



Moisés de Lemos Martins & Manuel Pinto (Orgs.) (2008)  
*Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*  
6 - 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho)  
ISBN 978-989-95500-1-8

---

## A língua portuguesa redescoberta nas telas

FERNANDO MORAIS DA COSTA

UNESA – Universidade Estácio de Sá ~ fmorais29@terra.com.br



### Resumo:

O estudioso do cinema brasileiro Jean-Claude Bernardet afirmara, em 1978, que os documentários da década de 60 feitos com equipamento leve, o que os permitiu ir às ruas, bem como gravar som direto fora dos estúdios e partir para regiões remotas do país, trouxeram “a afirmação da língua portuguesa pelo som direto”. Aqueles filmes expuseram nas telas modos de se falar o português antes não registrados pelo cinema brasileiro, e ajudaram a sepultar a idéia de que a língua deveria ser falada no cinema de forma supostamente neutra, advinda, na verdade, da prosódia lusitana. Através de depoimentos dos imigrantes nordestinos em São Paulo, dos habitantes dos sertões da Paraíba, da Bahia, de Pernambuco, dos trabalhadores que construíram a capital Brasília, da população indígena, o português falado na tela ganhara dimensão muito maior do que os sotaques e os modos de falar das metrópoles do Brasil.

Este trabalho demonstra que na produção recente do cinema brasileiro são vários os filmes que trazem a diversidade da língua mais uma vez à baila. Em filmes como *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2001), *2000 nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000), *Desmundo* (Alain Fresnot, 2001), *Língua, vidas em português* (Victor Lopes, 2003), *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1996), Amélia (Ana Carolina, 2000), *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003), na produção recente do documentarista Eduardo Coutinho, com destaque para *Babilônia 2000* e *O fim e o princípio* (2005), bem como em *Estorvo* e *O veneno da madrugada*, do moçambicano Ruy Guerra, o uso cotidiano da língua torna-se questão relevante, ao possuir importâncias distintas, tratamentos particulares, mas sempre centrais para as respectivas tramas. *Língua, vidas em português* e *Bocage, o triunfo do amor* trazem para o cinema brasileiro, inclusive, as proximidades e distâncias entre a língua falada no Brasil, em Portugal, na África de língua portuguesa, em Goa, em Macau.

### Palavras-chave:

Língua portuguesa, cinema brasileiro, som

---

### 1. Introdução ao cinema direto brasileiro

A história sobre a conquista de espaço dos diferentes modos de falar a língua portuguesa no cinema brasileira começa com a anúnciação de uma inovação tecnológica. No início da década de 1960, os gravadores de som portáteis para cinema, o Nagra o mais famoso deles, sincronizados a câmeras mais leves, facilitava, como a muito esperado, a saída das equipes de filmagens às ruas. Documentaristas, em particular, aproveitariam a mobilidade do novo aparato de filmagem para gravar entrevistas em quaisquer lugares, livrando-se das amarras dos estúdios. Jean Rouch, na França, liderando o movimento do *Cinema verdade* e os estadunidenses do *Cinema direto* haviam mudado as narrativas de seus documentários, ao fazerem uso da praticidade dos novos equipamentos.

Segundo Hernani Heffner, o Nagra aportava pela primeira vez, sem alarde, em terras brasileiras pelas mãos do alemão Franz Eichhorn, que utilizaria o equipamento em co-produções com os estúdios da Atlântida, a partir de 1959. Os filmes passados na floresta amazônica *Rastros na selva*, de 1961, e *Und der Amazonas schweigt*, de 1963, são exemplos dessa produção. No início da década de 1960, um brasileiro que estudava fora do país tomaria contato com os preceitos, e com os equipamentos, do cinema direto. Joaquim Pedro de Andrade fora estudar em Paris no fim de 1960, onde finalizaria o curta-metragem *Couro de gato*. Lá, frequenta o IDHEC, *Institute des Hautes Études Cinématographiques*, e estagia na Cinemateca Francesa. Em seguida, parte para Londres, e de Londres para Nova York, onde seria aluno de Albert e David Maysles, componentes, como Drew e Leacock, do movimento do *Cinema direto* norte-americano. Bolsista da Fundação Rockefeller, Joaquim Pedro consegue, na volta para o Brasil, em 1962, a doação de uma câmera Arriflex e de um Nagra.<sup>1</sup>

De posse do equipamento, filma *Garrincha, alegria do povo*, ainda no fim daquele ano. O documentário sobre o jogador da seleção brasileira de futebol, campeão do mundo nas copas de 1958 e 1962, seria uma experiência de cinema direto, mas que terminaria em parte frustrada, pois o sincronismo entre a câmera e o gravador na verdade não se sustentava. Eduardo Scorel, responsável pela captação de som, lembra que somente no último dia de filmagem foi possível gravar sons no estádio do Maracanã, na decisão do Campeonato Carioca de 1962. (Scorel, 2004: 87) Scorel iniciava ali uma parceria com Joaquim Pedro que se estenderia às funções de assistente de direção em *O padre e a moça*, de 1965, e de montador de *Os inconfidentes*, de 1972.

O resultado do filme é, como define Randal Johnson, um documentário híbrido, “parte cinema direto, parte cinema verdade, parte documentário tradicional”. (Johnson, 1984: 18) De fato, há poucos momentos de som direto. Um deles, uma entrevista com Garrincha no vestiário do Maracanã, em plano próximo, sobre a lida com o seu próprio sucesso como jogador; em outro, um médico explica, ou tenta explicar, as pernas tortas do craque, a posição retorcida de seus joelhos.

