

A sonoridade do documentário *Jards* (2012), de Eryk Rocha. Entrevista com o *sound designer* Edson Secco

Cristiane da Silveira Lima*

Nascido em 1976, em São Paulo, Edson Secco é músico, compositor e *sound designer*. Em pouco mais de dez anos de carreira no cinema, já atuou em mais de quarenta filmes, dirigidos por cineastas como Paula Gaitán, Eryk Rocha, Maya Da-Rin, Petra Costa, Walter Salles, Santiago Mitre, dentre outros. Em 2010, recebeu o prêmio de Melhor *Design de Som* com o filme *Transeunte*, de Eryk Rocha, no Festival de Cinema de Brasília. Em 2013, foi contemplado com o prêmio de Melhor Som no Festival de Cinema de Brasília, pelo filme *Exilados do vulcão*, de Paula Gaitán, e ainda, com o filme *Éden*, de Bruno Sáfyadi, premiado como Melhor *design de som* do Festival de Gramado. Nesta entrevista concedida à Profa. Cristiane da Silveira Lima, da Universidade Estadual de Maringá – UEM (doutora em Comunicação Social pela UFMG, com pesquisa acerca da música em cena no documentário brasileiro, na qual buscou investigar a relação entre os componentes sonoros da escritura dos filmes e a escuta do espectador), Edson Secco fala particularmente do seu trabalho no filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012) – objeto de investigação da entrevistadora – que retrata o processo de criação do músico e compositor Jards Macalé ao longo das gravações seu disco *Jards*.

Entrevista concedida no dia 04/11/2016, por Skype. Transcrição: Breno Terra.

Cristiane da Silveira Lima: Li em algumas entrevistas que você também é músico, tem uma passagem pelo teatro e que você chegou ao som no cinema graças ao filme *Diário de Sintra* (2008), da Paula Gaitán. Depois veio o convite do Eryk Rocha para o filme *Transeunte* (2010). Queria que você falasse um pouco sobre o início, da sua chegada ao cinema, à questão sonora e também do início da parceria com o Eryk.

Edson Secco: Pois bem! Foi isso sim. Quando eu comecei no cinema, na verdade eu já desenvolvia algum trabalho de desenho de som. O teatro

* Universidade Estadual de Maringá – UEM, Departamento de Fundamentos da Educação – DFE, Curso de Comunicação e Multimeios. 87020-160, Maringá, Brasil. E-mail: crislima1@gmail.com

foi um laboratório pra mim. A princípio, eu nem sabia que isso existia. Vou recomeçar para contextualizar um pouco mais historicamente.

Eu tinha um desejo muito grande de trabalhar com trilha sonora, já há muitos anos. Quando eu fui convidado para participar dessa companhia de teatro, a Companhia de Ópera Seca, foi um grande laboratório mesmo, de desenvolvimento, de conhecimento do que poderia ser desenvolvido sonoramente em um espetáculo. Porque eu tinha a liberdade completa de explorar, tanto no campo musical quanto no campo não-musical, do espetáculo. Uma coisa que foi incrível nesse trabalho com teatro é que havia um jogo em tempo real com o espetáculo. Enquanto o espetáculo ainda estava sendo construído, eu participava dos ensaios e do processo de criação. Havia um jogo muito grande de criação conjunta, entre uma cena que estava sendo desenvolvida e a sonoridade que já alimentava a cena ainda em desenvolvimento.

Esse processo especificamente foi muito importante para mim para que eu pudesse migrar de alguma maneira esse processo para o cinema. Então meu grande laboratório foi esse início no cinema, quando eu fui para o *Diário de Sintra*. Aliás, a Paula me conheceu graças a um espetáculo da companhia que estava em cartaz no Rio de Janeiro, em que eu explorava profundamente a imersão. Era uma trilha sonora instalativa, uma espécie de *surround*. Não era 5.1, pois o teatro não comportava, não havia nem a possibilidade de construir um 5.1 dentro do teatro. Foi uma coisa mais complexa até e era super imersiva a trilha, para que as pessoas tivessem a sensação de que estavam dentro do palco. A sensação que eu gostaria de transmitir nesse espetáculo é que elas estivessem dentro do palco, vivenciando aquelas cenas da forma mais concreta possível. O som, para mim, ele é esse primeiro elemento que de fato traz concretude física mesmo.

C.S.L.: E a peça ficou muito tempo em cartaz?

E.S.: Entre São Paulo e Rio de Janeiro, ao todo foram seis meses. Se chama "Rainha Mentira", do diretor Gerald Thomas. Estávamos eu acho na última semana em cartaz no Oi Futuro do Rio, no Flamengo, quando a Paula me escreveu. Ela foi assistir ao espetáculo e depois me escreveu dizendo que tinha adorado. Entramos em contato, começamos a conversar, até que ela me apresentou o *Diário de Sintra*. Foi um prato cheio pra mim, porque eu acho que de alguma maneira, esteticamente, era o mesmo campo que eu explorava no teatro. Ela estava explorando isso imageticamente e também havia esse espaço de exploração sonora. Nesse primeiro momento, eu migrei esse processo de construção para esse trabalho, do teatro para o cinema, de forma que já no *Diário de Sintra* eu participei um pouco durante a montagem da construção sonora.

