo. E não é exagero dizer que o filme sonoro ainda está longe de atingir sua forma final: os papéis predominantes da fala e da música e a “sincronicidade” impedem pesquisas puramente “fotográficas” do ponto de vista sonoro. É aqui que a Inglaterra pode encontrar todas as suas chances de sucesso. (Cavalcanti, 1934, p. 5, tradução nossa)

Gostaríamos de destacar no comentário de Cavalcanti sua clareza com relação à escravidão do som sincrônico, “os papéis predominantes da fala e da música e a ‘sincronicidade’ impedem pesquisas puramente ‘fotográficas’ do ponto de vista sonoro.” Trata exatamente da possibilidade da independência do som em relação à imagem, de gravar separado e de usar separado de sua fonte emissora na edição. Sabemos que Cavalcanti chega à Inglaterra no ano de 1934, e este número da revista é de 22 de março do mesmo ano. Numa pequena nota neste mesmo artigo lemos: “De Londres o diretor bem conhecido nos envia

¹⁹ Embora o número 283 da revista seja de março de 1934, o texto de Cavalcanti vem assinado e datado de fevereiro de 1934.

algumas impressões suas.” O fato é que, através da matéria, assinada em fevereiro daquele ano, ele já tinha conhecimento sobre Grierson, e talvez soubesse da chegada dos equipamentos Visatone-Marconi de gravação de som na *G.P.O. Film Unit*. Na revista *Cinémonde* n. 286, de 26 de abril de 1934, há uma seção de pequenas notas: “Alberto Cavalcanti está mais ou menos instalado definitivamente em Londres. Ele realizará aí, documentários que lhe serão encomendados pelo *Post Office* do Reino Unido...” (1934, nº 288, p. 2, tradução nossa). Existe também, publicada na revista *Cinema Quarterly* do inverno de 1934, uma conversa entre Cavalcanti e Stuart Legg²⁰ intitulada *Ethics for Movie*, em que os dois conversam sobre a direção de filmes e a possibilidade de se fazer um trabalho de equipe. Mas não conseguimos uma informação mais precisa se Cavalcanti já havia feito o contato com Grierson, nessa época.

Interessante que ideias similares sobre o som nos filmes aparecem no verão de 1934, portanto entre junho e setembro, escritas por Grierson na *Cinema Quarterly* volume 2, número 4, justamente sobre a chegada do equipamento de som na GPO: *The G.P.O. gets sound*. Grierson faz considerações sobre os altíssimos custos que, não só a tecnologia de gravação e de mixagem obrigam as produções de filmes sonoros, mas também com as contratações de narradores, músicos (compositores e instrumentistas), assim como operadores para as novas máquinas. A partir de experiências com o som no ano anterior, diz ter tido alguns resultados competentes, mas “não representava nenhuma contribuição para a arte e a prática do som” (1934, p. 215). Considera importante o trabalho em grupo até para minimizar alguns destes custos, e descreve como está funcionando este grupo na GPO, elogiando o resultado no som usado nos créditos iniciais do filme *6,30 Collection*. Faz considerações sobre a dificuldade de dirigir documentários sonoros, já que é preciso que outros realizem algumas funções que antes não se intrometiam nas decisões únicas do diretor/produtor. Aponta acertos em filmes de 1933, início de 34, e diz

[...] não pretendo que estes sejam mais do que começos no uso do som, mas sinto que eles são começos certos. Notei quando mostramos o filme na Phoenix em Londres [refere-se a *6,30 Collection*], que os ruídos naturais e os comentários, pedidos, telefonemas e conversas ouvidos, criaram uma nova e curiosa relação entre o público e a tela. (Grierson, 1934, p. 217)

²⁰ Stuart Legg juntou-se à unidade de filmes EMB em 1932, convidado por Grierson. Foi uma das primeiras pessoas a tentar organizar o material de *Coal Face* (Sussex, 1975, p. 29).

