

DOC

ON-LINE



Berlim, sinfonia de uma metrópole
(1927), de Walter Ruttmann

www.doc.ubi.pt

Revista Digital de Cinema Documentário
Revista Digital de Cine Documental
Digital Journal on Documentary Cinema
Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Editores

Marcus Freire, Manuela Penafria

Documentário e Música
Documental y Música
Documentary and Music
Documentaire et Musique

n.12 (08.2012)

CONSELHO EDITORIAL

Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Carlos Fontes (Worcester State College, EUA)
Catherine Benamou (Universidade da Califórnia-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Henri Arraes Gervaiseau (Universidade de São Paulo, Brasil)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
João Mário Grilo (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III , França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Magazine on Documentary Cinema | Révue Électronique de Cinéma
Documentaire

agosto 2012
ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >
Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:
marciusfreire@gmail.com, manuela.penafria@gmail.com

Membros do Conselho que participaram na presente edição: Miguel Serpa Pereira,
Paula Mota Santos, Paulo Serra, Rosana de Lima Soares, Tito Cardoso e Cunha.

Índice

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e Música

Marcus Freire, Manuela Penafria..... - 2 -

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical

Mariana Duccini Junqueira da Silva - 5 -

O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927)

Claudiney Rodrigues Carrasco; Renan Paiva Chaves - 22 -

O surgimento do documentário sobre *rock* ou o *rockumentary*

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad - 59 -

O rock desligado de Lóki

Márcia Carvalho - 75 -

Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar

Guilherme Maia - 100 -

Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?

Luciano Ramos - 127 -

Um estudo da formalidade sonoro-narrativa no documentário musical *Titãs - a vida até parece uma festa*

Cynthia Schneider - 151 -

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

ANGER IS A GIFT: propaganda, performance e documentário nos *Rage Against The Machine*

Luís Nogueira..... - 168 -

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Documentários industriais portugueses

Manuela Penafria - 198 -

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

MÚSICA EM CENA: breve análise do documentário *Hermeto, Campeão*

Cristiane Lima - 206 -

DocumentTomZé – Fabricando o tropicalismo

Paulo Celso da Silva; Míriam Cristina Carlos Silva - 233 -

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Da intuição à realização: os filmes e as idéias de Sérgio Muniz

Gilberto Alexandre Sobrinho - 245 -

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Jogos de cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo

Ilana Feldman Marzochi - 262 -

O processo de omissão na construção da narrativa no filme documentário: análise de um estudo de caso

Carlos Ruiz Carmona - 264 -

Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo

Gabriel Kitofi Tonelo - 266 -

A expressão da criança no documentário *Promessas de um mundo novo*: um estudo de caso

Letícia Osório Nicoli - 268 -

A memória assombrada: Um estudo da Autorrepresentação no documentário animado <i>Valsa com Bashir</i>	
Maria Inês Dieuzeide Santos Souza.....	- 270 -
Na urdidura das ruínas: o percurso criativo de Douglas Machado em <i>Um corpo subterrâneo</i>	
Patrícia Costa Vaz.....	- 272 -
Imprevisibilidade e marcas do acaso. A contingência analisada em dois documentários sobre religião afro-brasileira	
Sabrina Rocha Stanford Thompson.....	- 273 -

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

DOCUMENTÁRIO E MÚSICA

Marcus Freire, Manuela Penafria

As imagens documentais trazem consigo explícita ou implicitamente sonoridades e musicalidades diversas. No panorama sonoro, a música, a voz humana, o ruído, o som ambiente fazem parte, alinham e permitem novas leituras às imagens de todo e qualquer filme. No caso do documentário, a música marca presença com honras de subgênero. Assim, a atual edição da *DOC On-line* além de plenamente justificada, vem consolidar a discussão a respeito da importância da utilização da música, quer enquanto recurso quer enquanto temática.

No *Dossier temático* podem ser lidos os artigos: “Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical”, de Mariana Duccini Junqueira da Silva que apresenta e discute como estratégias narrativas do documentário musical a “construção biográfica dos sujeitos” e a reposição da memória de um “retrato de uma época”; “O pensamento sonoro-visual de Walther Ruttmann e a música de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927)”, de Claudiney Rodrigues Carrasco e Renan Paiva Chaves dedica-se exaustivamente ao filme de Ruttmann explorando o “pensamento sonoro/musical” presente no filme; “O surgimento do documentário sobre *rock* ou o *rockumentary*”, de Pedro Henrique Trindade Kalil Auad traça a história e evolução do *rockumentary*; “O rock desligado de *Lóki*”, de Márcia Carvalho adota uma perspectiva histórica do rock brasileiro no cinema e na televisão; “Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar”, de Guilherme Maia é um artigo que resulta de um projeto de investigação sobre a relação entre documentário e música; “Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?”, de Luciano Ramos reflete sobre os mais recentes documentários brasileiros; “Um estudo da formalidade sonoro-narrativa no

documentário musical *Titãs - a vida até parece uma festa*”, de Cynthia Schneider identifica e discute, nesse filme, os códigos sonoros como recursos narrativos. Na secção *Artigos*, “ANGER IS A GIFT: propaganda, performance e documentário nos *Rage Against the Machine*”, de Luís Nogueira traz-nos um olhar sobre o cruzamento entre *videoclip* e documentário nos *RAM*, destacando uma produção visual tão ousada e invulgar como a sua produção musical. Em *Leituras*, o livro de Paulo Miguel Martins, intitulado: *O Cinema em Portugal - Os documentários industriais de 1933 a 1985* é apresentado por Manuela Penafria. Em *Análise e crítica de filmes*, publicamos os textos “MÚSICA EM CENA: breve análise do documentário *Hermeto, Campeão*”, de Cristiane Lima e “DocumenTomZé - Fabricando o tropicalismo”, de Paulo Celso da Silva e Míriam Cristina Carlos Silva. Em *Entrevista*, Gilberto Alexandre Sobrinho apresenta-nos as ideias do cineasta brasileiro Sérgio Muniz. Na secção *Dissertações e Teses*, são apresentadas informações sobre os trabalhos científicos mais recentes de que tivemos conhecimento, nomeadamente sobre as Teses de Doutoramento: *Jogos de cena: Ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, de Ilana Feldman Marzochi; *O processo de omissão na construção da narrativa no filme documentário: análise de um estudo de caso*, de Carlos Ruiz Carmona e sobre as Dissertações de Mestrado: *Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo*, de Gabriel Kitofi Tonelo; *A expressão da criança no documentário “Promessas de um mundo novo”*: um estudo de caso, de Letícia Osório Nicoli; *A memória assombrada: Um estudo da autorrepresentação no documentário animado “Valsa com Bashir”*, de Maria Inês Dieuzeide Santos Souza; *Na urdidura das ruínas: o percurso criativo de Douglas Machado em “Um Corpo Subterrâneo”*, de Patrícia Costa Vaz e *Imprevisibilidade e marcas do acaso. A contingência analisada em dois documentários sobre religião afro-brasileira*, de Sabrina Rocha Stanford Thompson.

