

NOTAS SOBRE O SOM EM O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA

POR RODRIGO CARREIRO



RECIFE, 24 de outubro de 2014. A longa fila de cinéfilos em frente ao decano Cinema São Luiz, mais antiga (e maior) sala de exibição da capital pernambucana em atividade, dá uma volta inteira no quarteirão em frente ao Rio Capibaribe, cartão postal da cidade. Trata-se da noite de abertura da sétima edição da Janela Internacional do Cinema, mostra cinematográfica que alterna sessões competitivas de filmes inéditos e exposições de clássicos da sétima arte. Muitos dos presentes na fila estão intrigados com o programa da noite. Eles não entendem o motivo para que os organizadores tenham programado a exibição de uma cópia restaurada de *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper. Para esses detratores, o primeiro longa de Tobe Hooper não faz parte do cânone de grandes obras do cinema. Eles não sabem ainda, mas essa opinião irá, para muitos deles, mudar em questão de minutos.

De fato, não há muitas dúvidas atualmente a respeito da importância histórica do filme para o cinema de horror. Produzido aos trancos e barrancos, em meio a um emaranhado de acordos jurídicos que oscilavam entre o ingênuo e o criminoso, *O Massacre da Serra Elétrica* deixou um rastro de escândalo por onde foi exibido, foi objeto de proibição em países com a Inglaterra, e só alcançou o *status* de obra *cult* por causa da admiração sem reservas de um punhado de fanáticos – o tipo de público para o qual Jeffrey Sconce cunhou a definição de paracinema, definida como “uma contraestética de sensibilidade subcultural [...] que deseja valorizar todas as formas de lixo cinematográfico – filmes que têm sido expressamente rejeitados, ou simplesmente ignorados, pela cultura cinematográfica legítima” (SCONCE, 1995, p. 372).

Isso posto, e embora seja um dos poucos títulos a marcar presença no acervo do pres-

tigiado Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (EUA), *O Massacre da Serra Elétrica* ainda é recebido com reserva pelos cinéfilos mais tradicionais, para quem filmes de horror costumam fazer parte de uma espécie de segundo escalão do cânone cinematográfico. Daí o “pé atrás” de parte significativa do público recifense que lotava a sala, na noite específica que narro aqui. Foram preciso, contudo, poucos minutos de projeção para que os risos de escárnio desaparecessem, para dar lugar a uma profunda, visceral e coletiva experiência genuína de horror cinematográfico. Revistas, jornais e *blogs*, publicados nos dias que se seguiram, trouxeram relatos como o texto a seguir, escrito por Júlio Pereira, estudante de Cinema da Universidade Federal de Pernambuco e um dos escritores selecionados pela coordenação do evento para frequentar uma oficina de crítica cinematográfica durante o evento:

Há alguns anos, eu tinha certo receio com filmes de terror. Gostava de um ou outro cânone, mas ainda guardava um misto de medo e preconceito com o gênero. Desde sempre, porém, um grande amigo meu, Diego Robert, foi um fã convicto do que definitivamente não me atraía no cinema. Foi justamente ele quem me emprestou o DVD de *O Massacre da Serra Elétrica*, de Tobe Hooper, recomendando fortemente. [...] Achei tosco, inofensivo do ponto de vista do medo, malfeito. Isto foi há alguns anos – não saberia dizer quantos. E, caramba, como eu estava errado. [...] Por isso, devo, publicamente, desculpas a meu grande amigo: tudo o que você falava sobre esse clássico era a mais pura verdade (PEREIRA, 2013).

O texto citado, entre outros relatos similares feitos tanto de forma oral quanto escrita (em redes sociais e blogs), traz em seu corpo referências elogiosas à maneira como a trilha

sonora¹ original, reproduzida em seis canais na sala de projeção, sublinhava e ampliava a experiência de horror e medo oferecida pelo filme. Talvez esteja no som a principal contribuição do longa-metragem para a cultura cinéfila: a construção meticulosa de uma sonoridade sombria, visceral e aterrorizante, através de técnicas arrojadas e pouco praticadas na época, em especial a utilização de princípios da *musique concrète*² para dissolver ou apagar as fronteiras (bastante rígidas até aquele momento, em se tratando de produção cinematográfica) entre música e efeitos sonoros.

Neste texto, procuro reconstituir brevemente a experiência da criação dos sons que ouvimos na trilha sonora de *O Massacre da Serra Elétrica*, buscando ressaltar algumas das razões pelas quais o filme merece ocupar um lugar na vanguarda das experiências sonoras mais interessantes do cinema norte-americano.