Ainda em 1962, há uma outra vinda dos gravadores Nagra no Brasil, graças a um evento por vezes comentado dentro da historiografia sobre o cinema brasileiro. Um grupo do qual sairiam diretores e técnicos dos mais relevantes dos anos seguintes foi apresentado a câmeras mais leves e ao gravador portátil. No início de outubro, chegava ao Rio de Janeiro o documentarista sueco Arne Sucksdorff. Sua vinda para mostrar os equipamentos que modernizavam a produção cinematográfica na Europa e nos Estados Unidos fazia parte de um projeto da UNESCO de formação de futuros cineastas e técnicos em países em desenvolvimento, como informa Arnaldo Carrilho. Encampando o projeto, Paulo Carneiro, embaixador junto à UNESCO, Lauro Scorel de Moraes, então chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores e Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo, sugerira o nome de Joris Ivens, que não aceitou o convite. Também entre as possibilidades, Jean Rouch, mas o convidado que termina por vir é Sucksdorff. Mário Carneiro, filho de Paulo, assistira a uma retrospectiva do sueco em Paris, e sugeriu o nome ao pai. (Carrilho, 2003)

José Inácio de Melo Sousa dá os detalhes do curso. Dentre 230 candidatos inscritos, 18 são selecionados para as aulas que se realizariam entre dezembro de 1962 e fevereiro de 1963. Tiveram contato com a câmera Arriflex blimpada, com o Nagra e com a moviola Steenbeck, profissionais que se tornariam personagens centrais para o cinema brasileiro, como Dib Lutfi, Eduardo Scorel, Vladimir Herzog, Luis Carlos Saldanha, José Wilker, David Neves, Domingos de Oliveira, Orlando Senna, Nelson Xavier, Arnaldo Jabor, entre outros. Dib Lutfi começava ali a mexer com uma câmera leve; Saldanha destacava-se no uso do Nagra; Jabor, que entrara no curso para ser o tradutor de

<sup>1</sup> O próprio Joaquim Pedro de Andrade narra esse período de viagens em entrevista a Alex Viany, em *O processo do cinema novo* (VIANY, 1999, p. 257-259).

Sucksdorff, também se destacaria como aluno, e se tornaria em breve um dos primeiros técnicos de som a manejar o Nagra profissionalmente. Como exercício de fim de curso, para experimentar o equipamento em uma situação de filmagem, é escolhido o roteiro *Marimbás*, de Herzog, sobre a comunidade de pescadores no final de Copacabana. O filme é rodado em fevereiro de 1963. A experiência com o som direto ainda não é totalmente resolvida. O resultado é um filme que não apresenta entrevistas em sincronia. *Marimbás* é composto quase exclusivamente de imagens do cotidiano dos pescadores na praia inseridas sobre as falas, que ilustram o que está sendo dito quanto ao trabalho com as redes, o passar do dia à beira-mar. Assim como em boa parte de *Garrincha, alegria do povo*, sons e imagens estão separados. Apresentam relações complementares que não a mais próxima delas, a voz em sincronia com a boca de quem fala. Sucksdorff filmaria, na seqüência, uma co-produção sueco-brasileira passada, como *Marimbás*, em Copacabana: *Fábula*, roteiro de Flávio Migliaccio. Rodado com som direto, o filme aproveita os alunos do curso, e retrata o cotidiano das crianças de rua do bairro. José Inácio de Melo Sousa registra que *Fábula* foi exibido no Rio de Janeiro, em 1965, por apenas uma semana, no Paissandu, e lançado também timidamente em São Paulo, somente em 1968. Foi projetado em Estocolmo em 1965, e exibido ainda no festival de Cannes daquele mesmo ano<sup>2</sup>. Sucksdorff começava, naquela época, uma relação com o Brasil que perduraria até 1994, quando volta em definitivo para a Suécia. Fixara residência em Cuiabá, depois de ter conhecido o Pantanal mato-grossense em filmagem, em 1966. Casara-se com uma brasileira. (Miranda, Ramos, 2000: 528)

Dentro da produção carioca de documentários que ganhava força naquele momento, a experiência considerada como a primeira a conseguir sucesso com o som direto foi *Maioria absoluta*, dirigido por Leon Hirszman, filmado entre o fim de 1963 e o início de 1964. Hirszman partiria do Rio de Janeiro rumo ao interior do estado de Pernambuco e da Paraíba. Entrevistaria exclusivamente analfabetos, a maioria absoluta do título, sobre suas vidas em relação com a situação política e econômica do país. Hirszman monta uma equipe que inclui Eduardo Coutinho e David Neves na produção, Luis Carlos Saldanha na fotografia, Arnaldo Jabor no som direto. Nelson Pereira dos Santos, no início de tão frutífera carreira, montaria, a artista plástica Ligia Pape seria sua assistente, além de cuidar da confecção dos créditos. Ferreira Gullar escreveria o texto e seria a voz do narrador. O poeta, dos mais relevantes nomes da poesia moderna brasileira, repetiria a parceria com Hirszman mais tarde, sendo também sua a voz que narra *ABC da Greve*, de 1979, e *Imagens do inconsciente*, de 1985. Gullar conta a Helena Salem que a gravação do texto de *Maioria absoluta* foi feita poucos dias depois do golpe militar de 1964, “meio clandestinamente, num estúdio que havia na Rua Graça Aranha, no centro do Rio de Janeiro. Eu passei mais ou menos um mês escondido e depois gravei”. (Salem, 1997: 152) Jabor, o responsável pelas gravações das entrevistas, também falando para Salem, comenta a importância daquele momento de descoberta do som direto em locação: “era a primeira vez que se usava o Nagra no Brasil, e foi uma evolução, provocou uma mudança formal. Era um gravador leve, que permitia a criação de um tipo de linguagem”. (idem: 149)

A empolgação com o gravador que possibilitava a gravação de entrevistas quase em qualquer lugar também surge nos depoimentos de Leon Hirszman sobre as filmagens. Em entrevista a Alex Viany, citada por Salem, Leon diz:

*“Esse foi um filme de caráter direto, feito para que os outros tivessem voz. Esses ‘outros’ eram os analfabetos, gente sobre a qual os letrados dizem não saber falar, porque não sabem escrever. No processo de realização descobri a poesia que havia no falar do pobre, do analfabeto, especialmente na gente do nordeste” (idem: 148)*

<sup>2</sup> Recentemente, em 2002, o filme foi “redescoberto” graças ao esforço do pesquisador Lécio Augusto Ramos e uma cópia restaurada de *Fábula* teve exibições por ele organizadas no Rio de Janeiro, no CTAV, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Odeon.