É claro que cada filme tem um processo diferente, esteticamente e tudo mais, mas eu acho que os filmes podem ser muito mais ricos quando a montagem e o som trabalham em conjunto, especialmente porque eu acho que montadores em geral são ótimos editores de som. Historicamente, por conta da montagem e tudo mais, os montadores se tornaram excelentes editores de som, mas tem uma limitação técnica, estética muitas vezes, que não possibilita que o montador consiga desenvolver profundamente a sonoridade. Então eu acho primordial que a participação do editor de som, do *sound designer*, possa acontecer durante a montagem. E isso aconteceu já nesse primeiro momento com a Paula. Eu explorava, ela me mandava sequências do filme e eu sugería algumas sonoridades e essas sonoridades partiam já de um cruzamento completo entre som direto e música. Isso eu já fazia de uma maneira muito natural no teatro. Eu te falo porque isso nunca foi uma questão pra mim. Eu fui entender que no cinema depois que existia um processo muito claro, separações muito claras do que era música, do que era edição de som, mixagem. E isso pra mim nunca foi uma questão no teatro. No teatro, apesar de eventualmente a gente trabalhar com uma equipe também, era uma coisa que acontecia ali, tudo tinha que acontecer, todas as camadas sonoras tinham que ser plenas no espetáculo. Então no cinema esse processo foi também natural, comecei a sugerir coisas, sonoridades que já passavam por todas essas camadas. Então quando eu apresentava uma proposta sonora para o *Diário de Sintra*, ela já ia com tudo, inclusive mixada, uma mixagem que comportasse o que eu gostaria de apresentar de fato.

C.S.L.: Mas quando você foi chamado para o *Diário de Sintra*, ele já havia sido filmado, já estava nessa fase de montagem. O que foi diferente no caso do filme *Transeunte*? Nesse caso você pode interferir desde o início?

E.S.: Sim, exatamente. Era uma coisa que eu já tinha como desejo muito grande, de participar, de que o som participasse desde o início do roteiro. Eu conheci o Eryk dois anos depois do trabalho com a Paula e ele me convidou pro *Transeunte*. E ele já me disse de cara "Olha, eu quero te apresentar o roteiro, queria que a gente começasse a conversar desde já para você ir entendendo o processo, saber como está caminhando o filme e tal". Aí foi natural essa troca, começar essa troca de percepções sonoras mesmo, sabe? O Eryk tinha muito claro que o Expedito, o personagem, tinha um radinho de pilha que ia acompanhar ele pelo filme todo, a relação dele com o rádio. Como ele era um personagem muito aficcionado por futebol, flamenguista e tudo mais, a gente já sabia que tinha alguma coisa com o futebol ali, mas não sabia muito bem como seria desenvolvido. Aí aos poucos, ao longo do roteiro, isso foi sendo

desenvolvido. O Eryk me passou, eu acho que foi o primeiro tratamento que eu recebi.

Já no segundo tratamento, a partir de várias conversas que a gente ia tendo, ao longo do tempo já havia alterações baseadas nisso, a ponto de... Eu lembro muito bem disso, teve uma sequência que tem uma briga de um casal no filme, tem algumas... Mas essa especificamente era pra ser uma cena muito mais complexa, de decupagem, de diálogo, planos e tal... Ia ser muito maior e já no roteiro a gente havia assinalado outros caminhos que iam ser construídos através do som. Então, uma espécie de montagem paralela, no som no rádio, uma estória que está acontecendo, enquanto outra estaria acontecendo no diálogo mesmo e essas histórias se complementariam. Isso foi incrível!

Uma outra coisa muito importante é que, antes de a gente filmar – nós filmamos no final de 2009 – e aí, durante esse ano, pelo menos durante uns seis meses eu fiquei pesquisando muitas rádios AM, ouvindo muito rádio AM e gravando rádios AM. Às vezes gravava horários muito diferentes. Ouvia um pouco, deixava gravando, depois eu decupava, tal... Para entender como era esse universo da rádio AM, que seria o universo radiofônico do Expedito e que também foi um elemento que trouxe muito poder para a construção do filme, que tem muitos planos fechados. Em um certo sentido, ele é bastante intimista e opressor nessa questão da fotografia. Então tem essa construção desse ambiente todo do entorno do Expedito, tanto esse entorno concreto, realista, quanto o subjetivo dele, como esse espectador do mundo. Ele é um cara silencioso. Ele como espectador do mundo, que está sempre recebendo as coisas o tempo inteiro. Então a gente construía muito através do som e através do rádio também. Muito da realidade dele vinha através do rádio, das questões existenciais, afetivas, filosóficas e tudo mais. Até questões irônicas mesmo, elas vinham muito através do rádio. Isso foi um trabalho muito longo de escuta e de decupagem de material dos rádios AM.

C.S.L.: Esse filme é bastante econômico no que diz respeito aos diálogos, da função da palavra, do som da voz. Então uma parte importante da construção do filme vem de outros sons, ruídos do mundo e da presença do rádio. Eu acho que isso sinaliza algo que me chama atenção nos filmes do Eryk, não sei se nessa época você já tinha feito outros filmes, no caso da Paula Gaitán também... Eu diria que o trabalho do Eryk, mesmo no campo do documentário, foge um pouco dessa dimensão muito realista do documentário. Ele tem uma pegada mais poética. Aí eu acho que o som vem agregar e tenho percebido que outros cineastas que acabam indo por esse veio mais poético acabam aproveitando do som como um lugar de criação também. Gosto bastante desse filme. E daí, enfim, só pra gente poder chegar no *Jards*: nesse meio tempo entre o

filme da Paula e o *Transeunte*, você já começou a fazer outros filmes também? Para outros diretores?