Grierson, ainda no mesmo artigo, considera questões sobre assincronismo sonoro e faz analogias com o que escutou sobre “o segredo do voo das aves não estava nas penas, mas nos espaços aéreos entre as penas. Isto, creio, servirá muito bem para uma definição funcional da arte do som. Os espaços entre eles são os sons incidentais que, em uma espécie de imaginário, conferem perspectiva.” (1934, p. 218) E conclui considerando, sobretudo, o uso da poesia:

Os monólogos de Joyce, cobrindo como fazem os aspectos subjetivos da ação humana, são tão importantes para o filme sonoro quanto o diálogo do dramaturgo. As mudanças dissimuladas em O'Neill entre a palavra falada e a palavra pensamento representam as propriedades mais simples de qualquer filme sonoro considerado. (Grierson, 1934, p. 221)

4. O início de Cavalcanti na GPO

De acordo com a pesquisadora Elizabeth Sussex, Cavalcanti – ou Cav., como ficou conhecido da Inglaterra- foi quem fez o contato com John Grierson para trabalhar junto à sua equipe na *General Post Office* – G.P.O., um dos maiores departamentos governamentais do Reino Unido. “Foi no momento em que a unidade de Grierson recebia seu próprio equipamento de gravação sonora que ele fez o contato para trabalhar na Grã-Bretanha.” (Sussex, *apud* Pelizzari e Valentinetti, 1995, p. 321) E o próprio Cavalcanti relata em seu livro, que em fins de 1934²¹,

[...] durante uma viagem de férias a Londres expliquei a Grierson o impasse em que me achava. Descrevi com amargura a engrenagem imbecil e estafante das inúmeras versões de filmes americanos perpetrados por mim na Paramount, em Joinville. Comentei a minha descrença no êxito efêmero dos vaudevilles que eu estava realizando com grande sucesso comercial em Paris [...]. E então, eu que desde o começo do “sonoro” tinha perdido toda a esperança de filmar um tema que me agradasse e sobretudo de usar o som como eu pressentia que deveria ser usado em cinema, ouvi de repente a resposta: – “Fique conosco, divirta-se explicando aos rapazes as suas ideias sobre o som. Ainda não fizemos nada a esse respeito”. (Cavalcanti, 1976, p. 75)

²¹ Acreditamos que há um erro nesta informação de ida para a Inglaterra no final de 1934. Pois as matérias com informações sobre isso nos números de *Cinémonde* não correspondem. Ou talvez, como o próprio Cavalcanti relata, ele tenha ido de férias, primeiramente, e depois voltado definitivamente.

Robert Flaherty tinha deixado a equipe de Grierson para iniciar as filmagens de *Man of Aran* (1934). A equipe, naquela época, era formada por jovens como Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg e John Taylor.

A G.P.O. *Film Unit* punha os seus serviços à disposição da educação social do país e dava uma importância capital à preparação de técnicos especializados. Foi graças a esse espírito avançado que o documentário inglês tornou-se, com o documentário soviético, o mais eficiente na propaganda dos aliados na guerra mundial e em seguida o berço do florescente cinema inglês de pós-guerra. (Cavalcanti, 1976, p.76)

Mais tarde, com o bom desempenho dos filmes documentários, pequenas companhias especializadas em filmes deste gênero se formavam: *Cinema Contact*, *Strand Films* e *Realist Film-Unit*, esta última dirigida por John Taylor. Tudo isso, diz Cavalcanti, girava em torno da G.P.O. “Elementos de fora, tais como Paul Rotha e J. Holmes, vieram reunir-se ao nosso grupo. Músicos como Walter Leigh e Maurice Jaubert, [...] Benjamin Britten, Ernest Mayer e Darius Milhaud; poetas como W.H. Auden e Montagu Slater, trabalhavam conosco” (1976, p. 77).