Em outra entrevista, Hirszman fala do som direto como “um instrumento técnico mais avançado que nos permite captar imagens e sons sincronizados, como existem na realidade, para depois dar-lhes uma construção segundo uma linha de pensamento que sirva às pessoas, no sentido de transformá-las”. (Salem, 1997: 191) Leon posiciona-se, assim, em oposição à idéia, defendida pelos membros do cinema direto norte-americano, de que o som direto se bastava. De fato, no tratamento sonoro dado à *Maioria absoluta* há espaço não só para as entrevistas, mas também para a voz do narrador e ainda para canções registradas nos locais das filmagens. A narração de Gullar, após apresentar o tema do analfabetismo, explicar que “as pessoas, os 40 milhões de analfabetos” são o tema do filme, e não o analfabetismo em si, e justificar o rumo para o nordeste pois lá estão 25 dos 40 milhões, passa a eles a voz. Diz Gullar: “passemos a palavra aos analfabetos. Eles são a maioria absoluta”. Seguem-se as entrevistas, até o momento em que é clara uma construção a partir dos sons, como comentado por Hirszman. Jean-Claude Bernardet descreve a seqüência na qual, sobre as imagens aéreas do Congresso Nacional ouve-se primeiro a confusão das vozes dos próprios deputados no plenário, para em seguida surgir, com destaque, a palavra “atenção!”. Neste ponto cessa a balbúrdia, e o silêncio que se segue faz parecer que a narração pôs em suspenso o parlamento. Na seqüência, a fala do narrador: “o filme acaba aqui. Lá fora, a sua vida, como a destes homens, continua”. Corta de volta para os trabalhadores rurais. Pela montagem de sons e imagens, tanto a nossa atenção quanto, figurativamente, a do próprio congresso, é voltada, ao fim do filme, para os analfabetos. (Bernardet, 2003: 42)

Carlos Diegues lembra, em entrevista a Alex Viany, da repercussão festiva quando da exibição de *Maioria absoluta* em Gênova, Itália. Luis Carlos Saldanha, o membro da equipe presente, foi ovacionado ao subir no palco, que foi invadido pela platéia das primeiras filas. O filme seria elogiado por Jean Rouch. (Viany, 1999: 110-111) A grande aceitação do curta-metragem de Hirszman partia da chance concretizada de dar voz às camadas menos favorecidas do povo, assim como ocorrera com *Crônica de um verão*, de Rouch. Eduardo Escorel, em texto recente, confere a *Maioria absoluta* a mesma importância, até mesmo por conta de seu lançamento muito próximo, dos mais famosos *Vidas Secas* e de *Deus e o diabo na terra do sol*. Segundo Escorel, “o deslumbramento com os três resultava, quando surgiram, de terem revelado um país desconhecido”. (Escorel, 2004: 27)

Curioso é que aquela primeira experiência concretizada com o som direto foi possível graças a um método de sincronização artesanal. Luis Carlos Saldanha, além de ter sido responsável pela fotografia, é creditado como o responsável pelo sincronismo, feito manualmente entre o Nagra e a moviola, uma vez que projetadas as imagens unidas ao som percebia-se um descompasso entre a velocidade de ambos. O método que resolvia a incompatibilidade entre imagens e sons teria sido ensinado por François Reichenbach. Saldanha e Afonso Beato aprenderam a driblar a falta de sincronismo pelas mãos do francês. Na verdade, o problema estava nas câmeras, cujas velocidades variavam. O Nagra, não sendo usada a adaptação do Piloton, não acompanhava a variação. Assim, o som mantinha velocidade constante, mas a imagem não. Essa questão demorou a encontrar uma solução permanente. Disso decorre que toda uma primeira produção feita com som direto na verdade apresentaria variações de sincronismo.

Paralelamente a *Maioria absoluta* ocorriam as filmagens e a finalização de *Integração racial*, de Paulo César Saraceni, também entre o segundo semestre de 1963 e o primeiro de 1964. As entrevistas, em som direto, seriam mais uma vez gravadas por Arnaldo Jabor. Na seqüência, Jabor teria a sua primeira experiência na direção, o igualmente pouco citado *O circo*, realizado em 1965. Passado o início, no qual se ouve música nos créditos e a voz de um narrador, o filme baseia-se no som direto das entrevistas. A falta de clareza destas deve-se ao pouco controle sobre as falas. Por vezes, algumas pessoas falam ao mesmo tempo, enquanto o microfone tem que escolher uma

determinada posição, sobre a cabeça de uma determinada pessoa, deixando as demais fora do eixo de captação. Arnaldo Jabor desenvolve um método de montagem que também estaria presente no subsequente *Opinião pública*. Em alguns momentos, o som da seqüência posterior vem bastante adiantado com relação à imagem. O efeito, no caso específico de *O circo*, quando o que se ouve é um cantador e seu violão, é de que parece não se tratar de som direto, e sim de uma música inserida para comentar a imagem que vemos. Depois de um longo tempo, finalmente temos a imagem que corresponde ao som, do cantor em quadro. Percebe-se neste momento que aquele era o som direto desta ação, apenas mostrado antes da imagem. O som ambiente presente sob as vozes das entrevistas, aliado à falta de condições de um único microfone direcional acompanhar toda a movimentação que se desenvolve sem planejamento em quadro, faz de *O circo* um exemplo interessante desse conjunto de filmes que, na verdade, eram as primeiras experiências com som direto nas ruas.