E.S.: Fiz alguns filmes. Logo na sequência do *Diário de Sintra* eu trabalhei com a Maya Da-Rin, fiz um documentário dela chamado *Terras* (2009), que foi logo na sequência. Depois trabalhei com o Pedro Urano no documentário chamado *Enigma do HU* (2011), do Hospital Universitário da Ilha do Fundão no Rio de Janeiro. E aí começaram a surgir outros projetos, fui trabalhar com a Petra Costa, fiz o *Olhos de Ressaca* (2009), que foi a primeira proposta, depois participei do *Elena* (2012) também. Enfim, aí fui tendo um leque de trabalhos no cinema.

C.S.L.: Você já tem um currículo extenso no cinema agora, né!

E.S.: Pois é, eu já tenho quase quarenta filmes feitos, quarenta longas... Sem contar os documentários. São muitos filmes em quase dez anos de carreira no cinema. Comecei em 2006 com a Paula. Mas eu considero que foi 2007, mais por conta que começamos a trabalhar no final do ano. Então vai ser em 2017, eu vou pra dez anos de carreira no cinema.

C.S.L.: E como surgiu esse convite para fazer o *Jards*?

E.S.: Pois é, o *Jards* logo quando a gente... Acho que estava terminando o *Transeunte*, teve estreia em 2010 e tal. E aí nesse ano mesmo, o Eryk já estava me falando do *Jards*. Já tinha muito essa vontade de fazer esse documentário e não sabia muito bem ainda como que ia ser, o que ia acontecer. Então a gente conversava bastante já no final do *Transeunte*.

Em 2011 esses papos foram avançando. O *Jards* foi em 2012 eu acho. É, foi 2012 que a gente trabalhou e aí tinha uma preocupação dele muito grande, teve um momento que ele já sabia quando se definiu assim... "Ok! vou fazer um documentário com o Jards e vai ser com o processo dele de gravação do novo CD". E aí ele tinha uma proposta muito grande de como que a música iria acontecer, como vai acontecer essa música, sabe? Como a gente vai fazer? Será que a gente grava só o som direto do Jards? A gente fica ali gravando os músicos? Coloca vários microfones ou um microfone ambiente para gravar o estúdio inteiro? E isso foi uma questão bastante complexa mesmo porque o filme... Sonoramente, eu acho que ele é nesse sentido do trabalho entre o musical e o não-musical, o harmônico e o não-harmônico, eu acho que ele foi um dos filmes mais complexos que eu já fiz, porque a quantidade de material musical que tinha era muito grande, ao mesmo tempo que a quantidade de material que tinha que ser criado, extra, também era muito grande. Vou chegar lá, vou dizer o porquê, já já.

E aí a gente chegou em um consenso: “ok, temos que gravar... temos que ter duas frentes diferentes. Uma delas vai ser essa sonoridade entre aspas "tradicional" do documentário, que vai ser a câmera, o boom e a lapela, mais uma ou duas câmeras com microfones ambiente, que vão estar gravando as coisas que estão acontecendo. E a outra que são os elementos musicais dos instrumentos gravados no próprio estúdio. Então esse material multicanal que foi gravado no estúdio vai ser a nossa outra frente de trabalho. Então houve toda uma negociação com o estúdio para a liberação desse material. Teve até uma coisa... Eu ia participar dessa filmagem, só que teve várias questões de produção que não possibilitaram. E até porque teve uma coisa de agenda. Como era um estúdio com uma agenda muito concorrida, apareceu uma janela então eles disseram "ok, vamos gravar o CD aqui". Aí o Eryk precisou se adequar a essa janela e não foi possível a minha ida. Mas aí eu fiquei participando remotamente, conversando com os técnicos do estúdio, com o pessoal do som direto, sempre batendo um papo ali à distância para, enfim, amarrar tudo.

C.S.L.: Você acaba de destacar então que sua atuação se deu em duas frentes de trabalho. Uma que é resultado do trabalho da equipe do filme, o som direto (feito pelo Renato Vallone), mas há uma segunda, a partir das várias camadas de som que foram captadas pelo estúdio para o CD. Mas além desse momento no estúdio, eu diria que o filme tem duas partes bem distintas, que são esses momentos das gravações dentro do estúdio e esses outros momentos que não são no estúdio, quando a gente vê o mar, o Jards no carro, pelos corredores... Enfim, esse outro momento que foge mais do registro direto e documental e vai para uma viagem “mais poética”. Eu acredito que seja aí que você se refere aos sons que foram construídos depois, que você precisou gravar muita coisa para criar uma outra sonoridade, uma outra textura bem diferente neste momento. Eu te pediria para comentar um pouco sobre esse contraste entre o tratamento que foi dado aos sons do estúdio, da tomada mais documental, e esse outro momento onde tem uma viagem poética mais livre, onde você pode explorar com mais liberdade essas texturas.

E.S.: Sim. Tem uma coisa que eu me interessou e que fui descobrindo ao longo do tempo que eu fui trabalhando com cinema: eu me interessou muito por personagem, gosto muito de personagens fortes e eu descobri que eu me interessou em construir sonoridades para esses personagens, sabe? Aí a sonoridade que eu me refiro é a sonoridade subjetiva de cada personagem. O que ele está vivenciando, o que ele está passando, quais são as sensações, o que ele está sentindo, tanto no ambiente, quanto sentido através da existência, o mais profundo, filosófico, existencial. Isso me interessa muito e foi uma coisa que

inconscientemente comecei a desenvolver no *Transeunte* por conta do próprio personagem.