DOSSIER TEMÁTICO

**Dossier temático | Thematic dossier | Dossier
Thématique**

UM IMAGINÁRIO DA REDENÇÃO: SUJEITO E HISTÓRIA NO DOCUMENTÁRIO MUSICAL

Mariana Duccini Junqueira da Silva*

Resumo: Sob a perspectiva da consolidação do documentário musical, em termos da afluência das produções e da própria audiência, reconhecemos dois aspectos discursivos recorrentes, legitimadores dessas narrativas. Buscaremos, assim, analisar como reverberam as representações imaginárias sobre a construção biográfica dos sujeitos protagonistas e sobre a reposição de eventos históricos nos documentários *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Dzi Croquettes* e *Uma noite em 67*.

Palavras-chave: documentário musical, representações sociais, sujeito, narrativas históricas.

Resumen: Desde la perspectiva de la consolidación del documental musical, en cuanto a afluencia de producciones y de público, reconocemos dos aspectos discursivos recurrentes, legitimadores de esas narraciones. Buscaremos, así pues, analizar cómo repercuten las representaciones imaginarias en la construcción biográfica de los sujetos protagonistas y en la reposición de acontecimientos históricos en los documentales *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Dzi Croquettes* y *Uma noite em 67*.

Palabras clave: Documental musical, representaciones sociales, sujeto, narraciones históricas.

Abstract: From the perspective of the strengthening of musical documentaries, in terms of the increase of these films productions and the audience rates, we identify two recurrent discursive patterns which validate these narratives. We analyse the ways in which social representations reverberate throughout the biographic construction of the subjects and the reinscription of historical events in the documentaries: *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Dzi Croquettes* e *Uma noite em 67*.

Keywords: musical documentaries, social representations, subject, historical narratives.

Résumé: Dans la consolidation du documentaire musical, en termes d'accroissement du nombre de ces productions et de celle de l'audience elle-même, nous relevons deux aspects discursifs récurrents qui légitiment ces récits. Nous cherchons donc à analyser comment se répercutent les représentations imaginaires de la construction biographique des protagonistes et la réinscription des événements historiques dans les documentaires *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Dzi Croquettes* et *Uma noite em 67*.

Mots-clés: documentaire musicale, représentations sociales, sous réserve, récits historiques.

* Doutoranda na ECA-USP. E-mail: marianaduccini@usp.br

O afluxo de documentários musicais, sob o aspecto de produção e distribuição cinematográficas, vem delineando no Brasil a constituição de um público específico a tal modalidade, de forma a pensarmos em uma subtipologia (ou mesmo em um subgênero) no ainda restrito universo de filmes não ficcionais. Se atentarmos aos dados de audiência particulares ao espectro do documentário, constataremos, para além da referida profusão de títulos musicais, uma notável adesão a essa modalidade por parte do público.

Em 2009 e em 2010, os documentários mais vistos, em salas de cinema, respondiam pela temática musical: *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*, de Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer, com mais de 70 mil espectadores, em 2009; e *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Ricardo Calil, com quase 83 mil espectadores, em 2010. Em relação ao ano de 2011, constatou-se uma inversão: um documentário de temática esportiva (modalidade bastante representativa nos filmes do gênero, disputando acirradamente com os musicais o posto de maior público do documentário nacional, nos últimos anos) foi o mais assistido (*Bahêa, minha vida*, de Marcio Cavalcante, com aproximadamente 75 mil espectadores). Na listagem geral de filmes brasileiros mais vistos, *Simonal* ocupou a 16ª posição, *Uma noite em 67*, a 17ª, e *Bahêa*, também a 17ª, nos respectivos anos de lançamento.¹

¹ Em termos quantitativos, a adesão do público brasileiro ao documentário mostra-se bastante modesta. Para fins ilustrativos, apenas, contrastemos a audiência relativa a essa modalidade em relação aos filmes ficcionais, nos três últimos anos. Em 2009, o filme nacional que suscitou maior afluência de público aos cinemas, *Se eu fosse você 2*, contou com 6.112.851 espectadores (*Simonal, ninguém sabe o duro que eu dei*, o documentário mais visto no mesmo ano, teve 71.462 espectadores). Em 2010, também um filme ficcional – *Tropa de elite 2* – foi o mais assistido (seus 11.023.475 espectadores denotam recorde de público e de bilheteria relativos ao cinema nacional, em todos os tempos), ao passo que, dentre os documentários, a primeira posição foi ocupada por *Uma noite em 67* (82.258 espectadores). No ano passado, a comédia *De pernas pro ar*, com 3.095.894 espectadores, foi o filme nacional mais visto, com uma densidade de público sensivelmente superior aos 74.857 espectadores de *Bahêa, minha vida*, o documentário mais assistido no referido ano. Todos os dados aqui presentes relativos à audiência de documentários nacionais / ano são

O documentário de temática musical, em nossa visada, não se refere a propostas exclusivas de divulgação/promoção comercial de determinados artistas, conforme uma limitada (porém operacional) perspectiva afim aos videoclipes ou aos registros de turnês. Tratam-se de narrativas audiovisuais em longa-metragem que articulam em sua tessitura representações sobre os sujeitos sociais que constroem e sobre os aspectos histórico-culturais das épocas retratadas. Assumimos, pois, como especificidade narrativa recorrente desses filmes: a construção biográfica dos sujeitos segundo uma revelação/redenção e a reposição, algo salvacionista, de uma memória acerca de acontecimentos emblemáticos de nossa história – dispersando-se na direção de uma construção identitária do referido momento histórico (“o retrato de uma época”).