Antes de tudo, é preciso detalhar um pouco o contexto de produção do filme de Tobe Hooper. O projeto de *O Massacre da Serra Elétrica* foi concebido como uma produção independente de apenas US\$ 60 mil, custeada pela própria equipe de produção, formada principalmente por estudantes de cinema da universidade de Austin, no Texas (EUA). Essa turma jovem começava a construir carreiras ligadas à área do audiovisual. Nenhum membro da equipe, com exceção de alguns atores (que já tinham experiências prévias no teatro ou na televisão local), recebeu salário para trabalhar durante as seis semanas de filmagem. Várias pessoas que exerceram funções técnicas importantes do longa-metragem desistiram de fazer cinema após a experiência nos calorentos *sets* de fil-

¹ Entendemos a expressão “trilha sonora”, neste texto, como o conjunto de todos os sons reproduzidos juntos com a imagem em movimento, o que inclui diálogos, efeitos sonoros e música.

² A música concreta, estilo musical criado em 1948 por Pierre Schaeffer, parte do conceito de que todos os sons do mundo, a depender do contexto em que estão inseridos, podem ser musicais.

magem, e mudaram para outras áreas profissionais após a realização do filme. A diretora assistente e co-montadora, Sallye Richardson, foi uma dessas pessoas que nunca mais trabalhou com audiovisual. Em *O Massacre da Serra Elétrica*, porém, Richardson fez a edição de som – usando uma moviola Steenbeck instalada na mesa de jantar da casa do diretor – e supervisionou a mixagem sonora, realizada por técnicos do estúdio de gravações Todd-AO, em Los Angeles (JAWORZYN, 2013).

A equipe de captação do som direto era formada por dois rapazes sem experiência na área: Ted Nicolaou e Wayne Bell. Os dois dividiram as tarefas por afinidade com as exigências do trabalho. Nicolaou (que exerceria a função de técnico de som direto em dois outros filmes, antes de mover-se em variadas funções até se tornar diretor de filmes de baixo orçamento, no final dos anos 1980) preferia ficar à distância, e por isso ficou encarregado de operar o gravador Nagra. Bell (que também trabalhou na pós-produção criando a música e o *foley*, junto com o próprio Tobe Hooper) optou por exercer a função de microfonista. Os dois tinham uma mesa de mixagem colocada sobre um carro de golfe, mas como nenhum dos dois sabia operar o equipamento com precisão, somente a usaram em uma sequência, filmada dentro de um carro (e exibida no primeiro ato). Nas demais cenas, foi usado apenas um microfone *shotgun*, pluggado diretamente no Nagra:

Microfonar com o *boom* é mais próximo do balé porque seu parceiro de dança é o ator; os atores e a cena que eles estão criando bem na sua frente: ela se move para cá, para lá, fica meio alta aqui, calminha ali e muda a cada performance. Você sai com a sensação de ser a pessoa mais íntima do filme que está acontecendo na sua frente – chega primeiro aos seus ouvidos (BELL in JAWORZYN, 2013, P. 71).

Mesmo depois de uma remixagem feita em 2003, a precariedade do som direto ainda pode ser percebida. Na curta sequência de diálogos que ocorre dentro do cemitério, logo após os créditos de abertura, a perda do eixo do microfone é audível em alguns momentos, quando os atores giram a cabeça enquanto falam. Em outros momentos do filme, que tiveram que ser dublados, a sincronia labial fica comprometida, graças à falta de tempo e de recursos técnicos.

Na fase da pós-produção, em uma época anterior à criação do termo *sound design*, apenas três pessoas trabalharam na pós-produção de *O Massacre da Serra Elétrica*. Sallye Richardson, que montou o filme, fez em paralelo também a edição de som; Wayne Bell e o próprio diretor, Tobe Hooper, criaram a música. De acordo com as memórias compiladas por Stefan Jaworzyn (2013), toda a pós-produção de *O Massacre da Serra Elétrica* foi realizada na casa de Tobe Hooper. Ele conseguiu uma moviola Steenbeck emprestada e instalou na sala de jantar, enquanto Wayne Bell reuniu uma série de instrumentos exóticos de percussão, acrescentou objetos cotidianos (ossos de animais, cenouras, pepinos, moedas de prata, sinos, apitos, pregos e pequenas peças de metal e madeira) e levou tudo para um quarto da mesma casa. Todas as noites, durante seis semanas, o diretor do filme ia da sala ao quarto e vice-versa, trabalhando na montagem e no som ao mesmo tempo.