E aí com o *Jards* também veio muito à tona, porque o que eu gostaria muito de trazer dele e isso o Eryk também dava essa direção, para o Eryk era muito importante, que o processo de criação dele era tão ou mais importante do que a música quando acontecia. A música quando acontecia, ela era o catalizador de todo esse processo de criação que antecedeu. Então o processo de criação do *Jards* é o mais importante sonoramente do ponto de vista não-musical, que é tudo que antecede esse momento que ele está no estúdio tocando. Então essa sonoridade toda que é construída, esse lado mais poético do som que foi construído, ele é exatamente uma espécie de representação desse caos e harmonia que acontece ao mesmo tempo com o *Jards* ao longo do processo inteiro dele no filme. Essa sonoridade toda aponta para esse caminho, esse lugar interior do *Jards*, esses momentos de pausa, a pausa entre um momento de estúdio e outro momento de estúdio.

O filme é basicamente isso, música, pausa e música. Então essas pausas na verdade não são pausas... Não são momentos estáticos, de ociosidade. Pode até ser um momento de ociosidade do verbo, mas é um momento de extrema intensidade interior dele. E de trabalho mesmo. De talvez organizar as ideias e sentir todas essas ideias que estão atravessando-o para aquelas músicas e ao mesmo tempo em torno dele, onde ele vive, esse cotidiano dele. Às vezes até um pouco massacrante, essa coisa de sair do estúdio, vai pra casa, sair da casa, vai para o estúdio. Essa rotina que é massacrante, mas que a gente traz um outro lado, que esse lado menos visível, o lado menos perceptível do ponto de vista da consciência mesmo. A gente está muito mais no campo inconsciente do *Jards*, trabalhando esses momentos de caos e de criação.

C.S.L.: Além de caótico, eu diria que tem também uma dimensão melancólica desse retrato que foi feito dele. Você acha que o som também contribui nesse sentido?

E.S.: Sim. Acho que sim, por conta dessa... Por conta disso mesmo que eu já disse, desse cotidiano dele que é repetitivo, é solitário. Ele está praticamente o tempo todo sozinho. Quando ele está acompanhado é pelos músicos e a gente só o vê acompanhado nas imagens de arquivo, tem uma imagem que ele está acompanhado. Então tem uma coisa, um jogar para o passado, um passado do *Jards* muito grande, esse passado afetivo... Então ele é melancólico, ele é melancólico mesmo. O *Jards* também tem uma figura melancólica, apesar de ser um cara super irônico, sarcástico, mas ele tem um jeito melancólico às vezes. Você olha pra ele e você vivencia uma história dele ali no rosto.

C.S.L.: Se a gente for pensar, por exemplo, não sei se você chegou a ver... Você conhece um filme sobre o Jards que se chama *Jards Macalé: um morcego na porta principal* (João Pimentel e Marco Abujamra, 2008)?

E.S.: Eu não assisti. Queria muito, mas não assisti para ele não me influenciar na época. Ele é anterior né?

C.S.L.: É sim. Do ponto de vista sonoro, ele não agrega tanto. É um documentário que tende mais a esse padrão televisivo: das entrevistas, entrevistas com especialistas que vão falar da obra do Jards e as imagens de show que normalmente são fragmentos bem cortadinhos. A música é mais ilustração das imagens do que propriamente o foco do filme. A questão musical é quase secundária e muito mais uma espécie de tentativa de composição de uma biografia do personagem. O que é absolutamente distinto no filme do Eryk. E aí, no caso, me chama muito a atenção esse foco que o filme dá para a performance musical mesma e como esse retrato não-biográfico do Jards vai buscar outras qualidades, outros interesses que não compor uma trajetória de vida, uma trajetória de sucesso. Tem uma certa recusa desse retrato do marginal, do cara irreverente. Enfim, é uma tentativa de buscar um outro retrato e eu percebo que acaba ganhando um pouco o tom melancólico, um pouco triste, não sei se em função de uma experiência de vida dele na época. Mas enfim, é um filme muito diferente desse outro que eu tomaria aqui somente como exemplo de uma outra forma de fazer esse diálogo com os músicos, onde a música normalmente tem esse caráter bem secundário. E na minha opinião, no filme do Eryk, a música não é de jeito nenhum secundária, por mais que tenha esse interesse pelo *entre* uma música e outra, pelo que acontece imediatamente antes das gravações, não sei se você vai concordar, mas tem esse interesse eu diria que maior nas performances musicais na hora que elas estão acontecendo.

E.S.: Eu não acho que o interesse seja maior nas músicas, mas essa construção que faz com que a gente mergulhe mesmo no Jards, nesse processo dele de criação e tal, quando ela desemboca na música, ela desemboca de uma forma muito poderosa. Então existe essa condução, de maneira que quando a gente chega na música, ela se torna o grande catalisador, sabe? O momento de êxtase, o momento da libertação, de que ele sai de dentro de si. Porque ele está dentro de si o tempo inteiro, naquele momento, e ele sai e explode junto com os músicos e com a performance e tudo mais. Então é por isso que a gente percebe que a performance musical é tão poderosa, exatamente por conta dessa construção. Eu acho que as duas são muito importantes. Por exemplo, de uma maneira hipotética, se a gente tivesse esse filme só com as performances musicais eu acredito que ela não teria o mesmo poder catártico e catalisador do

que ela tem dessa maneira. Dessa maneira existe uma construção que leva o espectador a receber a música de uma maneira muito mais forte.