Outro artigo de Cavalcanti, que também comenta sobre o desenvolvimento do documentário inglês, aparece em novembro de 1934, em *Cinémonde*, nº 315. Nesta matéria fica claro que o material foi enviado para a revista, desde Londres. “Alberto Cavalcanti, cujos audaciosos filmes mudos, *En rade*, *Rien que les heures*, *La p'tite Lily*, *Yvette*, *Le capitaine Fracasse*, e, em outra fórmula, os numerosos filmes vaudeville, participou em Londres da sincronização de um filme dedicado ao Ceilão e nos envia este interessante artigo.” *Les danseurs du diable* (1934, p. 4, *Os dançarinos do diabo*), do qual destacamos este trecho pela compreensão e admiração de Cavalcanti sobre o estilo de banda sonora que ali se desenvolvia:

Nos estúdios de Blackheath, onde a produção de John Grierson está sendo desenvolvida, tive a oportunidade de vê-los trabalhando, sob a direção do realizador e com a colaboração de Walter Leigh, o brilhante jovem músico inglês. Eles estão gravando uma partitura importante para o filme, onde instrumentos do Ceilão se alternam ou se misturam à uma orquestra e a corais europeus, e toda sorte de ruídos e sons gravados ao ar livre. (Cavalcanti, 1934, p.4, tradução nossa)

Destaco o uso da palavra partitura, nesse depoimento. Partitura em geral na música representa o registro escrito, notado, do tempo de entrada e saída de cada instrumento, sua tonalidade e duração. Walter Leigh, responsável pela música e toda parte sonora do filme relata em artigo de 1935, na revista *Cinema Quarterly* que teria sido feita uma tentativa de uma

verdadeira *sound-score*, acrescentando elementos que não estivessem sendo visualizados nas imagens do filme e que a voz da narração também teria sido calculada dentro desta partitura. No comentário de Cavalcanti, visto acima, transparece a percepção de um trabalho elaborado e diversificado com o sonoro. Algo como em seu outro comentário sobre a chegada do som. O cinema deveria encarar os sons e trabalhar com eles como uma orquestração de todas as vozes do mundo. Afinal não só a fala, tem a capacidade de transmitir conteúdos discursivos, o sonoro está impregnado de valores sociais e culturais. No exemplo de *Song of Ceylon*, ao lado da língua contida nas falas e vozerios, não estão somente os cantos, mas também o som dos instrumentos, os pequenos ruídos típicos do dia a dia daquela sociedade, os ritmos audíveis, visíveis e invisíveis de todo um povo, que no filme aparecem mesclados aos sons da cultura inglesa, como não poderia deixar de ser.

Cavalcanti, no artigo sobre *Song of Ceylon*, não menciona se estava executando algum trabalho no processo de gravação de sons no estúdio com a equipe, o que não quer dizer que ele não tenha trabalhado na edição destes sons gravados e pós sincronizados. Nos créditos deste filme o nome de Cavalcanti não aparece. No catálogo de filmes da GPO *Film Unit*, volume 1 (2008), seu nome aparece na função de *sound supervisor*, mas como “não creditado”. Nesta função, tudo leva a crer que foi Cavalcanti que se sentou à mesa de montagem para executar a pós-sincronização de sons em relação às imagens e preparar as pistas para a mixagem. Além disso, Harry Watt, diretor de alguns dos filmes da GPO, demonstra, no depoimento que segue, a capacidade e competência de Cavalcanti na edição de som naqueles tempos.

Acredito fundamentalmente que a chegada de Cavalcanti na unidade de filmes da GPO foi o ponto de virada do documentário britânico, porque, como digo, éramos realmente bastante amadores e muitos dos filmes eram de segunda categoria, não vamos nos iludir. Era apenas a novidade da ideia de mostrar os trabalhadores e assim por diante que os tornava bem-sucedidos. Mas Cavalcanti era um grande profissional, e chegou ao mesmo tempo, mais ou menos, ao mesmo tempo, que nós tivemos som. Nenhum de nós tinha a menor ideia de que cortar som era tão difícil. É muito simples fazer malabarismos com uma imagem silenciosa em vinte mil diferentes permutações e combinações de planos... E nosso equipamento era tão pobre, e nosso conhecimento era tão pobre. Ninguém tinha cortado o som até a chegada de Cavalcanti. Então ele se sentou, antes de mais nada, para nos ensinar apenas os fundamentos, mas sua contribuição foi enorme. (Watt, *apud* Sussex, 1975, p. 49, tradução nossa)

