

A escritura sonora e o processo de construção do documentário *Jards* (2012), de Eryk Rocha

Cristiane da Silveira Lima*

Jards (Brasil, 2012, 94 min.)

Direção: Eryk Rocha

Direção de fotografia: Miguel Vassy

Imagens: Eryk Rocha, Miguel Vassy e Joaquim Castro

Montagem: Joaquim Castro

Montadora assistente: Eva Randolph

Som direto: Renato Vallone

Edição de som: Edson Secco e Joaquim Castro

Desenho de Som e Mixagem: Edson Secco

Produção: Aruac Filmes, Biscoito Fino e Canal Brasil

As letras das músicas foram nosso norte. Nem sonho nem realidade, o salto de um estado a outro. E agora fragmentos de passado são lançados aos nossos olhos. Texturas sonoras e imagéticas numa caixinha de música sobre um tapete voador.

Fragmento do ensaio *Experiência Jards*, de Joaquim Castro.

Apresentação

Neste trabalho desdobramos alguns aspectos relacionados à música em cena no documentário brasileiro, objeto de nossa investigação em pesquisa anterior (Lima, 2015). Interessa-nos particularmente como a música se inscreve no momento da tomada, mobilizando os corpos dos sujeitos envolvidos no projeto do filme (os personagens, mas também aqueles que filmam) e como esse encontro reverbera na escritura fílmica. Tomaremos como objeto empírico o documentário *Jards* que acompanha o processo de gravação de um álbum do músico carioca Jards Macalé.

Nosso trabalho conjuga basicamente dois procedimentos metodológicos: um primeiro, que observa de forma detida a escritura do filme (como são articulados seus componentes imagéticos e sonoros); e um segundo, que incorpora

* 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

informações acerca do processo de concepção e feitura do documentário, obtidas por meio de entrevistas com parte da equipe. Realizamos entrevistas em profundidade com o diretor Eryk Rocha,¹ o montador Joaquim Castro² e o *sound designer* Edson Secco,³ a fim de entender de que maneira a dimensão sonora se faz presente nessa produção, aspecto significativo quando se trata de registrar o processo de gravação de um disco e de um músico tão conhecido. De que maneira o som e a música influenciam na captação das imagens e na elaboração dos procedimentos de montagem e finalização do filme?

O que se percebe é que o filme resulta de um processo de elaboração formal que exige dos profissionais envolvidos um trabalho conjunto e uma escuta aguçada ao manejar seus recursos expressivos. Tudo isso se torna sensível na imagem, proporcionando ao espectador uma experiência rica e nuançada, como buscaremos argumentar a seguir.

Sobre a escritura do filme

Ao longo de todo o documentário, acompanhamos Jards Macalé e seus músicos – Cristóvão Bastos (piano); Jorge Helder (contrabaixo); Jurim Moreira (bateria); Chacal (percussão); Roberto Marques (trombone), além de convidados como Thaís Gulin, Adriana Calcanhoto, Luiz Melodia, Ava Rocha, Roberto Frejat, dentre outros – tocando e gravando as peças que mais tarde farão parte do disco homônimo “Jards”. Além das músicas sendo tocadas “para valer”, assistimos também aos erros e acertos durante as performances, os ensaios, a afinação dos instrumentos, momentos entre uma música e outra (quando a música dá lugar ao silêncio ou a conversas prosaicas). Isso é tomado com a câmera na mão, com pouca profundidade de campo, muito próxima ao corpo dos músicos e à superfície dos instrumentos, o que confere certo calor às imagens, que adquirem assim um caráter “epidérmico”. Devido ao caráter fechado e relativamente “apertado” do estúdio da Biscoito Fino, onde se dão as gravações, músicos e equipe de filmagem precisaram travar um intenso corpo-a-corpo, o que acaba se impregnando naquilo que vemos projetado na tela.