C.S.L.: Entendi. Em relação aos momentos das performances musicais, por exemplo, tem vários momentos que eu acho que são fortes no filme. A primeira música que o Jards toca que é o *Burning Night (Só morto)*. O filme já começa "chutando a porta"! Acho uma performance realmente incrível. É um momento, por exemplo, que a música vai caminhando para uma intensidade mais forte, mais ruidosa, ele começa a cantar mais gritado, no limite dos sons guturais, da garganta, da voz raspando na garganta. Tem uma luz, tem uma luz no fundo. E só abrindo o obturador da câmera, sem corte, não tem nenhuma intervenção de montagem ali, a imagem vai tentando estourar também, junto com a voz. E aí eu percebo que, nesse fragmento, a imagem de alguma maneira tenta reverberar alguma coisa que veio do campo sonoro, no caso a música, especificamente. É um fragmento breve e esse procedimento não se repete tanto dentro do filme, mas me parece que esse tipo de operação é muito rara dentro do cinema quando se filma os músicos, por exemplo, tocando. É raro quando a imagem tem essa escuta tão atenta assim a isso que está acontecendo, a esses sons que estão acontecendo diante da câmera. Não é sempre que isso acontece. Então a minha hipótese é de que o filme tenta, no campo das imagens, incorporar – digamos assim – alguma coisa que é do campo sonoro. Mesmo que não seja só a música mesmo, mas assim, tem toda uma escuta, toda uma busca pelo som, pela música, enfim, pelo ruído, pelo som do mar que faz que o filme construa uma escuta toda diferente. E eu acho que as imagens, elas... assim... Não é nem que o som seja mais importante que a imagem, não é exatamente isso, mas eu acho que coloca a relação audiovisual em outro lugar, que não é do som que vai ilustrar a imagem apenas. Mas o jogo entre imagem e som ali vai ficando mais complexo, não é? E isso eu gosto bastante no filme.

E.S.: Eu acho que tem uma coisa que realmente depende muito do diretor e especialmente do fotógrafo, de ter essa sensibilidade. Acho que existe uma parcela, vai ser bem abstrato isso que eu vou dizer, mas eu acho que existe uma parcela da imagem que é sonora e existe uma parcela do som que é imagética. Então esse cruzamento entre os dois, esse momento que os dois cruzam essa fronteira. Ela é muito importante exatamente pra gente criar. Como o Miguel¹, por exemplo, que é um fotógrafo incrível, super sensível e extremamente atento ao som, já trabalhamos em *Transeunte*, já trabalhamos no *Jards* e ele é um cara extremamente atento ao som. Então eu acho que é essa parcela sonora da imagem que está ali construindo a imagem através da interferência

1. Miguel Vassy, que assina a direção de fotografia e parte das imagens do filme.

sonora. Ao mesmo tempo em que eu estou construindo o som através da interferência imagética. Então tem esse campo, o *yin-yang* estão ali se cruzando. Então isso é muito importante, porque realmente se não houvesse esse elemento, essa propriedade na imagem do Miguel, em alguns momentos o som poderia não ter espaço. Eu acho que o som, assim como a imagem também eles, não é... É claro que tem opções arbitrárias muitas vezes na imagem e no som também, mas eu acho que elas podem se tornar simplesmente um ruído no meio do filme quando não há integração, quando não existe essa propriedade sonora na imagem ou vice-versa, quando não existe essa propriedade imagética no som. Então quando isso se coloca no filme de uma maneira arbitrária, ela se torna um ruído, se torna uma coisa que realmente não faz parte do filme, consegue entender? Não comporta. Então tem que haver uma harmonia nesses dois campos. Porque para mim, de fato, não existe isso de imagem é principal. Existe historicamente um interesse e uma priorização da imagem, mas não existem filmes sem som. Mesmo no cinema mudo, no cinema mudo existiu, não é? Então não existe isso da imagem ser principal sobre o som, só existem filmes. Cinema é feito de imagem e som. E não são duas coisas independentes. Elas podem funcionar independentes, criando uma terceira coisa, mas eu acho que existe o campo de interação entre as duas e esse campo de interação eu não estou falando de um campo de interação técnico, é um campo de interação estético mesmo, onde uma coisa se torna a outra. Então, eu acho isso o mais poderoso do cinema, de se explorar isso.

C.S.L.: Uma coisa que o Eryk estava falando e ele falou isso em várias entrevistas... Ele usa sempre a expressão de que o *Jards* é um *ensaio poético-musical* e em várias entrevistas ele fala que o cinema nasce da dança entre aqueles que estão filmando e esses que estão sendo filmados², os músicos, ali na gravação. Então, de um certo lado, parece-me que tem essa sensibilidade desses que estão filmando, gravando no momento da tomada, nesse momento do encontro entre os corpos que vão ali dançar juntos. E aí eu acho que entra essa sensibilidade do Miguel e entra essa desenvoltura que os corpos vão criando ali no momento de encontro, essa espécie de dança, na expressão do Eryk. Eu acho que isso é bastante importante para o filme, esses momentos em que vemos as performances musicais no estúdio. Mas tem também esse outro momento que é o da montagem, da finalização do filme, que pode destruir o que foi obtido na tomada ou ela pode potencializar, fazer vir à luz ou pode apagar... Eu acho que muito do que o espectador vai apreender do filme de-

2. Como é citado na matéria de Pedro Antunes “Documentário sobre Jards Macalé ‘nasce da dança entre música e cinema’, diz diretor”, publicada na *Rolling Stone* – Portal UOL, em 04/05/2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale>

pende muito fortemente dessas etapas de finalização. Então, apesar de eu me interessar pela música em cena – que foi o meu foco de pesquisa no doutorado – é óbvio que essas etapas posteriores são fundamentais para a experiência que o filme vai proporcionar no final das contas, para a escuta, para a experiência do espectador. Você falou agora mesmo que foi um dos filmes mais complexos que você fez, que você teve de lidar com uma diversidade enorme de materiais. Como foi essa concepção sonora? Uma coisa tem a ver com a construção do personagem, que você falou bem... Mas enfim, fale mais sobre isso.