O problema da não atribuição de créditos a respeito do trabalho de Cavalcanti, em alguns dos filmes da GPO, é sempre uma polêmica e ao mesmo tempo dificulta o trabalho do

pesquisador para saber exatamente em que filmes ele atuou e em que funções. Acreditamos que o *British Film Institute* (BFI), que editou os vídeos²² da *GPO Film Unit*, em seis DVDs, o primeiro volume em 2008 e os dois outros em 2009, deve ter pesquisado e obtido informações mais precisas, que são as que constam nestes catálogos e as utilizadas por nós.

Uma informação na sinopse do filme *Granton Trawler* (1934, direção John Grierson), no catálogo do BFI, é a de que Cavalcanti, embora não creditado, é reconhecido por ter criado a trilha sonora deste filme como uma de suas primeiras tarefas criativas após chegar à Unidade. O que nos faz pensar que, talvez, tenha sido este o primeiro filme que ele participa na GPO. Este seu trabalho com o som ganha reconhecimento do músico Walter Leigh.

O uso mais avançado de uma faixa de som contínua mas desconectada é encontrado no *Granton Trawler* - um simples filme documentário rodado com uma câmera na mão por Grierson e adaptado para a tela com a ajuda de Cavalcanti. Os meios 'orquestrais' são extremamente primitivos - um órgão de boca, um tambor, a conversa de alguns pescadores escoceses, mas todos combinados em um efeito sinfônico. O assunto da conversa, por exemplo, não tem importância - na verdade é [sobre] futebol; é o caráter impressionista dos sons vocais que se combinam com outros sons para produzir um reforço assíncrono do efeito visual. (Leigh, 1935, p. 74, tradução nossa)

Quando fala em *meios orquestrais*, assentimos que Leigh está se referindo ao trabalho que uma trilha sonora exige, com o mesmo caráter em que o ofício de uma orquestração é feito, considerando os vários instrumentos, ou vozes, seus timbres e variados espectros de frequências. Ainda neste artigo, Leigh considera alguns métodos de como o músico e a trilha sonora deveriam se dedicar com delicadeza na organização para o cinema sonoro, considerando o todo e incluindo, as técnicas empregadas na montagem de imagem.

Enquanto a imagem é cuidadosamente cortada com a devida atenção à forma, ritmo e efeitos emocionais, a série de sons naturais que normalmente são sincronizados com a imagem formam apenas uma sequência aleatória de palavras e ruídos, alguns úteis para o sentido da imagem, outros um acompanhamento adequado, mas não mais do que discreto, e alguns realmente perturbadores em seu efeito. (Leigh, 1935, p. 71, tradução nossa)

Leigh pensa com enorme clareza no papel que caberia aos músicos nos filmes nestes novos tempos de uma tecnologia e estética ainda não dominada. Chega até a usar o termo

²²O British Film Institute National Archive, em parceria com a BT Heritage, The British Postal Museum and Archive e Royal Mail, fez a curadoria e restaurou filmes centrais da GPO Film Unit.

partitura sonora – que a meu ver equivale ao desenho sonoro –, como já destacou o pesquisador Renan Paiva Chaves (2016) em seu artigo *Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, sound design e experimentação*. “Os princípios acadêmicos do desenvolvimento formal para o lúdico são, portanto, de pouca utilidade na construção de todo o filme e de sua partitura sonora. A mesma necessidade de economia se aplica à instrumentação; [...]” (Leigh, 1935, p. 72, tradução nossa). Já existe, por parte de Leigh, uma percepção bastante acurada sobre uma unidade sonora para o filme, mesmo partindo de pessoas que estavam aprendendo ainda sobre o assunto.

Os catálogos organizados pelo BFI não trazem nenhuma menção sobre a ordem de aparecimento ou produção dos filmes, apenas o ano deles (produção ou distribuição). *Granton Trawler* (1934, direção Jonh Grierson), aparece antes de *Pett and Pott* (1934, direção Alberto Cavalcanti), que vem antes de *Song of Ceylon* (1934, direção Basil Wright). Basil Wright fala da grande admiração pelo trabalho de Cavalcanti com o som, em entrevista a Elizabeth Sussex.