Cotejados às sequências estúdio, vemos e ouvimos materiais de caráter mais poético. Há imagens de arquivo em super 8, tomadas pelo próprio Jards Macalé, em sua maioria ao ar livre. Assistimos ao músico por corredores,

1. Entrevista realizada por telefone no dia 16 de outubro de 2016.

2. Entrevista realizada por Hangout no dia 15 de novembro de 2016. Além de montador, Joaquim Castro assina as imagens do filme (juntamente com o diretor e com o Miguel Vassy, diretor de fotografia) e a edição de som do filme.

3. Entrevista realizada por Skype no dia 04 de novembro de 2016. Edson Secco assina a edição de som do filme (juntamente com Joaquim Castro), *design* de som e mixagem.

nadando em uma piscina, além de várias sequências em que se filma o mar. Nesses segmentos, o músico surge quase sempre sozinho, com rosto sério e aparentemente melancólico, enquanto escutamos uma massa sonora composta de ruídos que vão se misturando e transformando à medida que o filme passa. Distinguimos aqui e ali um som específico (como o ruído do mar), mas o desenho de som nesses segmentos não enfatiza o registro em som direto.

Assim o filme vai alternando situações no estúdio, mais escuras, fechadas, com essas outras imagens externas, ao ar livre, o que acaba se configurando como um “respiro” entre as performances musicais. Esses momentos auxiliam na composição desse retrato em aberto do músico (bastante distinto dos filmes biográficos mais tradicionais), ao mesmo tempo em que preparam o espectador para a música que virá logo a seguir. Cabe notar que, embora nesses momentos poéticos não sejam percebidos instrumentos musicais específicos, nem melodias ou harmonias bem definidas, a sonoridade obtida não deixa de ser bastante *musical*.

A montagem não obedece a uma lógica de causa e efeito ou uma exposição lógica e argumentativa sobre um determinado tema: é notável a ausência de entrevistas no filme, explicações verbais ou textuais (como legendas ou cartelas), nenhum plano de caráter ilustrativo ou descritivo de certo lugar ou situação. Trata-se mais de uma lógica de fluxos, passagens, atravessamentos, transições. Como evidência de saída a sequência de abertura do filme, quando tudo sugere movimento e passagem. Não por acaso, vemos o músico percorrer corredores, portas, em trânsito dentro de um carro, antes mesmo de chegarmos ao estúdio de gravação.