*Opinião pública* tem, de várias formas, o mesmo tratamento sonoro de *O circo*. O som ambiente das ruas ou das variadas locações está bem presente. Há um locutor, sendo que, em parte de sua fala inicial, temos somente sua voz sobre alguns segundos de tela preta. O filme começa pelo som. Jean-Claude Bernardet nota que o papel dessa voz é de transmitir uma sensação de credibilidade, de investigação veraz, o que está claro desde as primeiras frases: “Tudo o que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais”. Bernardet comenta o tom conclusivo desse narrador, que faz comentários após as entrevistas, como quando diz “a classe média é uma classe perplexa” sobre a dificuldade de determinado personagem em responder uma pergunta. (Bernardet, 2003: 58)

A falta de controle sobre as situações é patente. Por vezes, o fato das vozes não estarem no nível em que deveriam estar, ou do microfone não estar no lugar em que deveria estar, é consequência dessa liberdade no processo de filmagem. Um grupo de jovens é entrevistado. Todos falam ao mesmo tempo. A partir de um determinado momento, um deles sai de quadro, e segue falando, de longe. Jabor, a voz do diretor em quadro, intervém. Ouvimos, longínqua como é a voz que esta fora do raio de captação do microfone: “tem que discutir é aqui!” Em outro momento, ouviremos nova intervenção do diretor, que pede para um entrevistado mais retraído: “mais alto!”

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

Paralelamente à produção no Rio de Janeiro, outro pólo de realização de filmes com som direto em externas desenvolve-se em São Paulo. Se no Rio de Janeiro a presença do sueco Arne Sucksdorff foi um ponto nodal para o fomento da produção, em São Paulo outro documentarista é citado como fundamental para a formação de um grupo de jovens realizadores em contato com os gravadores portáteis. Fernão Ramos descreve a rede de contatos que cria o grupo. Vladimir Herzog, a ponte entre as produções carioca e paulista, conhece Fernando Birri em 1962, no Festival de Mar Del Plata, na Argentina. É o começo de um diálogo. No ano seguinte, *Tire dié* e *Los inundados*, de Birri, são exibidos em São Paulo. No mesmo ano, Herzog e Maurice Capovilla passam três meses no

Instituto de Cinematografia de Santa Fé, onde têm aulas com o argentino. Ainda em 1963, Birri vem para o Brasil com a intenção de permanecer por um período, devido ao recrudescimento da situação política na Argentina. Começa naquele momento uma produção de cinema direto. O grupo conta ainda com a presença do fotógrafo Thomaz Farkas, que assume também a produção dos filmes. Unem-se a Farkas, Herzog e Capovilla, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, ambos vindos da Bahia. Os médias-metragens *Memórias do cangaço*, dirigido por Soares, *Nossa escola de samba*, pelo argentino, também radicado em São Paulo, Manuel Horacio Gimenez, *Subterrâneos do futebol*, por Capovilla e *Viramundo*, de Geraldo Sarno, são todos realizados entre setembro de 1964 e março de 1965. Seriam lançados juntos, sob a forma do longa-metragem *Brasil verdade*, em 1968. (Miranda, Ramos, 2000: 187)

A acurada análise de *Viramundo* por Jean-Claude Bernardet deixa pouco a acrescentar com relação ao uso do som. Na verdade, grande parte da análise faz referência ao material sonoro. Bernardet comenta sobre a multiplicidade de vozes presentes no filme de Sarno. A própria letra da música, escrita por Capinam, com melodia de Caetano Veloso, cantada por Gilberto Gil, descortina um discurso sobre a condição do imigrante nordestino em São Paulo. Bernardet nota diferenças no tratamento das vozes. A voz do locutor, além de ser a única a obedecer à norma culta, também é a única a ter uma textura de estúdio, “limpa”, sem acompanhamento de som ambiente, clara. A voz dos entrevistados, em contraposição, gravada nas locações, traz as “impurezas” do som direto, o som ambiente dos lugares sempre ao redor da fala. As respostas dos entrevistados, segundo Bernardet, “não apresentam fidelidade às regras da gramática oficial”, ao mesmo tempo em que “vêm misturadas aos ruídos de fundo”. (Bernardet, 2003: 15) Estariam, assim, duplamente “suas”, em contraste com a clareza tanto gramatical quanto acústica da voz do narrador. Há de se destacar ainda a alternância entre locução e entrevistas, o que torna mais claro o conflito percebido por Bernardet. Além da direção de Sarno, da fotografia e produção de Farkas, *Viramundo* conta com o som direto de Herzog, Capovilla, mais Sérgio Muniz e Edgardo Pallero, caracterizando o sistema de cooperativa, de alternância nas funções.

Também analisado por Bernardet é *Subterrâneos do futebol*, a experiência na direção de Maurice Capovilla. Bernardet cita o jogo de complementaridade entre as intervenções do locutor e as entrevistas. Estas muitas vezes são tornadas redundantes, apenas corroborando o que o narrador, colocado no lugar de dono do saber, acabara de afirmar. Estabelece-se assim uma hierarquia na qual o locutor ocupa o posto mais alto, pois sua voz, clara, altiva, detém o conhecimento. Abaixo, haveria ainda uma categoria de entrevistados esclarecidos, formada por técnicos e dirigentes de futebol. Mais abaixo, jogadores e torcedores. (Bernardet, 2003: 40) Sobre o tratamento sonoro de *Subterrâneos do futebol*, notamos ainda, como em *Garrincha, alegria do povo* e *Maioria absoluta* uma edição de som contrastada, na qual se destacam, uma vez mais, silêncios colocados em momentos chave. Após a frase do locutor: “solidão é igual a um campo de futebol vazio”, há de fato um plano geral de um estádio sem público. O silêncio deste plano será cortado pela saturação sonora da torcida gritando, na próxima seqüência. Perto do fim do filme, repete-se a estratégia. Sobre os planos dos jogadores deixando o campo, e dos últimos torcedores deixando as arquibancadas, mais uma pausa na trilha sonora. No próximo corte, a arquibancada cheia e a algazarra da torcida do Fluminense. Mais à frente, um torcedor do Santos, dentro do vestiário, dá inflamada entrevista, aos gritos, por conta do título paulista de 1964. O corte desta seqüência para o último plano do filme instaura o contraste final no som, entre os gritos do torcedor, em som direto, e o silêncio sobre o plano de uma bandeira pegando fogo na arquibancada vazia.