Quando voltei do Ceilão, estávamos nos mudando para os estúdios de som em Blackheath, e todos os experimentos com som realmente começaram porque Cavalcanti estava lá. Fiquei imensamente grato a ele e sempre serei, além da amizade que consegui obter, por tudo o que ele fez nos filmes em que estava trabalhando, como *Song of Ceylon* e *Night Mail*. Suas ideias sobre o uso do som eram tão libertadoras que liberariam em você cerca de mil outras ideias. (Wright, *apud* Sussex, 1975, p.50)

Song of Ceylon é um documentário em quatro partes sobre a vida no Ceilão, retrata o ritual religioso, a vida profissional e a introdução das comunicações modernas dentro do país. Utiliza comentário em voz over, de forma comedida, combinando com uma montagem ágil de músicas locais e sons dissonantes de gongos cerimoniais. “Os sons do gongo, por exemplo, foram criados [em estúdio] balançando um microfone para produzir maior variação e densidade.” (Sexton, Catálogo BFI, v. 1, 2008, p. 15, tradução nossa)

No filme *Song of Ceylon*, foi feita uma tentativa de fazer uso das sugestões acima [referindo-se aos sons que um filme pode ter] para construir uma partitura sonora que tenha um desenho definido, e não apenas servindo como um acompanhamento visual, mas acrescentando elementos que o visual não contém. O filme, de fato, foi todo cortado com um olho para a partitura sonora. Sua forma é concebida musicalmente; [...] (Leigh, 1935, p. 74, tradução nossa)

A mixagem e os tratamentos dados aos sons reproduzidos em estúdio demonstram o trabalho experimental e inovador da equipe reunida em torno da criação dos filmes produzidos na GPO *Film Unit* e de suas trilhas sonoras. Sexton ainda destaca a criação de ritmo visual na montagem da parte três deste filme, *As vozes do comércio*, aliada aos curtos comentários em voz over intercalados por efeitos sonoros, ilustrando a vida tradicional no universo cingalês e as mudanças com a chegada das comunicações modernas. Cavalcanti aparece como *sound supervisor* de *Song of Ceylon*, nos catálogos do BFI.

5. Desenho de som, conceito novo para prática antiga?

O conceito de *sound design* (desenho sonoro) cresceu no final dos anos 1970, proposto por Walter Murch, montador e editor de som americano. Este conceito se disseminou por várias cinematografias e hoje tem dominado a prática e alguma teoria do som cinematográfico. Apesar de anacrônico em relação ao desenho sonoro como proposto hoje, está o trabalho de Alberto Cavalcanti e do grupo de pessoas que estavam a seu lado na GPO. Como viemos destacando até aqui, este grupo demonstrou, através de seus pensamentos em artigos e entrevistas, a defesa de certos meios e resultados para um cinema que privilegiou o uso artístico do som, aliado à imagem visual, mas sem priorizar apenas a questão técnica do sincronismo, em busca de um realismo fabricado. A poesia e o empenho por um lado mais mágico das coisas, a beleza interior que poderia vir à tona e ser percebida numa recomposição simbólica através de escolhas e composições ousadas de sons e imagens. E é precisamente nesta redução que se opera a grande contribuição poética das vanguardas europeias.

Os experimentos na GPO Film Unit representam tentativas significativas de expandir as maneiras pelas quais o som e a imagem podem ser combinados para criar efeitos poéticos, expressivos e atmosféricos. Muitos pertencem a uma gama mais ampla de exploração de trilhas sonoras de filmes de vanguarda e também à experimentação musical em geral. Alguns desses trabalhos podem ser colocados, por exemplo, dentro de uma linhagem de tentativas modernistas de expandir a gama de sons incluídos no trabalho composicional, que remonta ao manifesto de Luigi Russolo de 1913 "A arte dos ruídos" e incluindo a montagem da vida nas ruas de Walter Ruttmann em sua sinfonia de rádio *Weekend* (1930). A incorporação de ritmos mecânicos e o arranjo de uma ampla gama de ruídos diários também prefigura a prática da *musique concrète*, com sua ênfase na edição conjunta de "sons encontrados". (Sexton, 2008, p.19, tradução nossa)