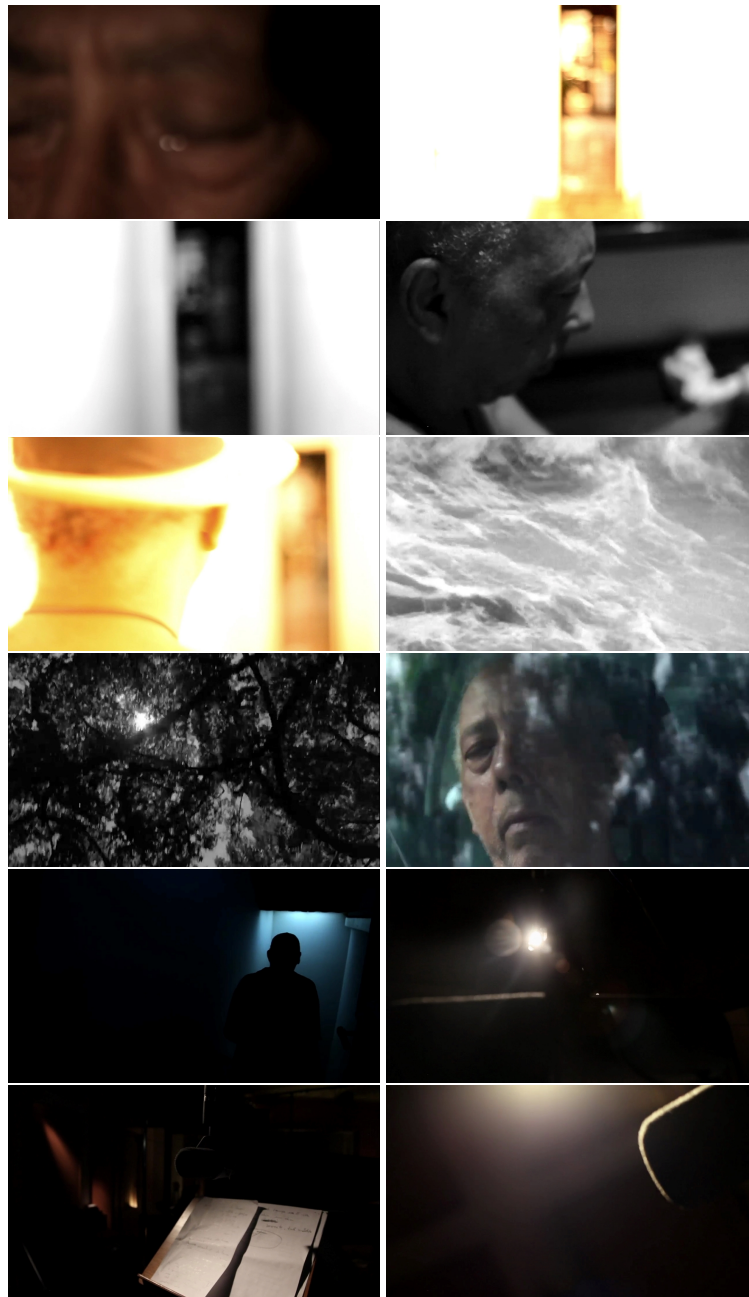


Figura 1. Abertura
Fotogramas do filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012)

O filme se inicia com uma massa sonora indistinta e grave que vai aumentando e variando de coloração à medida que as imagens se seguem. O primeiro plano é do rosto de Jards visto em detalhe e de forma desfocada, com um brilho próximo aos olhos que sugere se tratar de uma lágrima. Em seguida, um corredor leva a uma porta aberta, primeiramente em cores, depois um outro corredor em p&b nos levará a um escritório onde o protagonista se encontra, finalmente. A essa altura, os sons já se tornam reconhecíveis: ouvimos o ruído de ondas, o apito de uma embarcação. Jards é visto agora de costas e de chapéu, andando por um corredor. Mais um corte e estamos diante do mar. A câmera em movimento apontada em direção ao céu capta o sol por entre as copas das árvores. Mais um corte e veremos o reflexo das árvores no vidro do carro, onde Jards toma assento.

Tudo nesse breve preâmbulo sugere as ideias de cor e movimento. O que é nítido logo dá lugar a algo que não vemos de todo. Tanto no som quanto na imagem, o que percebemos são passagens, transições. Nenhuma estabilidade ou fixidez: prevalecem ideias de travessia, mudança. Esta parece ser a tônica do filme: retratar o trabalho do músico (ou da música) enquanto ele (ela) se faz, em movimento, acompanhando o fluxo das ações que se sucedem, sem tentar compor um retrato estável e coerente para o personagem, que buscasse encerrar o sujeito em uma identidade ou cronologia de vida.

A sequência prossegue por mais alguns planos: o compositor (sempre de costas) desce um lance de escadas, no escuro; percorre espaços que não identificamos bem até que enxergamos nitidamente e em detalhe um microfone posicionado próximo a uma estante de partituras. Um som agudo e contínuo começa a soar, ressaltando o efeito proporcionado pela luz de teto que ilumina precariamente o lugar. Só então saberemos se tratar de um estúdio de gravação.

Alguns minutos mais tarde, ouviremos a primeira música do filme: uma interpretação de *Só morto* (*Burning night*), canção registrada no primeiro EP de Jards, já em 1969. A letra remete-nos a todo tempo ao olhar, à manhã, às diferentes intensidades de luz (“sol forte”, “sol de morte”, “o dia”, “*city lights*”, “*burning night*”), ao brilho, ao reflexo. À metade da canção, o intérprete começa a cantar forte, no limite do grito, produzindo um canto que tende ao gutural, de timbre rascante, que soa forte na garganta (enquanto o acompanhamento também caminha para um ritmo mais acelerado, com notas mais curtas, também com dinâmica mais intensa).