*Memórias do cangaço* e *Nossa escola de samba* não são mencionados por Bernardet. O primeiro apresenta uma narração composta de elementos díspares como algumas das imagens do bando de cangaceiros liderados por Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, feitas pelo cinegrafista libanês

Benjamim Abraão, poemas do próprio cangaceiro recitados, entrevistas a remanescentes do bando, voz *over*, uma dupla de músicos que narra o que se vê na tela. Entre a voz do narrador e as entrevistas, a mesma relação descrita por Bernardet em *Viramundo*: a clareza e a “pureza” técnica da primeira contrastam com as falhas da segunda. Entremeadado ao som das entrevistas está o ruído da câmera, o volume das vozes não atinge o patamar em que foi posta a voz do narrador. O segundo entrevistado, Seu Gregório, tocador de gado, é enquadrado sobre seu cavalo em plano geral. Diz o que sabe a respeito do bando enquanto vemos também no quadro o técnico de som com o Nagra e o entrevistador, que segura o microfone. É o registro nas imagens da situação inovadora da gravação de som portátil, o som gravado no local das filmagens. O próximo entrevistado é apresentado pela dupla de violeiros, que nos diz ser o homem que vemos andando em direção à câmera o coronel Zé Rufino, ex-matador de cangaceiros. A entrevista de Zé Rufino é composta predominantemente de planos próximos, o entrevistador fora de quadro. Rufino conta que matou Corisco em 1940, dois anos após a morte de Lampião. Diz que Corisco revidou os tiros, e sugere uma situação de legítima defesa. A voz do narrador surpreende, ao desmentir o entrevistado: “Não coronel, Corisco não revidou os tiros”. Este é o único momento no conjunto dos quatro média-metragens em que a voz do narrador instaura um conflito com o que vemos nas imagens e ouvimos no som direto.

*Nossa escola de samba* não apresenta a complexidade narrativa de *Memórias do cangaço*, mas insere o narrador em outra situação curiosa, também sem paralelo nos demais filmes. Sua voz está presente desde a primeira seqüência, que mostra os ensaios da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel. Começa a explicar sobre as imagens que vemos integrantes importantes para a escola, comentando a função de cada um. De repente, nos diz: “esse aí sou eu.” Nosso narrador é um dos fundadores da agremiação. Apresentará ainda a neta, a família, demais membros da família, as pessoas que trabalham no barracão confeccionando os adereços, os compositores do samba.

Aqui pretendemos destacar uma questão central quanto ao uso do som nesse grupo de documentários cariocas e paulistas que inauguraram no Brasil a quebra da barreira que impedia a expansão do som direto para as filmagens em locação.

Naquele momento, começava-se a colocar na tela os diversos modos de falar português espalhados pelo país. Estava sendo ampliada a questão, subjacente à história do cinema brasileiro, sobre a forma que deveria ter a língua portuguesa falada nas telas de cinema. Mais importante, estava sendo posto em xeque o dogma de uma impositação teatral imperativa, de um sotaque presumivelmente neutro, sob os quais se impunha um padrão elaborado, culto, urbano, que constituiu por muito tempo o modo de falar desejável para o cinema brasileiro. Bernardet indica pontos de um mapeamento dessa construção. Houve durante décadas a fio uma crítica ao cinema feito no Brasil, que dentro de uma reclamação maior, de que a realidade brasileira e os rostos brasileiros não davam bom material para cinema, afirmava que também a língua portuguesa não era cinematográfica. (Bernardet, 1978: 19) Destrinchando-se esse argumento, chegar-se-ia à conclusão de que menos cinematográfico que o português como um todo deveria ser o português falado coloquialmente no Brasil. Assim, não é difícil encontrar na história do cinema sonoro brasileiro, especialmente entre as décadas de 1930 e 1940, ecos de uma impositação e de um modo de falar que remetem à língua como é falada em Portugal, o que é explicado, em parte, pela presença constante de atores e atrizes portuguesas no teatro brasileiro, e, por conseguinte, no cinema. Bernardet comenta ainda que partiu das comédias populares produzidas no Rio de Janeiro um passo no sentido de tornar mais coloquial o português falado nas telas. O mesmo movimento de busca por uma língua no cinema mais próxima do que se falava nas ruas, além do exemplo das comédias citado por Bernardet, é encontrado por Alex Viany não nos documentários, mas na ficção do início dos anos 60. Para Viany, filmes como *O pagador de promessas* e *Os cafajestes* são importantes também por colocarem nas telas diálogos

coloquiais, ajudando a quebrar o mito da incapacidade cinematográfica da língua. (Viany, 1999: 30) Para Ismail Xavier, outro passo na direção de um português cotidiano pode ser encontrado na leva de adaptações de textos de Nelson Rodrigues para o cinema na década de 1960, como *Boca de ouro*, de 1962, *Bonitinha mas ordinária*, de 1963, *A falecida*, de 1965. (Xavier, 2003: 175)

Para Bernardet, porém, o tal movimento tinha no lançamento daqueles documentários um lance decisivo. Diz ele que “com o cinema verdade da década de 1960 chegava às telas o português falado no país. A afirmação da língua pelo som direto”.<sup>3</sup> (Bernardet, 1978: 11) Mais do que isso, nos arriscamos a dizer que filmes como *Maioria absoluta*, que trazia as vozes dos trabalhadores analfabetos do sertão de Pernambuco e da Paraíba, *Viramundo*, com a fala de imigrantes de diversas partes do nordeste vivendo em São Paulo, *Opinião pública*, imprimindo um jeito de falar típico da zona sul do Rio de Janeiro, *Marimbás*, com os depoimentos dos pescadores, e outros mais tarde, como *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, *Migrantes*, de João Batista de Andrade, *Rastejador, s. m.* de Sergio Muniz, produzido dentro do contexto da Caravana Farkas, *Iracema*, de Jorge Bodanski e Orlando Senna descentralizavam não só as imagens que o cinema brasileiro fazia de seu próprio país, mas descentralizavam igualmente e tornavam muito mais complexo o português falado nas telas.<sup>4</sup> A pluralidade de modos de relacionar-se com uma mesma língua passava a ser catalogada pelos documentários que colocavam pessoas de diversas regiões do país para se expressar frente às câmeras e aos gravadores.