Certamente as vanguardas cinematográficas, que privilegiavam o cinema como arte, influenciaram os métodos e as criações de trilhas sonoras desenvolvidos por Cavalcanti, e outros da GPO, trazendo uma marca bastante inusitada, experimental e poética, no que diz respeito à forma e à estrutura. Mas a tecnologia do som nos filmes mudou bastante no decorrer dos anos.

Com a chegada dos sistemas de compressão sonora da Dolby SR (anos 1980) e do som digital (anos 1990), os filmes puderam contar cada vez mais com uma enorme gama de pistas de som simultâneas para uma única imagem, trazendo complexidade para o trabalho. A finalização do som era, então, subdividida em numerosas equipes, perdendo-se o contato com a ideia do todo. Em 1978, Walter Murch (1943-), trabalhando na criação da trilha sonora de *Apocalypse Now* (1979, dirigido por Francis F. Coppola), e já participando da montagem de imagem do mesmo filme, percebeu que o departamento de som era o único desarticulado dentre os outros departamentos de uma obra cinematográfica. Suas etapas estavam dispersas ao longo da produção e finalização, desconectadas entre si e do projeto de direção como um todo. Para ele, faltava alguém que coordenasse todas as etapas do som de um filme e que conduzisse a intermediação entre os componentes sonoros, tanto tecnicamente como conceitualmente. Alguém como o diretor de arte, que coordena várias equipes durante toda a produção, tal qual William Cameron Menzies (1896-1957) cunhou o termo *Production Designer* nos anos 30, para designar o responsável pelo conceito visual de todo um filme. Os termos *sound design* e *sound designer* surgiram, então, da necessidade de um profissional que pensasse no som do filme como um todo, da captação à mixagem, começando pelo roteiro. Durante este trabalho, preferimos usar o termo desenho de som, ou desenho sonoro, uma tradução livre em nosso bom português. Com relação ao conceito formulado em 1978 de *sound design*-pensamento global do som de uma obra-, não foi tanto um conceito inovador, uma vez que estes procedimentos foram amplamente experimentados pelo grupo de da GPO, liderados por Cavalcanti por um bom tempo. Quando o propósito é a produção de uma obra de arte, qualquer que seja seu meio, não é possível esquivar-se de projetar uma forma aonde se quer chegar, ainda que esta forma seja apenas idealizada. No cinema essa arte é coletiva, e por isso exige ainda mais um projeto bem definido, com todas as pessoas envolvidas perseguindo os mesmos objetivos, criando uma sinergia nos processos de criação e experimentação de cada parte.

Randy Thom, técnico e editor de som americano, traz outras perspectivas sobre o desenho de som em seu texto *Designing film for sound*, de 1989 (revisto em 1999).

Era o sonho de Walter Murch e outros, nos primórdios da criatividade selvagem da Zoetrope americana, que o som fosse levado tão a sério quanto a imagem. Eles pensavam que pelo menos alguns filmes poderiam usar a orientação de alguém bem-educado na arte do som em contar histórias para não apenas criar sons, mas também para coordenar o uso do som no filme. Esse alguém, eles pensaram, faria um *brainstorm* com o diretor e o escritor na pré-produção para integrar o som à história escrita na página. Durante as filmagens, essa pessoa se certificaria de que a gravação e a reprodução do som no set recebessem o status importante que merece, e não fosse tratada como uma baixa prioridade, o que é sempre a tentação no calor de tentar fazer a cota diária de filmagens. Na pós-produção essa pessoa continuaria a fabricação e coleta de sons iniciada na pré-produção, e trabalharia com outros profissionais do som (compositores, editores, mixadores), e o diretor e editor para dar à trilha sonora do filme um sentimento coerente e bem coordenado. (THOM, *apud* filmsound.org/articles, 1999, tradução nossa)