Enquanto acompanhamos bem de perto a interpretação de Jards Macalé – com a câmera mão e sem cortes –, a imagem começa a variar em termos de luz e sombra, claro e escuro, escapando fortemente da dimensão de registro do corpo que executa a música em cena. A luz estoura, ofusca a face do prota-

gonista, às vezes permitindo-nos ver apenas o brilho dos seus olhos. Nota-se, portanto, que a forma de filmar é fortemente conduzida pela sonoridade produzida, pela materialidade da canção.

Ao final desta sequência, retornamos às imagens do mar em super 8, agora acompanhadas por um ruído bem mais brando, contrastando com a sequência anterior, sugerindo agora uma ideia de calma e tranquilidade.

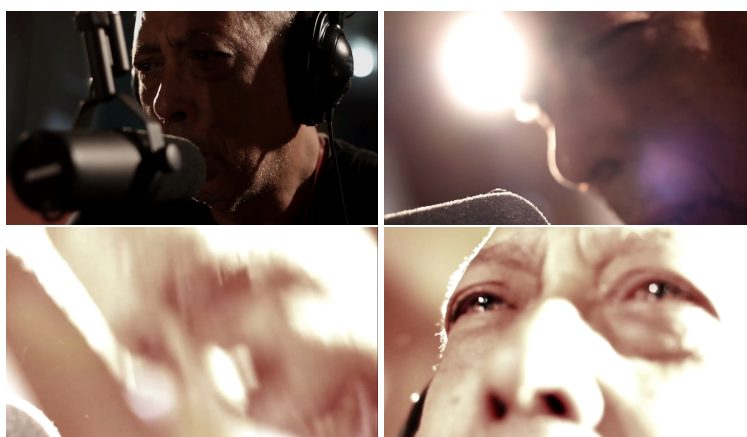


Figura 2. *Burnight night*
Fotogramas do filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012)

Ao longo do filme, assistimos aos músicos executarem 14 músicas, apanhadas às vezes em sua integridade ou em longos trechos – o que também destoa do modo como normalmente a música aparece em documentários mais tradicionais (quando a música soa pouco e frequentemente em fragmentos bastante breves). Há uma valorização dessa *dimensão de presença* da música nesses momentos.

Tal aspecto se torna sensível em vários momentos do filme, mas destacamos uma sequência em particular, em torno da canção *Movimento dos Barcos*. Durante alguns minutos, Jards Macalé grava a voz enquanto ouvimos de forma acusmática⁴ os instrumentos que lhe servem de acompanhamento. Embora se trate de uma performance ao vivo, a sonoridade aqui é limpa, cristalina, como se escutássemos o CD já finalizado. No meio da música, a montagem do filme faz passar por imagens de cada um dos músicos apreciando a gravação que acabaram de fazer. Os músicos estão à escuta (em silêncio, às vezes de olhos fechados), enquanto o áudio vai sendo mixado de modo a destacar, a cada

4. O termo refere-se a um som que é percebido auditivamente, mas cuja fonte sonora (produtora do som) não é vista.

vez, o instrumento correspondente (percussão, baixo, piano, bateria e voz). Ao final, voltamos à performance em som direto, com Macalé cantando ao microfone. A sequência é bastante breve, mas possui um efeito marcante, já que poucas vezes notamos isso em documentários brasileiros contemporâneos: a montagem e a mixagem do filme fazem saltar aos ouvidos do espectador as camadas de sons que compõem a música, associando-as a um elemento visual presente na imagem (no caso, o corpo do músico que toca o instrumento ressaltado). O diretor poderia ter sustentado a música inteira, fazendo apenas variar as imagens de cobertura. Mas a opção adotada foi variar os componentes sonoros para valorizar, a cada imagem, um aspecto diferente da música executada, proporcionando ao espectador uma escuta mais nuançada e detalhada, enfim.