Interessa-nos, assim, analisar as estratégias narrativas que sustentam tais representações sociais, legitimando o documentário musical não apenas nos limites do próprio gênero, mas na recorrência a outros espaços de prática, aludindo ao papel e ao valor de que são revestidos os relatos literários e históricos, na legitimação dos discursos circulantes em nossa época.

A partir dos trabalhos de Vladimir Propp (1984) e de Claude Bremond (1973), inferimos uma organização das narrativas de acordo com funções e princípios que, a cada ato de enunciação, figurativizam-se para engendrar representações familiares (posto que sedimentadas nas práticas sociais) sobre atores/personagens que desenvolvem uma performance afim a certas expectativas. Igualmente, as formulações de Hayden White remetem-nos ao aspecto da elaboração dos relatos dessa natureza segundo a ordem dos artefatos discursivos, o que dimensiona a história no espectro das ficcionalizações, no sentido de uma elaboração (um *fabrico*) sedimentada na linguagem: “Narrativas históricas são ficções verbais cujos conteúdos são

fornechos pela Ancine (Agência Nacional do Cinema), por meio dos respectivos Informes de Acompanhamento de Mercado (2009, 2010 e 2011).

tanto inventados quanto descobertos” (White, 2001: 98). Como derivação, inferimos que uma das especificidades das narrativas de cunho historiográfico expressa-se pela ordenação de um mundo plausível, articulando na forma de um enredo (idem: 74) representações coerentes e endossadas, de *sensu comum*, pelo crivo da factualidade.

Como gênero, o discurso histórico assim respalda seu caráter veritativo, sua validade, em um efeito de sentido de objetividade, que emanaria *naturalmente* dos fatos. Ora, bem sabemos que os fatos não relatam a si, de modo autossuficiente, mas são eles mesmos relatados. E, como qualquer relato, aquele da história excluirá determinados tipos de representações, enquanto legitimará outros.

É premente observar, no entanto, que as histórias possíveis, *contáveis*, não serão infinitas, uma vez que se restringem aos modos de enredo que a vida social de determinada época sanciona para dar sentido às práticas humanas. Vale dizer, as representações sociais, a despeito de cristalizarem imagens, crenças e valores, não são estanques, tampouco operam em sentido estritamente nominalista, como se fossem uma espécie de *decalque* do mundo empírico. Antes, põem em marcha um movimento de sentido ambivalente, que, se trabalha pela estabilização e pela convencionalização, também viabiliza a dinâmica das trocas sociais – e, conseqüentemente, a eventual desestabilização de muitas dessas representações, que se reordenarão, por seu turno, em novas formas de representação.

Para além de um conceito, portanto, pensamos nas representações sociais como um fenômeno, posto que elas ordenam regimes de discursos, orientando as formas de visibilidade e, por conseguinte, os diversos movimentos de identificação dos sujeitos. Por organizarem a tessitura do *vivido*, as representações são entidades sociais prescritivas, constituindo-se como fundamentais ao processo de construção de um *sensu comum*, entendido como substrato de imagens a que recorreremos, de maneira a conferir à existência um feixe de sentidos (Moscovici, 2010: 48).

Uma vez emergentes, as representações realizam-se em hábitos, práticas – as imagens tornam-se indícios de realidade, deixando de ser unicamente abstrações próprias à vida mental. Formam matrizes de identidade em uma cultura, plataformas de sentido que se prestam a um efeito de transparência, conferindo aspecto de naturalidade àquilo que é tão somente convencional. O processo de substantivação é inerente à operação desse fenômeno: ao demarcar certos elementos, a nomeação os resgata, é tautológico dizer, da dispersão do anonimato, inserindo-os em uma dinâmica de recorrências, dando-lhes uma feição, um modo discursivo de existência.

A questão que aqui nos importa é a de como o trabalho com as representações sociais, ou ainda, de que maneira o modo de ver e de dar a ver certos atores sociais, assim como a própria materialização do relato histórico, concorre para uma estabilização da tipologia documentária de temática musical.

Selecionamos para a análise, no intuito de inferir algumas dessas articulações conceituais em objetos específicos, quatro documentários representativos em termos de assunto e de público. Além dos já referidos *Simonal* e *Uma noite em 67*, destacamos *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira e Denise Dumont, 2009) e *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009).

Materializando estratégias que hibridizam recursos referenciais e ficcionais (e, com efeito, deslocando continuamente a proposição de leitura entre os polos da informação e o do entretenimento), tais produções expressam efeitos de sentido que se estruturam pelo reestabelecimento de uma verdade factual, sob enunciados que articulam o tema da redenção dos sujeitos (resgatando-o do anonimato ou da “distorção histórica”) e o tema da reinterpretação dos fatos (reposicionando as inferências históricas à luz das práticas e dos costumes culturais). Os índices de referencialidade, assim, não se mostram autossuficientes a empreender tal “reposição dos fatos”.

Antes, é em vista de um efeito de autenticidade (garantido por um ponto de vista que ordena o relato) que tais narrativas se recobrem de uma certa existência autônoma no campo do documentário.

De forma tangente à referida instalação de um ponto de vista, buscaremos também indícios de estratégias autorais nesses documentários. Mais além do processo da criação, ou do próprio sujeito que se encarna como ente criador, interessa-nos o estatuto da autoria como funcionamento de um regime discursivo que mobiliza recursos de *mise en scène* em nome de um efeito de autoridade enunciativa. Tal autoridade não se perfaz senão como função de um gênero de discurso (o próprio gênero documentário). É nessa dimensão que se torna razoável perguntar: a que se prestam os documentários musicais na contemporaneidade? Que tipo de verdade carregam? Qual o teor da “missão” a que se autodeterminam?

Essas ponderações, repetimos, manifestam-se na própria escritura dos filmes, nas opções da *mise en scène*. Não é fortuito, portanto, o fato de que determinadas figurativizações (modos de fazer ver) tornem-se recorrentes, de maneira sistemática, nos documentários musicais. A repetição desses procedimentos enunciativos, cremos, presta-se a um efeito de acomodação e de reconhecimento típico de qualquer gênero de discurso. Em um limite, entretanto, as mesmas estratégias concorrem para um efeito demasiadamente convencional / estabilizador que se reconhece em boa parte desses filmes.