Toda a descrição dos métodos necessários para atingir um produto sonoro orgânico em um filme traz muito do que era feito pelo grupo da GPO. O pesquisador Philip Reed apresenta um capítulo no livro sobre o compositor Benjamin Britten (1999), algumas partituras de suas composições, e pranchas de trabalho – roteiros do filme *Coal Face* (1934 – direção Alberto Cavalcanti, não creditado), subdivididas em comentário, música, plano e metragem. Embora a trilha sonora neste filme esteja estruturada em torno de comentários executados por voz, existem sequências particularmente marcantes, construídas em torno de princípios mecânicos dialogando com outros sons. Referimo-nos à sequência que aparece depois do coro de carvoeiros cantando, suas vozes são cortadas e coladas, acompanhando uma batida monótona, alinhando-se aos filmes que interconectavam homem e máquina. O trabalho de direção de som²³ realizado em *Coal Face* “pode ser reconhecido como um excelente exemplo do ato criativo coletivo, no qual diretores, produtores, roteiristas, cinegrafistas, editor e músico fizeram contribuições significativas e inter-relacionadas ao conceito geral” (Reed, 1999, p.76-77).

Cavalcanti afirmava que a característica marcante da imagem é ser literal, enquanto o som é um excelente meio de sugestão. “Eis porque os ruídos são tão úteis na banda sonora. Eles falam diretamente à emoção.” E segue: “Quando a sugestão se torna uma necessidade para fins

²³*Sound Direction* (não creditado); Alberto Cavalcanti. Informações colhidas no Volume 1 – *The GPO Film Unit Collection*.

dramáticos ou poéticos a linha a seguir é a exploração do uso do som. E sobretudo do que chamamos de som não sincronizado” (1977, p. 156). “Cavalcanti considerou que as diferenças fundamentais entre ver e ouvir são responsáveis pelo caráter sugestivo e emocional do objeto sonoro não identificado, o que desencadeia reflexos instintivos que já podem ser observados em bebês. A ideia de Cavalcanti estava muito à frente de seu tempo” (Flueckiger, 2001).

Cavalcanti foi inovador na questão de um projeto sonoro para filmes, tendo conseguido resultados reconhecidos. As propostas de uso do novo elemento, planejamento e concepção artística, muito se assemelham ao conceito de *sound design* (1978), não esquecendo que estes trabalhos foram desenvolvidos no início do período sonoro do cinema (filmes da GPO), e que as técnicas vigentes de gravação, edição e mixagem no período não contribuíam para uma clareza da escuta na trilha sonora.

Cavalcanti foi um homem moderno que, mesmo tendo iniciado sua carreira durante o cinema desprovido da tecnologia para o som, nunca se recusou a pensar e a usar seus recursos, percebendo a importância e as possibilidades artísticas deste elemento, tendo deixado inúmeras contribuições para as bases de um desenho sonoro como desenvolvido, compreendido e concebido em nossos dias enquanto conceito e prática.

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA, Paulo Ricardo de. In: Editorial Revista Contracampo, n. 71, <http://www.contracampo.com.br/71/capitaofracasso.htm>, acesso 09/2020.
- AITKEN, Ian. *Biographies: Alberto Cavalcanti*. The GPO Film Unit Collection, BFI, VOL 3, 2008, p. 47.
- BARNIER, Martin. *En route vers le parlant*. Liège: Céfal, 2002.
- CAMERON, Ken. *Sound and the documentary film*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1947.
- CANUTO, Roberta E. *Alberto Cavalcanti: homem cinema*. Tese de Doutorado em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC, RJ, apresentada em 28 de abril de 2018.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1977.
- CHAVES, Renan P. Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, sound design e experimentação. In: *Rebeca*, v. 5, n. 1, jan – jun, 2016.
- CINEARTE. Revista de 3 de junho de 1931, <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>, acesso em setembro de 2019.

CINÉA-CINÉ pour tous. Paris, n. 145, p. 7, 1930, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002057993?posInSet=1&queryId=760614db-7122-455b-9273-33bc6e05be20>, acesso em novembro de 2019.