E.S.: É bastante abstrato para mim esse processo de criação, porque eu vou desenvolvendo a partir da relação com o material mesmo. Acho que uma coisa que aconteceu que foi anterior, nesse filme. Logo que eles tiveram o material pronto, o material musical gravado no estúdio, uns meses depois quando estavam começando as montagens, o Eryk me mandou esse material para que eu pudesse analisar, ver o que era possível de ser utilizado do material dos entre-atos, as pausas, esses momentos todos que não eram os momentos musicais, esses que a música não está no centro. Eu fiquei analisando bastante esse material e, engraçado que tinha uma coisa. Logo de cara, assim quando eu comecei a me relacionar com o material, logo de cara tinha uma coisa assim do estúdio que era uma... Esses entre-atos tinham uma frieza, assim... O material gravado dentro do estúdio, parecia que ele carecia de personalidade. Tinham coisas que estavam ali que eram interessantes, assim... Alguns ruídos, umas brincadeiras, algumas coisas que aconteciam espontâneas, mas eu acho que a textura sonora que estava ali não contribuiria muito para algo que eu pudesse fazer com esse material. Aí eu fui me concentrando só nas músicas, separando os momentos musicais mais interessantes.

Tem uma outra questão: como a gravação musical que não é um show ao vivo, onde a música acontece uma vez, às vezes tínhamos nove *takes* da mesma música. Um *take* de um minuto que pára, outro de trinta segundos que pára, um *take* quase inteiro que está incrível e os músicos param. Até de repente até chegar em um *take* inteiro e qual desses *takes* inteiros seria o *take* utilizado para a música... Como havia uma certa subordinação da montagem em relação à música, porque a ideia era “vamos utilizar os *takes* inteiros musicais”, a gente não pode ter cortes. Uma música, a gente não poderia utilizar metade de uma e metade de outra, até porque não havia a possibilidade de imagneticamente isso acontecer. Aliás, não havia a possibilidade de sonoramente isso acontecer, porque, às vezes de um *take* pro outro eles eram muito diferentes de andamento, de intensidade, e tudo o mais. Então nós decidimos de cara escolher um *take* e esse vai ser o que vamos utilizar. Então eu fiz uma seleção dos *takes* que eu achava os melhores e aí o Joaquim, o montador, pegava esses *takes* e traba-

lhava com eles. Muitas vezes acabava juntando uma coisa com a outra e aí teve uma questão curiosa, eu gostaria até de ter utilizado materiais desses entre-atos do estúdio, mas não foi possível. E aí quando eu recebi o material de som direto, curiosamente, a câmera principal estava com um problema, eu acho que era o estabilizador da lente, ele tinha um ruído. E era a câmera principal que estava gravando o ambiente, tínhamos outras câmeras que eventualmente gravavam o ambiente, mas essa especificamente estava gravando o tempo inteiro. E um momento ou outro os canais não estavam separados, eles estavam juntos. Nessa correria de “vamos gravar agora”, às vezes os canais estavam juntos. E agora? Esse som deteriorado, essa coisa com essa textura esquisita e aí aos poucos eu fui trabalhando, eu fui analisando e experimentando coisas com esse som. E esse som ele virou textura em muitos elementos do filme. E ele tinha muito mais personalidade, de alguma maneira tinha essa coisa rudimentar do Jards.

Tem uma cena que simboliza muito isso para mim, é logo aquela primeira sequência do estúdio, em que ele abre a pasta e tira coisas de dentro, joga coisas dentro. Aquele caos, aquela coisa... Eu não sei se essa é a palavra, mas eu acho que ele tem uma coisa rudimentar, do básico... No sentido da vida pessoal, do comportamento pessoal dele, e tal... Não sei porque essa sonoridade me trouxe isso, me conectou com isso do Jards. Aí eu comecei a explorar esse som como som direto e como textura também, construindo, incluindo abas, mudando tempos, estendendo, esticando, voltando, construindo várias texturas distintas que foram costurando o filme. Então uma coisa que a princípio seria um problema técnico, que nenhum editor de som iria utilizar, ele iria falar “cara isso daqui não dá para utilizar, não tem nenhuma possibilidade”. A princípio isso seria completamente descartado em um processo tradicional de edição de som. E aí eu absorvi isso completamente no filme.

C.S.L.: Isso nas sequências externas?

E.S.: Exatamente, isso nas sequências externas, essas sequências que não são as sequências musicais. E aí de alguma maneira isso também fez com que eu conseguisse intensificar a distinção entre um momento de criação interno e o de realização. Esse momento interno do Jards e o momento da realização. O momento da realização ele é o mais puro possível, sonoramente falando, de captação e tudo mais, os ambientes super cristalinos. E quando a gente vai para fora, o fora da música, quando a gente vai para dentro do Jards novamente, a gente entra nessa sonoridade que tem esses ruídos, essas texturas, tem essas distensões de tempo, dilatações e tal. Então acho que, conceitualmente, passa por isso, de uma análise, de uma avaliação do material. Para onde o material

poderia me levar? E também da criatividade de o que construir a partir deste material.