Figura 3. *Movimento dos barcos.*
Fotogramas do filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012)

Sobre o processo

Em diversas entrevistas concedidas e debates em que participou, Eryk Rocha afirmou que *Jards* é um *ensaio-poético-musical* “que nasce da dança entre a música e o cinema” (Antunes, 2013; Rocha, 2016). Tal expressão nos remete à

reflexão empreendida por Véronique Campan ao afirmar que o sonoro na combinação audiovisual “incita a *escutar como se dança*, a aceitar as mudanças bruscas de orientação, a progredir no ritmo das formas que se intercambiam” (Campan, 1999: 151).⁵

Ao ser indagado sobre tal afirmação em nossa entrevista, Eryk Rocha explicou que essa relação entre música e cinema se dá em diferentes níveis. Num primeiro momento, há uma forte influência da música no modo como se conduz a câmera (como buscamos argumentar ao analisar *Burning night*, mas que se estende aos outros momentos do filme).

E essa relação entre nós, a equipe de cinema, me incluindo aí, com o Jards e os músicos, era uma dança física, uma inter-vibração entre a música e o cinema. Estou falando mesmo desse campo da realização do filme, de estarmos juntos em um espaço, um estúdio, que era um espaço reduzido. Então era um embate de corpos e uma dança que acontece entre nós que estávamos realizando o filme, cineastas, eu e a minha equipe, fotógrafo, som, produção, etc., com o Jards e o restante dos músicos. A questão então é que virou propriamente uma dança, esse é um plano.

O outro plano é essa perspectiva que estou falando: a câmera vira quase um instrumento musical, porque a gente passa a incorporar aquilo, a gente passa a incorporar aquele momento, aquela música que está ali. Os instrumentos estão tocando, então a câmera também se torna um instrumento musical. Ela atravessa aquela musicalidade do espaço e da cena. O que estou te falando é do ritmo da câmera, do movimento dela, da luz, das texturas, dos corpos, como essa câmera vai perceber o espaço, essa música do espaço. É isto: é o encontro do cineasta com o compositor, com o músico. (Rocha, 2016).

No entanto, não basta que isso aconteça no momento da tomada: é preciso que o filme construa isso em sua escritura. Eryk Rocha fala em uma *montagem de fluxo* para tentar dar conta dessa maneira como a musicalidade da cena reverbera na organização dada aos componentes sonoros e imagéticos. Mas sobre essa presença da música no filme, Rocha apresenta uma nuance que vale a pena destacar: embora se trate de um documentário que tem como protagonista um músico e as gravações para um de seus álbuns, para ele o foco do filme não é apenas a música:

O que interessa no filme é o intervalo. É a música na íntegra, mas também o que está entre uma música e outra, o silêncio, o processo de criação, os intervalos da criação. Porque são nos intervalos que as coisas acontecem. Então, o que é esse *entre* uma música e outra? (Rocha, 2016).

Joaquim Castro que assina a montagem do filme, também colaborou na captura das imagens. Ao ser indagado sobre o processo da filmagem, ele afirmou:

5. “incite à écouter comme on danse, à accepter les brusques changements d’orientation, à progresser au rythme des formes qui s’échangent”.

Eu me senti como câmera também músico, uma relação de tocar. Eu estava tocando a câmera... Eles tocando os instrumentos e a gente em uma relação muito... Não é jazzística, mas é nessa improvisação livre também. E atento a essas conversas que pra eles são banais, que geralmente nunca filmam. (Castro, 2016).

A equipe faz, portanto, uma analogia entre o aparato cinematográfico e os instrumentos musicais. Se associarmos ainda essa relação à metáfora utilizada por Rocha, acerca da dança entre cinema e música, fica bastante evidente que os efeitos estéticos alcançados pela música/filme são indissociáveis do aparato técnico presente no tocar/filmar/captar e desses corpos em interação, em movimento.

Em relação àquelas imagens que não se passam dentro do estúdio, para o diretor, elas funcionam como uma espécie de irrupção do dia-a-dia, “um estado de sonho que emerge desse cotidiano” (Rocha, 2016). Edson Secco acrescenta, ainda, que elas são uma metáfora para o estado subjetivo do artista (de um ponto de vista mais profundo, existencial). Em suas palavras:

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 elas 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. (Secco, 2016).