O que pretendemos mostrar na seqüência é que há no cinema brasileiro produzido na última década a continuidade dessa exploração das fronteiras do português.

## 2. A língua portuguesa reafirmada, hoje

A representação da pluralidade de jeitos de se falar a língua pelo país adentro é uma questão que volta a surgir na produção recente. Não nos é difícil fazer uma lista de filmes das décadas de 1990 e 2000 que trazem a diversidade da língua mais uma vez à baila. São eles: *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2001), *2000 nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000), *Desmundo* (Alain Fresnot, 2001), *Língua, vidas em português* (Victor Lopes, 2003), *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1996), *Amélia* (Ana Carolina, 2000), *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003), a produção recente de Eduardo Coutinho, com destaque para *Babilônia 2000* e *O fim e o princípio* (2005), além dos já analisados *Estorvo* e *O veneno da madrugada*, de Ruy Guerra. Em todos esses filmes o uso cotidiano da língua torna-se questão relevante.

A diretora Eliane Caffé destaca, em entrevista para Lucia Nagib, a importância do contato, em viagens pelo norte do estado de Minas Gerais e pelo sul da Bahia, com a fabulação oral para a criação de *Narradores de Javé*:

<sup>3</sup> Cabe lembrar que o esforço de levar às telas a língua em sua pluralidade de formas não é privilégio do cinema brasileiro. João Luiz Vieira lembra que em *Ossessione*, de 1943, Luchino Visconti ambientava a história no vale do Rio Pó e inscrevia no filme o dialeto local, em atitude contrária ao esforço centralizador do governo de Mussolini, que lograva alcançar uma uniformização da Itália segundo os parâmetros culturais romanos. O filme seria proibido por Mussolini, o negativo destruído. Em 1948, com *La terra trema*, Visconti radicalizaria o processo. O cotidiano dos pescadores da vila siciliana de Aci Trezza é encenado por eles próprios, e suas vozes inserem o dialeto local na história do cinema italiano e mundial. Tal representação nas telas da diversidade de modos de se falar o italiano poderia ser entendida como uma das influências menos comentadas do neo-realismo sobre o Cinema Novo.

<sup>4</sup> *Rastejador s. m.* é um grande exemplo, pouco comentado, de inserção de um modo de falar característico do interior do país, no caso do sertão da Bahia, que não está colocado no filme de modo pejorativo. A fala rápida, de entendimento trabalhoso para quem a escuta, não é sinônimo de ignorância, mas investida de sabedoria. A narração, a voz de Othon Bastos, informa sobre o conhecimento íntimo que a figura do rastejador tem do solo, seu conhecimento das raízes, a habilidade de encontrar água, o trabalho de seguir o rastro de homens e animais. O personagem retratado, na maior parte do filme o rastejador Batista, baiano de Santa Brígida, explica as sutilezas de seu trabalho, enquanto o narrador louva seu conhecimento da terra, o fato dele “ver o que o olhar urbano já não consegue ver”.



*“Construímos o roteiro a partir de relatos ouvidos dos contadores de histórias. Viajei com um gravador, uma câmera e conforme encontrávamos contadores pelo caminho gravava as histórias, as encenações. Na oralidade eles representam, há toda uma dramatização no ato de narrar, por que esse é o ofício deles. Essas histórias formaram a base do roteiro”. (Nagib, 2002: 134)*

Luciana Corrêa de Araújo, no artigo *Retrospecto em fragmentos*, nota como o filme está impregnado de “uma outra sintaxe, fundado no comportamento dos personagens/intérpretes e na desenvoltura das narrativas orais, que percorrem uma via paralela à cultura letrada, sem se submeter completamente à conformação da escrita”. O filme teria como proposta “capturar o que não se escreve: a sonoridade da fala”. (in Caetano, 2004: 156) Momentos nos quais fica clara a importância central da palavra falada são as seqüências que dão conta das várias versões da fundação do povoado, do papel duvidoso do pioneiro Indalécio; situações em que os não-atores falam diretamente para a câmera de vídeo da empresa que os desterrará; quando ocorre a dinâmica entre atores e não atores, a fala “profissional” para a câmera versus a fala sem os instrumentos de praxe para encarar câmera e microfone.

Em *2000 nordestes* são colocados na tela os diferentes sotaques nordestinos, com a presumível boa intenção de tornar mais complexo o senso comum, tão presente no sul e no sudeste do Brasil, de que haveria um único sotaque idêntico para a toda a região. Garantiriam a representação de tal pluralidade as entrevistas com pessoas vindas do estado do Ceará, da Paraíba, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco, de diversas regiões da Bahia, vivendo no Rio de Janeiro e em São Paulo ou em suas próprias terras natais. Mariana Baltar, quando analisa o filme em sua dissertação de mestrado sobre a representação do nordestino no documentário contemporâneo, entende que ele falha em retratar o conjunto daquelas individualidades, suas diferenças. Baltar chama a atenção para o fato de, na maior parte das vezes, não serem dados nem mesmo nomes aos entrevistados, o que colaboraria para uma “universalidade do sentido”, dentro do qual “cada conflito pessoal pode ser o conflito geral de todos os nordestinos e migrantes”. (Baltar, 2003: 83) O filme não escapa ainda de levar à tela outro senso comum: o da falta de clareza associada à fala nordestina, chegando a fazer graça com a questão. Há o imigrante em São Paulo, Edmário, que diz falar espanhol e inglês. Seu inglês terá espaço de destaque, câmera e microfone caçoando do personagem. Por uma artimanha de montagem, Edmário “reagirá” em determinada passagem a um personagem de fala ininteligível, ao surgir na sua seqüência e dizer “ok. I understand”. Há, usado também no sentido de parecer engraçado ao espectador, mesmo que involuntariamente, o habitante da cidade de Porto Seguro que repete as perguntas antes de dar as repostas. “Você é daqui de Porto Seguro?” pergunta o diretor. “Essa é uma pergunta que você faz, bem feita!” começa a responder. “Por que você saiu de Ilhéus?” segue o primeiro. “Essa é outra pergunta que você faz!”. Como ressalva à dificuldade de compreensão de determinados trechos, diga-se que a captação do som direto poderia buscar a clareza da voz de forma mais enfática. Não há sempre a preocupação do microfone estar próximo de quem fala tanto quanto poderia. Muitas entrevistas ocorrem em lugares ruidosos, no meio da rua, dentro de ônibus. A falta de clareza não é apenas inerente à boca de quem fala, mas criada no seu contato com o aparato de gravação.