C.S.L.: Esse outro material que se refere mais ao estúdio, você percebeu uma certa frieza talvez, quando não tem esse erro, esse ruído, essa interferência daquilo que talvez não fosse bom... É curioso esse comentário que você fez agora, porque quando eu escuto esse filme eu tenho a impressão de que o filme, exceto nesses momentos mais poéticos, ele é um filme muito limpo. O documentário normalmente, por causa do som direto, enfim, por ter essa maior liberdade, essa importância dada ao momento da tomada, às vezes o documentário pode prescindir dessa limpeza. Então a gente pode ter essa interferência nas vozes e o documentário lida com o som de uma forma menos hermética. Não precisa ficar polindo tanto o som. Talvez isso seja secundário em alguns momentos. Mas no caso do filme do *Jards*, especificamente, eu ouço esse filme, sobretudo nesses momentos do estúdio, com uma limpeza, uma clareza, uma legibilidade muito evidente. Fico imaginando que isso tenha a ver com o fato de você ter trabalhado com sons da mesa, sons que foram utilizados para o disco. Acho que às vezes o filme tem uma sonoridade de disco. Eu li na sua entrevista para o site “Artesãos do Som”³, que vocês buscaram fazer uma mixagem do filme totalmente diferente da mixagem do CD. De fato, ouvindo o CD e ouvindo o filme, sabemos bem que não são a mesma coisa, são muito diferentes. Mas no filme, percebe-se uma certa limpeza na hora das músicas, até em função do isolamento acústico.... E aí uma coisa que o Eryk falou e eu acho que você vai concordar, é que em alguns momentos do filme, há uma espécie de tentativa de colocar o espectador como se estivesse dentro do estúdio. Nós espectadores ouvimos aquilo que eu ouviria se eu estivesse no estúdio, sem ouvir os fones. Ouço o mesmo que o Jards ouve. Outras vezes escuto o que ele escuta no fone ou então, por exemplo, naquela sequência entorno da música *Movimento dos Barcos...* Tem uma sequência em que o Jards está tocando a música e aí depois a gente vê um a um os músicos da banda e na mixagem você vai modulando os instrumentos... A gente vê o músico e o filme fazendo com que a gente perceba mais evidentemente aquilo que o músico está escutando, o seu instrumento. Sutilíssimo isso, maravilhoso! Isso não acontece em muitos filmes e não acontece o tempo inteiro no filme. Mas enfim, eu percebo essa vontade de fazer o espectador escutar mais, escutar melhor determinadas coisas. Queria que você falasse um pouco disto: a escuta do espectador. Uma coisa é colocar o espectador dentro do estúdio, fazê-lo perceber mais coisas da música. O que mais a gente pode imaginar para esse espectador?

3. Disponível em: www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco
-2/

E.S.: É, eu acho que basicamente isso mesmo. A ideia do estúdio, na verdade, eu tinha um pouco receio. Receio meu de fazer com que esses momentos musicais se tornassem um momento interativo com o espectador, de maneira que fosse imitar um processo que alguns DVDs musicais muitas vezes já fizeram, de às vezes colocar o espectador-ouvinte em uma perspectiva do instrumento dentro do palco. Então, por exemplo, o baixista estaria ouvindo os outros instrumentos, o guitarrista estaria ouvindo, o baterista estaria ouvindo... Então, não foi isso a ideia. A ideia foi que o espectador de alguma maneira experimentasse, vivenciasse esse estar dentro do estúdio, mas que não fosse didático nesse ponto de “olha, agora você está ouvindo como o baterista, como o baixista”, mas sim trazer em alguns momentos uma percepção daquele elemento sonoro um pouco mais destacada do que os demais. E isso de uma maneira sutil a ponto de na maioria das vezes as pessoas não perceberem conscientemente, mas tem o destaque. Isso acontece muito claramente aí, naquela música, mas em algumas outras músicas isso acontece também, às vezes tem uma modulação em algumas outras músicas que fazem com que o espectador encaminhe para uma percepção maior de um determinado instrumento.

C.S.L.: Eu gostaria de perguntar sobre o trabalho com o montador Joaquim Castro. Você falou do Miguel... O Renato Vallone fez o som direto. Eu gostaria de saber especificamente sobre o Joaquim Castro, que é um cara que eu sei que tem essa experiência com a música, de outros filmes. Ele me falou que está fazendo agora mais um filme sobre músicos. Enfim, queria que você falasse um pouco sobre isso, talvez só para concluir essa ideia de porque mixagem do filme tem que ser tão diferente do CD. Eu li nessa entrevista ao site "Artesãos do som" que você buscou criar essas camadas múltiplas de alteração de velocidade para criar um pouco de amplitude de espaço e tempo nessas situações que não são do estúdio, você usa muito *reverb*, por exemplo, para explorar essa dimensão ampliada, uma questão mais técnica mesmo. Se você puder, fale um pouco mais de questões técnicas, miudezas...

E.S.: Essa relação com o montador é como eu falei lá no começo: eu acho ela essencial para a maioria dos trabalhos, mas especialmente para esse trabalho. Trabalhos desse tipo que necessitam uma interação muito grande entre som e imagem. E até porque mesmo o Joaquim, por exemplo, seria um excelente editor de som, as ferramentas que ele tem disponíveis na mão não são ferramentas adequadas para isso. E até não é o foco ali desenvolver a camada sonora de um modo tão profundo e sim, muitas vezes, indicar algum caminho ou na verdade criar espaços para que a sonoridade aconteça com mais profundidade. E aí como esse filme também tem uma particularidade que esses momentos musicais eram muitas vezes subordinados a esse tipo de... Qual