As recorrências estilísticas, portanto, engendram uma escritura documentária que adensa representações carregadas de significados que, na esteira das estruturas e procedimentos narrativos, contemplados sobretudo por Propp, propõem efeitos de sentido como o da heroicização dos sujeitos protagonistas, o da presença de uma transgressão que inviabiliza ou dificulta a jornada rumo à redenção por parte desse herói e o de um processo de reparação que, materializado como uma espécie de missão desse tipo de filme, “passa a limpo a história”, afastando do anonimato / esquecimento

(ou de uma biografia inglória) boa parte dos protagonistas dos documentários. Uma intrincada relação entre os planos da forma e do conteúdo suscita efeitos de sentido bastante semelhantes entre os quatro documentários aqui analisados, como veremos.

Escritura da história nos documentários musicais: referencialidade e memória

A recorrência excessiva à entrevista no documentário brasileiro em geral, notadamente a partir dos anos 1960, aspecto fecundamente analisado por Jean-Claude Bernardet (2003), parece ter conferido a esse recurso certo grau de banalização, transformando-o em mecanismo meramente iterativo:

Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem (...). A repetição *ad nauseam* desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. (Bernardet, 2003: 286).

Nos documentários musicais, o apelo ao dispositivo da entrevista é igualmente reiterado. Em vista dos dois parâmetros norteadores desta reflexão – a constituição dos sujeitos e a figurativização da história nesses documentários, segundo formas peculiares de visibilidade –, detemo-nos nas peculiaridades que conformam o ritual das entrevistas em nossos objetos de análise.

Depreendemos inicialmente que as vozes que têm lugar nos documentários constituem, evidentemente, lugares de autoridade: ancoradas nas práticas sociais contemporâneas, reverberam nos filmes o mesmo grau de legitimação de que se investem no campo de atuações profissionais ou de

relações interpessoais de que fazem parte; por esse motivo, tais vozes autorizadas referem-se quase exclusivamente a jornalistas especializados, músicos, críticos de música e familiares/amigos do protagonista. Sobre este último aspecto, sublinhemos o caráter personalista desses documentários (em nosso microuniverso, três deles trazem já no título uma alusão direta ou perifrásica² aos sujeitos protagonistas: *Simonal* (em referência ao cantor Wilson Simonal), *Dzi Croquettes* (relativo ao grupo homônimo) e *O homem que engarrafava nuvens* (alusão perifrásica ao compositor e advogado Humberto Teixeira, conhecido ainda por outra perífrase, constantemente reiterada ao longo do filme: “o doutor do baião”). Ainda que *Uma noite em 67* não corresponda de maneira imediata a tal paradigma, chega a ser possível considerar uma espécie de personificação relativa ao tratamento conferido ao III Festival de Música Popular Brasileira, emblemático programa exibido em 1967 pela Rede Record de Televisão, objeto do citado documentário.

Outro aspecto relevante acerca dos entrevistados é que, não raro, eles são os mesmos em boa parte dos documentários musicais brasileiros, sensivelmente naqueles mais bem-sucedidos em termos de bilheterias – recorrência inequivocamente associada ao já referido efeito de autoridade que circunda esses personagens (como exemplo, temos os jornalistas especializados em crítica Nelson Motta e Sérgio Cabral, assim como o musicólogo Ricardo Cravo Albin, figuras recorrentes nessa modalidade de documentário).

Mais relevante do que a coincidência das fontes nos diversos filmes do gênero, no entanto, cremos ser o conjunto de assuntos referenciados nos depoimentos, visto que tal delimitação temática presta-se a deslanchar os relatos contemplando algumas das funções que Propp identifica à economia

² Perífrase: figura de linguagem em que um conjunto de palavras, formando uma ideia prontamente reconhecível, é usado em lugar de um nome próprio, relativo a uma pessoa: *O rei do baião*, por exemplo, é uma perífrase de Luiz Gonzaga.

das narrativas (a constituição de um *herói*, um ato de *interdição*, a possibilidade de *reparação*, entre outros). Dessa maneira, a recorrência temática aborda principalmente:

a) Uma reposição contextual: à maneira de alguns documentários de cunho educativo (preconizando, entretanto, opções estéticas um tanto diferentes, cujo efeito polifônico prepondera sobre a monovocalização autoritária típica da *voz de Deus*, por exemplo), é frequente nos documentários musicais um caráter “benevolmente explicativo” acerca do contexto em que o protagonista empreendeu seus feitos mais expressivos – ou sofreu os revezes mais duros. Tal opção parece mesmo justificar determinadas ações ou configurações dos protagonistas (“Era o tempo da ditadura”, “As pessoas não entendiam direito...”, são noções reiteradas). O peso do discurso de teor histórico, aqui, encontra uma de suas materializações mais comuns nos documentários musicais. Articulada a isso, a ideia de que esses personagens não raro foram outrora mal interpretados (caso mais especificamente visível em *Simonal* e *Dzi Croquettes*) reforça o sentido de ousadia, empáfia e, sobretudo, de originalidade inerente a eles.

b) O atestado de reconhecimento internacional: elemento sempre preconizado pelas fontes de entrevistas, esse aspecto é prioritariamente exposto em contiguidade com imagens de arquivo, cuja imanência provém de seu estatuto referencial, como abordaremos um pouco adiante. O efeito de sentido mais notável dessa articulação é o de que tal acolhida no mercado estrangeiro deveu-se à autenticidade dos protagonistas, que não admitiriam concessões relativas à sua ideologia/performance artística. Em *Simonal*, uma imagem de arquivo mostra o protagonista em dueto com Sarah Vaughan – que parece ceder o lugar de estrela maior a ele, que inicia o número articulando, com patente inépcia de pronúncia: “Repeat with me, miss Sarah”. A dupla, então, interpreta a canção *The shadow of your smile* – *Simonal*, de fato, rouba a cena com sua personalidade picaresca

e é ovacionado. Em *O homem que engarrafava nuvens*, um dos momentos de maior densidade sonoro-imagética é a sequência em que o cantor David Byrne interpreta em inglês – empunhando um violão elétrico e usando um chapéu de cangaceiro – a música *Asa branca* (composta em 1947, a canção, que se tornou uma espécie de emblema nacional, é frequentemente atribuída a Luiz Gonzaga, mas o que o documentário busca resgatar, dentre outras coisas, é o fato de ela ter como coautor Humberto Teixeira, protagonista do filme). *Dzi Croquettes* é pontuado por diversas entrevistas que aludem ao sucesso que o performático grupo, com suas roupas e atuações exuberantes (não raro aludindo indiretamente a temas espinhosos da política e dos costumes), alcançou no exterior – ressalta-se, inclusive, que os únicos registros imagéticos do grupo em cena, nos anos 1970, provêm de uma emissora pública de televisão da Alemanha. Em *Uma noite em 67*, há uma inversão, que, no entanto, não invalida o mesmo efeito de sentido: ainda que não se faça referência à abrangência do Festival no exterior, reitera-se que, nacionalmente, seu sucesso de público era inegável.