Em *Amélia* está colocada uma série de problemas lingüísticos, a partir do confronto das irmãs da falecida personagem-título com a diva Sarah Bernhardt, de passagem pelo Rio de Janeiro. Luciana Corrêa de Araújo, no artigo já citado, comenta a importância da dicção de Myriam Muniz para a obra de Ana Carolina, sua voz rascante, tão pouco cordial como representante do interior do país. O filme se baseia, no seu início, na leitura claudicante da carta deixada às irmãs por Amélia. A partir do contato delas com Sarah Bernhardt surge o tema da incompreensão, o estrangeiro em contato com os matutos. A assistente da estrela, Vicentine, Betty Goffman, além do francês original, é fluente em espanhol, em italiano, mas não entende o português. Tentará comunicar-se em todas aquelas

línguas. A comunicação mínima passará a ser ironizada, as irmãs mineiras começando a entender uma outra palavra em francês.

Consuelo Lins nota em *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, os livres usos que alguns personagens fazem da língua portuguesa, especificamente Cida e o auto-explicativo People. Lins comenta sobre a “possibilidade de criação em setores da sociedade bombardeados por uma multiplicidade de discursos”. (Lins, 2004: 128) Cida não tem pudor de inventar expressões, de comunicar-se de uma forma que está irreverentemente distante do vernáculo catalogado. People insere pitadas de inglês na conversa cotidiana, menos por domínio de tal língua do que por interesse afetivo pelas palavras estrangeiras: “sempre gostei da palavra *people*”, explica. Cabe ressaltar que Cida e People representam parcelas extensas da população brasileira, seja no uso cotidiano da língua para além do que está no dicionário, seja na irreverência ao lidar com o inglês sem dominá-lo. Para Lins, o filme de Coutinho “captura a complexidade e a variedade de modulações no uso que fazem da língua os moradores do Morro da Babilônia”. É o português sendo cotidianamente “reinventado”, termo usado por ela.

Arriscamos-nos a dizer que as formas diversas do oficial de lidar com o vocabulário e com a sintaxe viram tema ainda mais central para Coutinho em *O fim e o princípio*, de 2005. O realizador tornou pública em entrevistas à época do lançamento a tese advinda das filmagens no município de São João do Rio do Peixe, sertão da Paraíba. Ali, como em um sem número de pequenos lugares no interior do país, a falta de contato com a padronização da língua imposta décadas afora pelos meios de comunicação de massa, que procuram um sotaque e uma sintaxe neutros, como se isso fosse possível, causou não um empobrecimento mas, ao contrário, preservou uma riqueza na organização cotidiana das palavras que remonta a um período anterior a esse processo de padronização. Onde poderia se esperar uma dificuldade formal, descobre-se um esmero antigo nas construções verbais cotidianas.

Voltando à representação da periferia das grandes cidades, pode-se dizer que *Fala tu é*, desde o título, calcado nos modos de falar dos entrevistados, especificamente daquele que tem maior destaque, Macarrão, o dono da expressão que empresta ao filme o nome. Em determinado momento, a equipe visita uma rádio comunitária que toca rap norte-americano. Os responsáveis pela rádio ressaltam a importância da mensagem afirmativa contida naquelas músicas estrangeiras. Perguntados se entendem as letras, dizem que não, mas que “dá para sentir a atitude afirmativa”, que impõe respeito. Argumentam que não sabem direito nem o português, que dirá o inglês. Passa ao largo dos entrevistados o fato de estarem em um filme que justamente não aceita sem questionar a marginalização lingüística dos que não estão inseridos no modo oficial de lidar com o idioma. Ao contrário, participam de um processo que legitima a língua falada fora das convenções padronizadas. A escolha do título resume tal posição.

Em *Desmundo* a questão de uma língua em formação é central. Ambientado em torno de 1570, descreve o contato dos portugueses degredados, no que viria a ser o Brasil, com as mulheres também européias que são trazidas à terra para ter com eles, em lugar das nativas. A forja de uma nação e de um povo passa também pela criação de uma língua local a partir das falas daqueles, de diferentes origens, que passam a coabitar o espaço.

Para a língua a ser falada no filme, optou-se pela simulação de um português arcaico. Suas características são: a proximidade com o espanhol; a falta do gerúndio, marca lusa (“estar a ver. Estar a ouvir”); o uso também luso da segunda pessoa (“queres voar e não podes”); inversões formais (“uma besta, tu és!”), todas essas características não vigentes no português falado hoje no Brasil. Há ainda pitadas de francês, de italiano, do próprio espanhol, como na frase “de où vem la criança?”. São os oriundos de diversas regiões da Europa que trazem seus modos de falar para a terra brasileira. Dois personagens centrais são portugueses; Francisco de Albuquerque, personagem

de Osmar Prado e a menina que virá a ser sua esposa, Oribela (Simone Spoladore), vem do norte de Portugal, da Covilhã. Somados aos sotaques europeus estão os idiomas, e seus usuários, indígenas e africanos. O escravo negro do português Ximenes Dias, Caco Ciocler, fala uma língua incompreensível para todos. Ximenes fala línguas indígenas. Há diálogos entre ele e os índios, quando os falantes compreendem o que está sendo dito e os demais ouvintes não. Há diálogos reflexivos. Ximenes Dias relata a Albuquerque o fato dos índios não quererem mais vasilhas. Reclamam do difícil diálogo com os locais, “que não conhecem a língua”. Albuquerque diz: “mas conhecem a pólvora”. Dias: “É a língua geral”.