Como buscamos argumentar ao longo da análise fílmica, do ponto de vista narrativo, essas “pausas” acabam preparando o espectador para os números musicais que virão em seguida, o que acaba fazendo com que a música ganhe enorme relevo. Ao ser indagado sobre essa ênfase dada à música, o *sound designer* comenta:

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. E naquele momento 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. (Secco, 2016).

Concordando com a leitura de que o filme não pretende ser uma biografia do músico, mas um retrato em aberto, Eryk Rocha afirma que não se trata de um filme sobre o Jards, mas *através* dele ou *com* ele. Há a presença física de um corpo em cena a partir do qual a música reverbera e a dramaturgia do filme se constrói em torno desse corpo vibrante, em interação com o seu entorno (e

com a música que aí tem lugar). “Eu acho que a montagem do filme está o tempo todo pulsando nessas forças, entre uma concretude, uma fisicalidade, e alguma coisa que desmancha...” (Rocha, 2016).

É preciso ter em mente que as gravações deram origem ao CD homônimo ao filme, mas o documentário buscou construir uma sonoridade própria. Seria enganoso acreditar que o filme se configura apenas como uma “compilação” de belas performances musicais. Como passar de uma canção a outra? Cada canção funciona como uma espécie de bloco de afetos e sensações: cada peça possui uma singularidade que é melódica, harmônica, tímbrica e mesmo textual. A letra de cada canção demarca lugares distintos, assim como a presença renovada dos vários convidados. Para cada música, Miguel Vassy (o diretor de fotografia) preparou uma luz específica.

E aí como ter a atenção na letra, como deixar respirar para entrar a próxima música? Essas eram muitas das dificuldades. Então todos esses intervalos, para você “zerar” de uma música e poder entrar em outro universo, outro convidado, acho que o grande desafio era realmente a costura dessa trama. Porque o filme é quase o tempo inteiro musical, mas ele tem uma estrutura que cria uma costura para um lugar poético fora da música. Por mais que seja muito musical, ele tem essa subjetividade ainda musical, mas de ruídos, sensações com o Jards. (Castro, 2016).

Ressaltamos ainda que o filme conjuga materiais bastante heterogêneos, tanto do ponto de vista imagético, quanto sonoro. Há imagens digitais monocromáticas, em cores, além dos arquivos em super 8. Além do som direto (havia uma lapela permanente no protagonista e a microfonação ambiente), a equipe teve acesso a todo o material produzido para o disco (com seus inúmeros *takes* e canais), além da gravação de um poema do Hélio Oiticica (intitulado “Macau”, que é o apelido de Macalé). Edson Secco chegou a afirmar na entrevista que esse foi um dos filmes mais complexos que ele já fez.

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o som desempenha um papel muito importante no filme. E isso não apenas por se tratar de um documentário sobre música. O que a equipe demonstra em seus relatos é que, em sua concepção de cinema, a dimensão sonora possui igual relevância que a dimensão imagética.

(...) 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 a fronteira, ele é muito importante, exatamente pra gente criar. Como o Miguel, 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 sonora. Ao mesmo tempo, eu estou construindo o som através da interferên-

cia imagética. Então tem esse campo, o *yin-yang* 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 (...) pode 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. Quando isso se coloca no filme de uma maneira arbitrária, 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. Para mim, de fato, não existe isso de “imagem é principal”. Existe historicamente um interesse e um privilégio da imagem por uma questão histórico-cinematográfica mesmo, mas enfim, não existe filme 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, mas podem funcionar independentemente 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. Eu acho isso o mais poderoso do cinema, explorar isso. (Secco, 2016).