c) A constituição dos protagonistas como expoentes culturais de uma época: em todos os objetos de nossa análise, constata-se, por meio do trabalho com as entrevistas, a predisposição em se fixar a ideia de que os personagens/eventos retratados transcenderam o âmbito comercial do *show business*, convertendo-se em expoentes simbólicos da cultura brasileira – é em relação a esse empreendimento, de maneira mais específica, que falaremos ainda em uma potencial *reparação* posta em marcha por esses documentários, como se a tais personagens/eventos fosse restituído um valor social até então obscurecido ou negligenciado no próprio universo da cultura brasileira.

Os três aspectos de que falamos sumariamente, no âmbito da utilização da entrevista nos documentários musicais, apontam inicialmente a uma certa cristalização dos modos e propósitos desse recurso nos filmes em que nos detivemos. Com efeito, há a observância a determinados protocolos

estilísticos: o enquadramento em plano médio – com eventual utilização de *closes* em sequências que denotam carga emocional mais marcante –; nomeação das fontes por meio de geração de caracteres; eventuais perguntas (ainda quando não evidentes na superfície sonora) de teor retórico; direcionamento interlocutivo ao realizador / enunciador (no circuito de um narcisismo a ele endereçado, como sublinhou Bernardet); opção por entrevistados já celebrizados em seu âmbito de atuação (com o propósito de reforçar um efeito de sentido baseado no personalismo de “quem está autorizado a falar”, conforme desenvolvemos).

Não supomos, entretanto, que tal recorrência repercuta inexoravelmente em um esgotamento estético próprio ao uso da entrevista nos documentários musicais, ainda que se mostre inegável um certo conservadorismo estilístico na maioria deles. A esse respeito, aludimos pontualmente a *O homem que engarrafava nuvens*, em que o teor lírico de que se impregna a substância fílmica está presente também em algumas entrevistas.

Nesse sentido, vale atentar ao plano-sequência em que um grupo de retirantes caminha em meio à seca nordestina. A banda sonora se constitui dos primeiros acordes de *Asa branca* e da voz over de Humberto Teixeira, dizendo que ele e Luiz Gonzaga costumavam dizer que faziam músicas de “protesto branco”. A seguir, uma imagem de arquivo traz Caetano Veloso interpretando a mesma música, nos anos 1970, com a voz over do próprio Caetano, já no momento enunciativo do documentário, referindo que na ocasião gravou *Asa branca* devido à sua condição de exilado – e à consequente vontade de voltar ao país. Tal efeito de *presentificação do passado* é reforçado quando Caetano, durante a entrevista, começa a tocar *Terra* ao violão – momento em que a câmera se desloca e “encontra” a imagem do entrevistado, invertida, refletida no tampo espelhado de uma mesa. Quando a imagem volta a se “normalizar”, sendo restituída ao cantor,

ele para de tocar e sentencia: “[com essa música] Eu estava falando de Humberto Teixeira”.

O estatuto que mobiliza nossa atenção, entretanto, refere-se ao próprio uso da entrevista como uma espécie de fórmula nesses e em outros documentários (em que se atente aos já analisados protocolos que dão conta dessa presença). Cremos mesmo que a entrevista constitua, contemporaneamente, uma coerção de gênero nos documentários – motivo pelo qual o narcisismo em relação ao entrevistador, mais uma vez retomando Bernardet, mistura-se à própria possibilidade autoral (como efeito de autenticação) nos filmes: não seria, pois, a autoria função de determinados gêneros discursivos?

À mesma maneira, pensamos na utilização de materiais de arquivo e no próprio emprego da música (e dos diversos fragmentos de sonoridades) nesses documentários. Tal estratégia visa a um atestado de referencialidade: inseridos em uma nova enunciação, dificilmente têm seu sentido “inicial” desestabilizado. Ao contrário, é precisamente pela força da autenticação de um momento histórico (seu valor testemunhal) que arregimentam qualidade expressiva ao discurso fílmico. Lugares de inscrição de uma verdade, esses traços, entretanto, não operam apenas no sentido de movimentar um efeito informativo/arquivístico (referencial, portanto), mas prestam-se ainda a carregar um efeito patético, baseado na afetividade inerente à memória – motivo pelo qual, cremos, os números musicais performativizados em sua totalidade ocupam vastas porções da estrutura fílmica (sumariamente, pensemos em Wilson Simonal interpretando *Meu limão, meu limoeiro* no estádio do Maracanã, em *Simonal*, e em Edu Lobo interpretando *Ponteio*, vencedora do Festival da Record, em *Uma noite em 67*). Por se constituírem em cenas emblemáticas do imaginário brasileiro, as sequências propõem um arrebatamento sensorial que robustece a substância das histórias, lançando mão de um recurso reconhecível nas narrativas ficcionais, mas que se põe a serviço de uma enunciação documentária.

A narrativa nos documentários musicais: um sujeito rumo à transcendência

Momento de abordarmos, finalmente, como as funções próprias às narrativas conferem ao documentário uma estrutura de enredo, buscamos nas superfícies dos filmes traços dessa construção, distribuídos de forma a suscitar representações mais ou menos estabilizadas sobre os sujeitos protagonistas. Trata-se de uma estrutura de base que se reitera, rumo a critérios invariantes, que programam um protocolo enunciativo-coenunciativo comum a tal tipologia discursiva.

Verificamos de antemão que, em nosso conjunto analítico, *Uma noite em 67* mostra-se o documentário que mais fracamente apela a tal elaboração; trata-se, além disso, do filme mais conservador quanto às intervenções de caráter estético: a montagem, ao longo de 85 minutos, alterna apenas imagens de arquivo do próprio Festival de 67 e entrevistas, de modo a recompor a totalidade do programa, entrecortando-a com os comentários explicativos. Reconhecemos uma opção estilística tributária da imanência de imagens que “vão por si”, dispensando elaborações narrativas muito além daquelas que, no passado, já se haviam instituído – o que é notável na entrevista com Sérgio Ricardo, que faz uma espécie de *mea culpa* devido ao conhecido episódio em que, vaiado durante a interpretação de *Beto bom de bola*, destrói o próprio violão e o lança à plateia.