CINEMA Quarterly. Edinburgh, 1932-1935.

CINÉMONDE. Paris, n. 91, 7 de julho de 1930. Kaleidoscope. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1930/n91?posInSet=1&queryId=cc467c72-ea05-4806-b3d5-8e4fc9e07743>, , acesso em dezembro de 2020.

CINÉMONDE. Paris, n. 109, 20 de novembro de 1930, Maurice Chevalier tourne à Joinville. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/2153faa9-a9a7-4390-aff1-9d8a85306a75>, acesso em dezembro de 2020.

CINÉMONDE. Paris, n. 105, 23 de outubro, 1930, p. 7, Metteurs en scène. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/ea58f12b-b9d5-4231-82bc-80e5bb18fd77>, acesso em 12/2020.

CINÉMONDE. Paris, n. 223, 06 de abril de 1933, p. 3, Spécialiste du vaudeville? <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/ba626c59-276e-4407-9222-046bec79fc8c>, acesso em dez/2020.

CINÉMONDE. Paris, n. 283, 22 de março de 1934, p.5, L'effort du cinema anglais. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/401c09e5-d40f-4809-bd15-2f252d3d5fcb>, acesso em dez/2020.

CINÉMONDE. Paris, n. 288, 26 de abril de 1934. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/5bde0464-031c-43a8-bb25-f14d12d45d20>, acesso em dez/2020.

CINÉMONDE. Paris, n. 315, 1º de novembro de 1934, p.4, Les danseurs du diable. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1934/n315/v0004.simple.highlight=Cin%C3%A9monde,%20n%20315.selectedTab=thumbnail>, acesso em jan/2020.

FLUECKIGER, Bárbara. *USO: The unidentified sound object*. In: http://www.zauberklang.ch/uso_flueckiger.pdf, (2001), acesso em 10 de janeiro de 2008.

GRIERSON, John. Introduction to a new art. Catálogo dos DVDs The GPO Film Unit Collection Volume one - BFI. In: *Sight and Sound*, outubro de 1934.

GRIERSON, John. The G.P.O gets sound. In: *Cinema Quarterly*, v. 2, n. 4, summer, p. 215-221, 1934.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. Le grand atelier du cinéma anglais. In: *Jeune Cinéma*, n. 19, dez. 1966, jan. 1967, p.19-26.

LEIGH, Walter. The musician and the film. In: *Cinema Quarterly*, v.3, n.2, 1935, p. 70-74. Edinburgh: G.D. Robinson.

PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. In: *Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II. Universidade da Beira Interior, Portugal*. V.1, p. 185-195, Estética e Tecnologias da Imagem, 2011.

REED, Philip. Britten in the cinema: *Coal Face*. In: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Edited by Mervyn Cooke. Cambridge: University Press, 1999.

ROTHA, Paul. *Documentary Film*. 3 ed. Rev. London: Faber & Faber, 1952.

RUTTMANN, Walter. *Revista Cinéa-Ciné*, n. 145, p. 7, 1929.

SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*. California: University of California Press, 1975.

SUSSEX. Cavalcanti na Inglaterra. In: PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.

SEXTON, Jamie. Sound and music at the GPO Film Unit. Catálogo dos DVDs BFI - The GPO Film Unit Collection, v.1, 2008. In: *Alternative film culture in inter-war Britain*. Exeter: University of Exeter Press, 2008.

THOM, Randy. Designing film for sound. In: http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm, acesso em 08/2000.

VAZ, Valteir. Em defesa do insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa. *RUS*, São Paulo, Volume 3, Nº 3, p. 44, 2014.

WEIS, Elizabeth; BELTON, John. *Film Sound*. New York: Columbia University Press, 1985.

Virginia Osorio Flôres

Universidade Federal da Integração Latino Americana - UNILA

Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Montadora, editora de som e pesquisadora de cinema, professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), no curso de Cinema e Audiovisual. Autora do livro *O Cinema: uma arte sonora* (Annablume, 2013).

Email: virginiaof@gmail.com