O pequeno número de pessoas confinadas na mesma casa permitiu experiências que, em um filme normal, não seriam possíveis. Som e imagem foram pensados como uma coisa única, indivisível – a perfeita concretização do conceito de audiovisão de Michel Chion (2011). Em outras palavras, a abordagem improvisada, desleixada, quase *hippie*, gerou um pensamento criativo integrado entre som e imagem bastante raro no

cinema. A sequência dos créditos de abertura, que chama fortemente a atenção para o som do filme, é um ótimo exemplo dessa fluidez. O filme abre com uma série de ruídos assustadores que ecoam sob a tela negra, acompanhados de notas longas e fantasmagóricas marteladas ao piano e distorcidas eletronicamente. Colocar sons junto com uma tela negra, como se sabe, é uma técnica tradicional usada por *sound designers* para aguçar a escuta do espectador, direcionando sua atenção para a banda sonora do filme.

A tática de unir sons percussivos e ruídos produzidos como *foley* a notas musicais eletronicamente modificadas foi repetida ao longo do filme inteiro. Os sons ouvidos durante o jantar da família canibal no terceiro ato, em que Leatherface (Gunnar Hansen) e os parentes molestam a aterrorizada protagonista Sally (Marylin Burns) deixam realmente os nervos à flor da pele: zumbidos, barulhos e chiados invadem o ambiente de todos os lados, enquanto os canibais grunhem de modo sinistro, e a moça amarrada e amordaçada geme e respira pesadamente em completo terror.

Todas essas cenas funcionam com eficiência no contexto narrativo do filme, mas talvez o exemplo mais assustador de *sound design* esteja na sequência em que Leatherface aparece pela primeira vez, matando um casal de jovens. Sem nenhum diálogo, a sequência inteira é sublinhada pelo som ritmado, monótono e insistente de um gerador elétrico. Notas de piano desaceleradas eletronicamente pontuam a cena, quando os personagens entram na casa e se tornam mais vulneráveis. O cacarejar de uma galinha adiciona estranheza e tensão ao momento, antes que uma pancada seca de um martelo na cabeça dê cabo de Kirk (William Vail), e os gritos femininos de pavor – a assinatura sonora mais reconhecível do filme – dominem o ambiente.

Tobe Hooper finaliza a cena com um close fechado de um moinho de vento enfeijado, cujo ruído prepara a transição para a próxima cena. Este plano pode ser visto como uma homenagem direta do cineasta norte-americano à sequência de abertura de *Era uma Vez no Oeste* (*C'era una volta il West*, 1968), Sergio Leone, outra célebre cena sem diálogos em que os ruídos são utilizados como música, e que parece ter sido a fonte principal de influência para o *sound design* do duplo assassinato.

A sequência descrita e analisada sintetiza a principal virtude do som de *O Massacre da Serra Elétrica*: o reforço ousado e original à tendência ainda tímida, e que se tornaria mais e mais importante nos anos que se seguiram, à dissolução das fronteiras entre a música e os efeitos sonoros, a partir do conceito de *musique concrète*. Antes de 1974, foram raríssimos os filmes norte-americanos

que investiram nesse tipo de representação sonora – os trabalhos pioneiros de Leone, Jean-Luc Godard e Robert Bresson ainda estavam circunscritos à Europa.

Além disso, em termos de música feita para filmes de horror, também é possível afirmar que *O Massacre da Serra Elétrica* está entre os pioneiros na utilização da música *drone* – um tipo de música minimalista, que enfatiza notas moduladas através de efeitos eletrônicos, sem construir melodia, harmonia ou ritmo. Esse tipo de música se tornou hegemônica em filmes de horror norte-americanos, a partir dos anos 1990, por uma série de razões – sobretudo porque possui forte característica de imprevisibilidade, permitindo aos cineastas que a usem de modo a adicionar tensão e suspense.



ROTEIRO: CESAR ALCÁZAR
ARTE: EDUARDO MONTEIRO

Dividindo sua existência entre casas noturnas e um hotel barato, um jovem músico tenta sobreviver na cidade sombria. Porém, os monstros que atormentaram seu passado não o deixarão em paz.

A *Música do Quarto ao Lado* é uma Graphic Novel com arte de Eduardo Monteiro e roteiro de Cesar Alcázar, baseada em conto homônimo publicado no livro *Bazar Pulp*.

f **estronhobook**

🐦 **estronho**

📷 **estronho**

🌐 **editora.estronho.com.br**


EDITORA
ESTRONHO