Uma óbvia *heroicização* dos personagens, em um olhar imediato, é o mais importante recurso narrativo de que lançam mãos esses enredos. Temos, então, a figurativização de um sujeito em busca de redenção, a fim de que seus feitos sejam enfim reconhecidos e assentados na memória histórica do país. Tal empreendimento só se coloca em marcha em vista da necessária imbricação de três outras funções narrativas: a *transgressão*, o *ardil* (ou fraude) e a *reparação* (Propp, 1984).

Ato proibido, discrepante às expectativas, a transgressão materializa a queda do herói, ponto em que ele viola uma interdição (nos três casos a que aludiremos, as próprias convenções da época e do lugar históricos). A transgressão pode ser compreendida, em nossos documentários, como o primeiro passo no movimento de ocaso sofrido pelos protagonistas. Assim, em *Dzi Croquettes*, o uso de drogas lisérgicas e a condição homossexual de vários dos componentes do grupo são figurativizados como a transgressão – que em *Simonal* responde pela pretensa colaboração ativa do cantor com a ditadura militar já enfraquecida em finais dos anos 1970. Em *O homem que engarrafava nuvens*, curiosamente, a transgressão aparece como um excesso de erudição por parte de Humberto Teixeira (característica um tanto díspar a uma cultura popular – mesmo populista – mais bem representada, então, pela figura de Luiz Gonzaga, o “outro polo” da dupla).

O *ardil* corresponde a uma tentativa de se ludibriar o herói, impelindo-o a uma armadilha, por estratégias de coação, sedução ou fraude. De modo amplo essa função é representada, em todos os documentários do grupo, pelas diferentes figurativizações da ditadura militar (em *Uma noite em 67*, como pano de fundo contrário às reuniões, às músicas de protesto, à comunicação cifrada; em *Dzi Croquettes*, como meio de repressão a ideias e costumes díspares ao regime; em *O homem que engarrafava nuvens*, como perverso estímulo à alienação que o sistema político tentou destinar às manifestações populares; e em *Simonal*, paradoxalmente, graças ao suposto envolvimento do protagonista com o regime).

A *reparação* advém, então, como uma tentativa de “reescrita da história” (ou de sedimentação de uma memória no imaginário compartilhado, caso de *Uma noite em 67*). A suspensão do anonimato, a reinscrição dos personagens em uma ordem simbólica, guarda aqui impressionante semelhança à tragédia de Antígona: tal “repatriamento” é empreendido por descendentes diretos dos protagonistas, seja como realizadores dos filmes (Denise Dumont é filha de Humberto Teixeira;

Tatiana Issa é filha de Américo Issa, cenógrafo dos *Dzi Croquettes* – posicionamentos claramente assumidos no enunciado fílmico), seja como importantes figuras de testemunho (Max de Castro e Simoninha, filhos de Simonal, aludem à necessidade de o documentário recontar a história, mas dessa vez de maneira “correta”).

Conclusão

Ao fim do percurso, cabe inferir a que se destina o documentário musical brasileiro, como subgênero discursivo, e que representações sociais mobiliza, dando a ver, contemporaneamente, o sujeito e a história próprios a um momento pretérito, mas que demanda ainda elaborações narrativas em nome da construção de um feixe de sentidos que ordene a transição: desenvolvimentismo - ditadura militar - abertura, em relação a nosso processo político.

Em nossas brevíssimas inferências, situamos essas obras na chave de suas estratégias de autorização enunciativa: propondo uma “nova roupagem” ao documentário de cunho educativo, a modalidade musical (ao menos em suas formas mais tradicionais) autodetermina-se à restituição de uma verdade factual, à reparação de certas injustiças ou mesmo à cristalização imaginária daquilo que se insinua como a legítima memória cultural do país. A história ora se conta ao ritmo das canções e atuações cênicas daqueles que, pouco a pouco, vão sendo (re)construídos como heróis nacionais – eventualmente esquecidos, negligenciados, mas redimidos pela geração sequente, cuja perícia no trato das matérias-primas audiovisuais e, frequentemente, cujo acesso aos circuitos midiáticos tornam seus relatos bastante mais sedutores do que os da historiografia oficial.

De forma complementar, esses discursos retiram seu substrato de um potencial arquivístico: depositários, para as próximas gerações, de representações estabilizadas, autorizam-se em nome do efeito de

referencialidade, mas não renunciam, ao contrário, ao efeito de comoção previsto pela condensação patética presente nas imagens e sons (pedaços de *real*) que incrustam em sua substância narrativa.

O efeito polifônico proposto com a profusão de materiais heterogêneos – notavelmente de vozes múltiplas – não necessariamente se faz dialógico, como permite inferir a observação do sistema de entrevistas designado por esses documentários. Em busca de uma confirmação de viés retórico, vários desses filmes chegam mesmo a se instrumentalizar como documentários de tese: recorrendo a vozes autorizadas (elas próprias decorrentes das disputas históricas da contemporaneidade), conformam-se a uma ordem de sentidos um tanto conservadora.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (2006), “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*, Tradução de Paulo Bezerra, 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003), “A entrevista” in *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- BREMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris: Le Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1994), “Qu'est-ce qu'un auteur?” In: *Dits et écrits* Paris: Gallimard.
- GEERTZ, Clifford (2009), “Estar aqui: de quem é a vida, afinal?” In: *Obras e vidas – o antropólogo como autor*, Tradução de Vera Ribeiro, 3ª edição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MAINGUENEAU, Dominique (2006), *Discurso literário*, Tradução de Adail Sobral, São Paulo: Contexto.

NICHOLS, Bill (2009), *Introdução ao documentário*, Tradução de Mônica Saddy Martins, 4ª edição, Campinas: Papirus, 2009.

PROPP, Vladimir (1984), *Morfologia do conto maravilhoso*, Tradução de Jasna Paravich Sarhan, Rio de Janeiro: Forense Universitária.

RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora Senac.

WHITE, Hayden (2001), *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, Tradução de Alípio Correia de Franca Neto, 2ª edição, São Paulo: Edusp.

Filmografia

Dzi Croquettes (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

O homem que engarrafava nuvens (2009), de Lírio Ferreira e Denise Dumont.