Joaquim Castro utiliza outros termos, mas parece concordar com o que o *sound designer* afirmou:

Eu não estou montando imagens, eu estou fazendo audiovisual. A hora da montagem é audiovisual. Então eu vou buscar ruído que nem louco, entendeu? Tudo isso são as tintas, são as cores do montador, eu não fico só na questão da imagem. Para mim toda a intensidade e a profundidade estão no som mesmo. Então o som é protagonista na minha montagem. (Castro, 2016).

Observa-se, portanto, que há uma afinidade de pensamento entre os membros da equipe entrevistados. Esse parece ser um diferencial deste filme e desta equipe específica, já que nem sempre há essa atenção à dimensão sonora e esse diálogo profícuo e permanente entre os diversos integrantes. Não é por acaso que eles assinam mais de uma função dentro do documentário. Ressaltamos ainda que essa relação se estende por outros filmes: Edson Secco trabalhou em *Transeunte* (2010) e *Cinema Novo* (2016), ambos dirigidos por Eryk Rocha, além de ter feito *sound design* e mixagem do filme *Dominguinhos* (dirigido por Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian, 2014). Secco e Castro também trabalharam juntos em *Terras* (Maya Da Rin, 2009). Edson Secco é também músico e, assim como Joaquim Castro, também teve experiências profissionais importantes em produções teatrais. Já o montador trabalhou em outros filmes sobre música além de *Dominguinhos*, como é o caso de *Olho Nu* (Joel Pizzini, 2012), uma cinebiografia de Ney Matogrosso, e também *O piano que conversa* (Marcelo Machado, 2016), entorno do pianista Benjamin Taubkin. Sobre Eryk Rocha, não é demais lembrar que sua formação é em

montagem e que além de filho de Glauber Rocha e Paula Gaitán, tem como irmã a montadora e cantora Ava Rocha.

Cada equipe, cada processo é um processo diferente. Cada filme é muito particular. A minha montagem, ela não vai imperar sobre o personagem. Ela não tem uma característica que todos os personagens vão ser a mesma coisa. Eu parto do princípio de que a matéria prima que vai gerando a escultura. Claro que às vezes tem ambiências nos rostos que aí vão criando o filme em si, mas cada matéria prima é diferente por si só. Você tem que saber olhar essas matérias diferentes. Está muito ligado com o personagem. Durante quatro meses de montagem, durante toda a construção do filme, a gente vai conversando sobre o som, sobre as possibilidades da finalização, o que fazer em cada cena, a gente vai descobrindo junto para quando chegar a hora de passar essa bola para o Edson, a gente vai ter uma conversa, eu, Eryk e o Edson sobre onde especializar, tudo isso. O diretor vira o grande interlocutor das ideias que foram criadas na montagem. Eu tenho uma relação com o Edson grande, então a gente conversa diretamente. Mas como montador, o ideal para mim seria o seguinte: termina a montagem e o montador precisa participar da finalização dos filmes. Tanto da questão de imagem quanto das finalizações de som. Claro, depende de que montador, eu acho... Acho que os montadores que são muito ligados à questão sonora e que têm um rigor muito grande e que já vão construindo a cor durante o processo do filme, da montagem... Eu acho que é fundamental eles participarem da finalização. Mas o que acontece é que não tem orçamento para o montador acompanhar a finalização de imagem e de som junto com o diretor. (...) (Castro, 2016).

Embora os recursos financeiros nem sempre permitam ao montador acompanhar as etapas posteriores de finalização do filme (assim como o *sound designer* nem sempre pode acompanhar as filmagens e a captação de sons), no caso do filme em questão, isso pode ser contornado graças à figura do diretor – que além de ser montador é também um diretor particularmente sensível ao som, como se nota também em outros filmes – e a essa equipe, atenta aos componentes sonoros da linguagem audiovisual e em constante diálogo.

Considerações finais

Jards é, no mínimo, um filme intrigante. Mesmo um espectador que não conheça vida e obra de Jards Macalé poderia ter uma experiência intensa com a sua música por meio do filme. Este é a nosso ver o seu grande mérito, quando comparado a grande parte dos documentários sobre músicos. Não é difícil notar a atenção que o filme dá à música, sem no entanto se restringir a ela. Como relataram os entrevistados, havia todo um interesse do filme de criar brechas, espaços de sonho ou de abstração que nos remetessem ao estado subjetivo do músico.