take que a gente vai escolher? Como que a gente vai trabalhar? Às vezes isso existia uma imagem que era uma imagem boa para a montagem, mas o som correspondente não era bom. Não era um *take* bom musical. Então a gente tinha que descartar aquela imagem ou procurar uma outra forma de complementar aquela parte com uma outra imagem. Porque o som necessitava ter uma continuidade, necessitava ter uma qualidade para não criar intervalos, não criar rupturas musicais dentro da mesma música. De repente, pegar um *take* da mesma música que estava com uma qualidade diferente, ruim, eu digo erro de captação mesmo, de execução, às vezes a execução não está naquele melhor momento, isso acontecia muito... Muitas vezes o Quim me mandava as sequências e dizia: “Olha, eu preciso muito dessa imagem aqui, vamos ver o que a gente consegue trabalhar com a música para fazer com que essa imagem prevaleça nesse momento”. Então, eu ia lá e trabalhava a edição, trabalhava a instrumentação de uma forma que não evidenciasse aquela imagem, para que ela fosse na verdade um fluxo, que o som caminhasse com o fluxo de forma que a imagem não precisasse protagonizar naquele momento, para o espectador não perceber alguma coisa estranha entre a imagem e o som. Muitas vezes, de sincronismo. Então trabalhava a sonoridade de maneira que trouxesse a atenção do espectador para o som e a imagem ficasse mais livre para correr de outra maneira. Jamais seria possível, por exemplo, o Quim montar o clipe ideal de imagens e aí eu tentar sincronizar a música naquelas imagens. Jamais! Isso não aconteceria, seria um *Frankenstein* tanto de imagem quanto de som... Tinha que haver mesmo esse diálogo. Esse diálogo só é possível quando o montador tem essa sensibilidade sonora e o diretor também. E entender em quais momentos quais são as prioridades. Isso é realmente muito importante.

C.S.L.: Vocês já trabalharam juntos em outros filmes?

E.S.: Sim. A gente fez o *Dominguinhos* (Mariana Aydar, Eduardo Nazarian, Joaquim Castro, 2014), um documentário sobre o Dominguinhos que tem um caminho razoavelmente semelhante. Eles são bem diferentes, mas tem alguma coisa semelhante eventualmente. O *Terras* ele montou também com a Maya Da-Rin e... Estou esquecendo algum outro filme. Recentemente foi isso, o *Dominguinhos*, anteriormente foi o *Jards*, e anteriormente ao *Jards* foi o *Terras*.

Queria falar um pouquinho da mixagem. Diferente do que foi a mixagem para o CD, nós tivemos outra necessidade. Muitas vezes, materiais foram descartados. Se a gente ouvir o CD... Muitas vezes os arranjos mudaram depois, na pós-produção do CD e alguns radicalmente. Então tem coisas que foram completamente descartadas no CD que para a gente super funcionou. E às vezes havia "erros". Erros de execução que eram super interessantes para aquele

clima de estúdio, aquele clima de produção, aquele clima de estar descobrindo a música ali ao mesmo tempo. Um músico que está entendendo a partitura... Tem essa desenvoltura dos músicos e tem essa comunhão do momento da execução. O momento de descobrir a música junto, de executar a música pela primeira vez e, na verdade, filmicamente, a música está acontecendo ali pela primeira vez... E nós embarcamos nessa de "uau! os caras... É isso que eles estão fazendo agora, nesse momento". Eu acho que aí só é possível o mínimo de lapidação, eu acho. Lapidar menos do que foi lapidado na pós produção do CD. É isso, deixar esses ruídos, essas ambiências, esses caquinhos que às vezes acontecem de algum instrumento ou outro, isso prevaleceu bastante na edição e mixagem final.

Como eu sou músico e tenho algumas preferências estéticas, sonoras, na mixagem – em termos de textura das músicas – eu mergulhei bastante nelas. Ter um baixo e uma percussão bastante presentes, muitas vezes bem definidos. Um piano bastante aberto, com uma perspectiva bem ampla dentro da sala. Essa voz também com uma abertura muito grande. A gente tem uma percepção da voz que é uma voz super próxima da gente, mas queria ao mesmo tempo que ela abraçasse a plateia. Então, são coisas não muito técnicas que estou dizendo, mas são caminhos que eu utilizei bastante e eu gosto muito, tanto para o *sound design* quanto para a mixagem como um todo. Assim, eu tenho um apreço muito grande com *reverbs* em geral, eu acho que os *reverbs* são o coração de um bom filme que explora essas sonoridades musicais e esses ambientes. E a construção de ambientes artificiais a partir de elementos naturais. Então eu trabalho com muitos *reverbs*. Nesse filme tínhamos quatorze ou dezesseis *reverbs* diferentes trabalhando simultaneamente, cada um com uma configuração diferente de espacialização, como uma configuração diferente de tempo, de reflexão, de textura, de equalização. Às vezes para um mesmo som, para voz, guitarra ou bateria, criando ambientes que fossem autênticos para aquela música. Bastante complexo tecnicamente.

Referências bibliográficas

- Antunes, P. (2013). Documentário sobre Jards Macalé ‘nasce da dança entre música e cinema’, diz diretor. *Rolling Stone* – Portal UOL; 04/05/2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale>
- Lima, C. S. (2015). *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese de doutorado. Belo Horizonte, PPGCOM-FAFICH/UFMG.

Secco, E. (2014) Entrevista com o sound designer Edson Secco, concedida a Rodrigo Maia Sacic. Artesãos do som. 01/01/2014. Disponível em: www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco-2/

Filmografia

Diário de Sintra (2008), de Paula Gaitán.

Dominginhos (2014), de Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian.

Éden (2013), de Bruno Sáfadi.

Elena (2012), de Petra Costa.

Enigma do HU (2011), de Pedro Urano.

Exilados do vulcão (2013), de Paula Gaitán.

Jards (2012), de Eryk Rocha.

Jards Macalé: um morcego na porta principal (2008), de João Pimentel e Marco Abujamra.

Olhos de ressaca (2009), de Petra Costa.

Terras (2009), de Maya Da-Rin.

Transeunte (2010), de Eryk Rocha.