Simonal: ninguém sabe o duro que dei (2009), de Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer.

Uma noite em 67 (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil.

O PENSAMENTO SONORO-VISUAL DE WALTER RUTTMANN E A MÚSICA DE *BERLIM: SINFONIA DE UMA METRÓPOLE (1927)*

Claudiney Rodrigues Carrasco; Renan Paiva Chaves *

Resumo: Discutimos neste artigo o acompanhamento musical original de *Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927)* de Walter Ruttmann (1887-1941). Buscamos compreender, sobretudo, o pensamento sonoro/ musical que permeia o filme e que se revela também nos textos de Ruttmann. Nossa principal intenção foi levar ao ponto central de observação e debate a temática da música de cinema documental e experimental do período silencioso e sua teorização a partir da obra fílmica e escrita de Walther Ruttmann e da partitura original escrita para o filme por Edmund Meisel.

Palavras-chave: Música de cinema, Trilhas sonoras, Documentário, Cinema silencioso, Walter Ruttmann.

Resumen: Examinamos en este artículo el acompañamiento musical original de *Berlín: sinfonía de una gran ciudad (1927)*, de Walter Ruttmann (1887-1941). Procuramos entender, sobre todo, el pensamiento sonoro/musical que recorre la película y que se revela también en los escritos de Ruttmann. Nuestra principal intención fue llevar al punto central de observación y debate la cuestión de la música de cine documental y experimental del periodo silencioso, y su teorización a partir de la obra tanto fílmica como escrita de Walther Ruttmann, junto con la partitura original compuesta para la película por Edmund Meisel.

Palabras clave: Música de cine, bandas sonoras, documental, cine silencioso, Walter Ruttmann.

Abstract: This paper discusses the original music score composed for the film *Berlin: Symphony of a Metropolis (1927)*, directed by Walter Ruttmann (1887-1941). We try to understand the film's sound/music conception and its relations with Ruttmann's sound conception revealed in his texts. Our central objective is to observe and analyse the music of the silent documentary film and its theory, based on Ruttmann's film and texts and the original score composed by Edmund Meisel.

Keywords: Film music, Film sound, Documentary film, Silent film, Walter Ruttmann.

Résumé: Dans cet article, nous étudions l'accompagnement musical original de *Berlin, symphonie d'une grande ville (1927)*, de Walter Ruttmann (1887-1941). Nous cherchons surtout à comprendre la pensée sonore/musicale qui traverse le film et qui apparaît également dans les écrits de Ruttmann. Notre principal objectif est d'analyser et de discuter la thématique de la musique de cinéma documentaire et expérimental de la période du cinéma muet et sa théorisation à partir du travail cinématographique et écrit de Walter Ruttmann et de la partition originale écrite pour le film par Edmund Meisel.

Mots-clés: Musique du Cinéma, Le son filmique, Documentaire, Cinéma muet, Walter Ruttmann.

* Claudiney Rodrigues Carrasco, Professor do Departamento de Música, do Programa de Pós-Graduação em Multimeios e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail:carrasco@iar.unicamp.br
Renan Paiva Chaves, Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail: piratarix@gmail.com

Introdução

Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927), de Walter Ruttmann, lembrado pela teoria e história do cinema sobretudo pelos seus aspectos visuais, é um dos filmes fundamentais das *Sinfonias Metropolitanas* e das vanguardas cinematográficas europeias da década de 1920. Apesar de ser uma obra exaustivamente analisada – sua fortuna crítica é vasta - são raras as menções ao acompanhamento musical composto originalmente para o filme.

Igualmente esquecida é a produção teórica de Walter Ruttmann, que se mostra importante, no mínimo, por pensar a arte cinematográfica em meio à irrupção das vanguardas e dos domínios ficcional, documental e experimental do cinema. Ou seja, num momento extremamente complexo da história cinematográfica e que, para além disso, dialoga profundamente com importantes escritos da teoria do cinema, tais como os da “montagem soviética” e do “impressionismo francês”, seja discutindo a montagem sonora e visual, a especificidade do cinema ou a arte “pura” (ou “absoluta”).

Neste artigo, buscamos, com uma intenção quase arqueológica, discutir o pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e, também, analisar o material sonoro do filme *Berlim...*, a fim de contribuir, sobretudo, com as temáticas que lidam com os aspectos sonoros, musicais em particular, do cinema documental e experimental.

O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann revelado em seus textos

Em *Malerei mit Zeit*,¹ Ruttmann, olhando para a sociedade que lhe é contemporânea, afirma que existe uma inadequação entre estrutura social e a produção de arte, que demonstra o fato de não existir um honesto confronto entre o “homem moderno” e o espírito de seu tempo (*Zeitgeist*) e a necessidade de mudanças. Reconhece duas posturas comuns a seu tempo que refletem o descompasso:

a) a visão cética, que pensa a arte como coisa do passado e que não combina com a atual sociedade;

b) a visão reacionária, que acredita que a produção recente da arte já não move e nem afeta mais o povo.

Para ele os símbolos da modernidade do século XX, que chama de “era da velocidade”, são as máquinas que remetem à alta velocidade de produção das prensas, o telégrafo, a taquigrafia e os trens expressos, que foram responsáveis por um aumento incalculável da disseminação de produtos intelectuais e da divulgação de ideias, inundando de material as pessoas no seu dia a dia. Como consequência da velocidade, os acontecimentos do passado perderam os conteúdos em casos pontuais/individuais e tomaram as características de um desenrolar de eventos: o desenvolvimento temporal toma a fisionomia de uma curva em oposição aos anos anteriores, nos quais a série de momentos e experiências individuais presentes na memória marcavam pontualmente as trajetórias dos indivíduos.