Porém, ressaltamos que o filme recebeu críticas bastante severas, publicadas em sites especializados como a *Revista Cinética* e o portal *Críticos* (Gomes, 2012; Cyríaco, 2012). Embora não tenhamos a intenção de rebater tais apontamentos, nosso trabalho buscou oferecer um modesto contraponto, a fim de nuançar e complexificar o debate já iniciado.

É preciso ter em mente que conversar com a equipe nos permitiu entender determinados processos e obter informações dos bastidores que não teríamos acesso de outra forma. Elas nos esclarecem sobre os porquês de certas escolhas e nos dão pistas sobre como conduzir outros processos, outros filmes. Contudo, acreditamos que o documentário “fala por si” e que cada espectador poderá interpretá-lo a sua maneira, a despeito do que pretendiam seus realizadores. A análise fílmica permanece sendo o principal instrumento para compreendermos o funcionamento da escritura *audiovisual* e daquilo que ela proporciona ao espectador.

Em nossa leitura, *Jards* é um documentário que realiza um processo complexo e pouco usual de elaboração formal, demandando dos profissionais envolvidos a realização de um trabalho conjunto e uma escuta atenta ao manejar seus recursos expressivos. Se comparado a muitos documentários brasileiros recentes que buscaram retratar o trabalho de músicos, é sem dúvida um filme *dissonante*. “Pensar e montar, imagina-som, imaginação”, escreveu o montador Joaquim Castro, no mesmo ensaio que nos serviu para a epígrafe⁶. Que este trabalho possa inspirar realizadores e pesquisadores a investigarem outras possibilidades de articulação entre som e imagem, dando maior atenção ao potencial de invenção do documentário, além de instigar novas práticas, guiadas pelo diálogo e pela escuta.

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>
- Campan, V. (1999). *L'écoute filmique: écho du son en image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Castro, J. (2016). Entrevista concedida a Cristiane da Silveira Lima, por Hangout. 15/11/2016. Transcrição de Breno Terra.

6. O texto foi escrito à época do lançamento de *Jards*, para um festival no qual seria exibido. O ensaio foi lido pelo montador na íntegra durante a entrevista e gentilmente enviado posteriormente por email.

- Cyríaco, R. (2012). Não se força um sonho. Especial Festival do Rio 2012. *Críticos*. 03/10/2012. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=2435&cat=2>
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Paris: Klincksieck.
- Gomes, J. (2012). O som e o sentido. Jards, de Eryk Rocha (Brasil, 2012). *Revista Cinética*, out./2012. Disponível em: www.revistacinetica.com.br/jards.htm
- Lima, C. S. (2015). *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese de doutorado, Belo Horizonte, PPGCOM-FAFICH/UFMG.
- Rocha, E. (2012). Entrevista concedida ao Programa Perfil & Opinião. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. 03/12/2012. Disponível em: www.irdeb.ba.gov.br/component/mediaz/media/view/3967
- Rocha, E. & Macalé, J. (2013). Debate realizado após a sessão do filme no 5º Festival Internacional do Documentário Musical – In-Edit Brasil. MIS, São Paulo, 04/05/2013. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=bli15pmUHdw
- Rocha, E. (2016). Entrevista concedida a Cristiane da Silveira Lima, por telefone. 16/10/2016. Transcrição de Breno Terra.
- 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/
- Secco, E. (2016). Entrevista concedida a Cristiane da Silveira Lima, por Skype. 04/11/2016. Transcrição de Breno Terra.

Filmografia

- Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha.
- Dominginhos* (2014), de Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian.
- Jards* (2012), de Eryk Rocha.
- Olho nu* (2012), de Joel Pizzini.
- O piano que conversa* (2016), de Marcelo Machado.
- Terras* (2009), de Maya Da Rin.
- Transeunte* (2010), de Eryk Rocha.