Outra língua geral, poderíamos dizer, é o silêncio, polissêmico por natureza, mas muitas vezes claro ao passar a mensagem de quem escolhe responder calado. No decorrer do filme, Oribela recolhe-se em sua mudez como defesa contra o péssimo diálogo e convívio com o marido obrigatório. Exemplo de comunicação sem palavras está na seqüência em que ela deve escolher uma das bugigangas trazidas por Ximenes, que Francisco quer lhe ofertar. A construção do romance velado e do ciúme do marido dá-se em silêncio, no jogo entre trocar olhares e se recusar a trocá-los. Francisco olhando, Ximenes recusa-se a olhar para Oribela. Ela fica a olhar as tesouras em cima da mesa. Quando as escolhe, quase se tocam as mãos, suas e de Ximenes, mas a isto também se recusam. Neste jogo de desacontecimentos está acontecendo o romance. Ainda a comentar sobre *Desmundo*, o fato de ter sido legendado para a exibição em circuito brasileiro, por medo da falta de compreensão do português arcaico. Era necessário? Quanto do sentido se perderia ao deixar o espectador em contato franco com a sonoridade do idioma irmão mais velho do português atual? As legendas, em grande parte do tempo, tornam-se redundantes, pois as mudanças não são grandes a ponto de configurar uma língua incompreensível para quem fala português. Dois anos mais tarde, o filme seria lançado na televisão a cabo, para surpresa deste espectador que o viu no cinema, sem legendas. As legendas seriam mais necessárias para o público que vê o cinema brasileiro nos cinemas do que para quem o vê na televisão paga?

Filme que não pode deixar de ser citado sobre a experiência da língua reconfigurada nas telas é *Língua – vidas em português*. Aqui a questão ultrapassa as fronteiras nacionais e passa a ser o mundo da lusofonia que abrange Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Timor Leste, Macau, Goa. Eis o assunto tratado como tema central, a língua portuguesa em impressionante polifonia, legado da expansão ultramarina cinco séculos antiga. Desfilam na tela o português falado em Goa, misturado com o sotaque hindu e com a influência inglesa; em Macau, inserido no modo de falar chinês; pelos angolanos em Lisboa, a língua com gingado, sincopada, rápida na boca de quem fala; pelos moçambicanos em Moçambique; pelo menino também moçambicano, mas que deseja ser *rapper* norte-americano, em ritmo e em métrica; nas rezas moçambicanas que misturam cantigas portuguesas e africanas; pelos *dekaseguis* no Japão; pelos vendedores nos ônibus do Rio de Janeiro, a ausência de pausas, a língua em *moto continuo*. Fala José Saramago o português matriz; Mia Couto, escritor moçambicano cuja literatura é exemplo da volatilidade da língua lusa em contato com a vivência africana; Martinho da Vila, de Duas Barras, estado do Rio de Janeiro, sua música o ponto de contato entre as raízes africanas e as fazendas fluminenses, o jongo que viria a dar no samba; João Ubaldo Ribeiro, da ilha de Itaparica, Bahia, o tempo leve da língua, o jogo entre as palavras e as pausas. Cabe lembrar que *Bocage, o triunfo do amor* já abrangia os diferentes usos da língua nos países lusófonos. Trata-se de uma co-produção brasileira e portuguesa de 1996, lançado como um filme da recém-criada Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Assim, acompanhamos as viagens do poeta Manuel Maria Barbosa Du Bocage pelas colônias lusas ao redor do mundo, e seu contato com os diversos sotaques. As filmagens no Ceará, em Pernambuco, na Amazônia, em Congonhas do Campo, nas cachoeiras de Foz do Iguaçu, em Portugal, em Angola, em Goa, misturam os modos de falar lusitanos, diferentes dentro do perímetro português, sotaques

brasileiros vários, o português falado na África, na Índia, uma língua indígena quando na floresta amazônica. Há ainda pequenos espaços para o francês, para o espanhol na passagem em que Bocage satiriza Dom Quixote. Há a voz *over* em latim, de dicção estranha. Há a curiosidade do falar do poeta ser presumidamente “neutro” para quem assiste o filme no sudeste do Brasil, ou seja, não luso, mas familiar ao Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que pode ser considerado estranho e carregado de sotaque para quem está mais próximo dos tantos outros modos de falar a língua.

### **Bibliografia**

- BERNARDET, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das letras.
- BERNARDET, J. (1978). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BERNARDET, J. (1981). ‘O som no cinema brasileiro’. *Filme e cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37. pp 2-34.
- BALTAR, Mariana. (2003). *Todos os nordestes – apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense.
- CAETANO, D. (ed.) (2004). *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue.
- CARRILHO, A. (2003). *O cinema brasileiro e a missão Sucksdorff*. Disponível em [www.revistadecinema.com.br](http://www.revistadecinema.com.br).
- DA-RIN, S. (2004). *Espelho partido – tradição e transformação no documentário*, Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- ESCOREL, E. (2004). *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify.
- JOHNSON, R. (1984). *Cinema Novo X 5 – Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin: University of Texas Press.
- LINS, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIRANDA, L & RAMOS, F. (eds.) (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: SENAC.
- NAGIB, L. (2002). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, São Paulo: Editora 34.
- SALEM, H. (1997). *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, Rio de Janeiro: Rocco.
- VIANY, A. (1999). *O processo do cinema novo*, Rio de Janeiro: Aeroplano.
- XAVIER, I. (2003). *O olhar e a cena*, São Paulo: Cosac e Naif.