Ruttmann trabalha esses pensamentos, agora remetendo mais especificamente à arte, com os termos “acomodação” e “associação”. Se antes os fatos históricos eram acomodados pela população, na modernidade do século XX deixaram de ser devido à velocidade dos eventos. Uma arte,

¹ Notas para um artigo escrito de 1919/1920 por Walter Ruttmann, na posse de sua filha Eva Riehl – Edition Filmmuseum 39.

então, que lide com os elementos tempo e velocidade é essencial: segundo Ruttmann é óbvio que o relacionamento que o indivíduo tem com o espírito de uma era não pode atingir o profundo desejo de intimidade quando não existe toque entre a experimentação pessoal e a experiência (estética e social). As artes que se fazem presentes nesse momento, como a pintura, não incorporam o elemento tempo e por consequência são artes fixas, que levam o pensamento a trabalhar por “associação”: a arte que é vista simboliza uma experiência. Na vida moderna essa arte não vai ter êxito, segundo Ruttmann, pois a vida já não se pauta em experiências e sim num desenrolar por inteiro de situações onde as pontualidades da vida se misturam numa curva: a relação efetiva da experimentação pessoal e da experiência estética, portanto, só vai ocorrer no limite da analogia, de uma analogia histórica em que o indivíduo se separa do mundo.

A nova arte, portanto, deve superar o descompasso entre a arte do passado e o século XX. Como a nova arte deve ser, nas palavras de Ruttmann: *die Zeit sein* (ser o tempo). Essa arte que deve incorporar a dimensão do tempo não será “encontrada (como nos quadros) em redenção de um momento (real ou estilizado) em um evento ou fato, mas sim no desenvolvimento temporal (como o da música) de sua forma” e por isso um de seus principais elementos será “o ritmo temporal dos eventos visuais”. Ela deverá, segundo Ruttmann, ocupar um meio termo entre pintura e música, no qual a pintura ganha movimento conforme a dimensão temporal da música. Podemos resumir essas ideias na expressão de Ruttmann que dá o título de seu artigo aqui discutido: *Malerei mit Zeit* (pintura com o tempo). É assim que Ruttmann define a cinematografia como uma potencial técnica de apresentação dessas propostas.

Interessante também notar que Ruttmann afirma que a composição dessa arte vai depender extremamente da *personalidade* do artista envolvido no processo de realização. Essa observação entra em concordância com aquilo que Bill Nichols apontou como o surgimento de uma voz do

documentário, no qual a dimensão poética desempenhou papel fundamental. Segundo Nichols (2008: 123), o potencial poético do cinema esteve quase totalmente ausente até a década de 1920, a “exibição” sempre teve prioridade sobre a “fala poética”. De certa forma existe uma compatibilidade entre o que Nichols denomina de poético no cinema e o *lírico* (Carrasco, 1993).² A seguinte reflexão sobre o filme *Koyaanisqatsi* (1983), que compartilha conceitualmente muitos planos e sequências com o filme *In der Nacht* (1931), de Ruttmann, nos parece importante para pensar muitos de seus filmes:

Nesse filme o narrador se utiliza de todos os recursos técnicos à sua disposição para criar aquilo que poderia ser definido como: *um quase poema lírico em forma de filme...* No subjetivismo do narrador reside o caráter lírico desse filme. Ele perde a sua suposta imparcialidade e se insere poeticamente na narrativa, mostrando o seu ponto de vista pessoal e subjetivo, valendo-se para isto, inclusive, de seu poder de descaracterização do objeto da narração. Uma rua não é mais uma rua, uma nuvem não é mais uma nuvem, todos os elementos são decompostos e recriados poeticamente em imagem e som. (Carrasco, 1993: 126-127).

É com essa perspectiva que Ruttmann vai produzir seus primeiros filmes – *Lichtspeil Opus I - IV* – em sua companhia cinematográfica e alguns outros ao longo da década de 1920 e de 1930. O que podemos notar resumidamente é que essas ideias, que num primeiro momento motivaram produções de caráter abstrato, iriam também ajudá-lo a conceber seus “ensaios poéticos/líricos”, ou documentários experimentais, de grande repercussão: *Berlim* (1927) e *Melodie der Welt* (1929).

Pode-se notar uma compatibilidade da produção de Ruttmann com aquilo que Kracauer (1988) apontou como uma mudança de caráter da produção cinematográfica alemã: a partir de meados de 1920 o cinema

² No “gênero” lírico o *eu* (artista/poeta) encontra o *mundo*, e o produto artístico desse encontro é carregado de impressões pessoais e advindas da relação dialética entre o *eu* e o *outro*.

alemão, em um período de certa estabilidade política e econômica, começa a dar ênfase ao mundo exterior, nas suas aparências reais. Se a série *Opus lida*, sobretudo, com abstração, *Berlim* e *Melodie der Welt* adotam um cinema mais pautado nas imagens do mundo histórico, em seus documentos visuais montados, como se buscassem uma verdade, ou uma noção de realidade, posterior aos primeiros turbulentos anos da República de Weimar por uma via poética/lírica.

Essa mudança que aponta Kraucauer é reconhecida pelo próprio Ruttmann, quando da realização de *Berlim...*, ao afirmar que seu estudo sobre movimentos de formas abstratas estavam cedendo lugar a um desejo crescente de criar a partir dos movimentos vivos e da energia cinética dos organismos das grandes metrópoles (*Wie ich meinen Berlin-Film drehte?*, publicado em 1927 na revista *Licht-Bild-Bühne* n. 241 – Edition Filmmuseum 39).

De maneira geral, percebemos nesse artigo questões semelhantes com as levantadas por Dziga Vertov, sobretudo naquilo que tange às necessidades clamadas por ambos pelo surgimento de uma nova arte capaz de se imiscuir às novas maneiras de sociabilidade. Todavia, eles parecem chegar à mesma conclusão de maneiras diferentes: Vertov via no cinema a possibilidade de desvendar o mundo, iluminá-lo, mostrar a realidade com a reconstrução da realidade sensível; Ruttmann já via nesse mundo a realidade fragmentada em seu cotidiano, a arte para ele, portanto, devia tentar seguir um caminho parecido ao desse mundo que já não era o da experiência linear, sendo o cinema a arte que o possibilitaria.

A preocupação de Ruttmann com o som no cinema revela-se objetivamente em seu texto *Sound Films*.³ Nele Ruttmann afirma que a única maneira possível de fazer um bom filme sonoro é pensar em um contraponto entre os modos de expressão visual e sonoro. E, dessa maneira,

³ Publicado na revista *Illustrierter Film-Kurier*, N. 1115 em 1929 – Edition Filmmuseum 39.

“fazer um *link* mental” entre imagem e som, para que assim se construa um sentido. Ele dá alguns exemplos de como a montagem do audiovisual poderia ocorrer:

- Você escuta uma explosão. Você vê a cara de uma mulher horrorizada.
- Você vê uma luta de boxe. Você ouve os sons de uma multidão frenética.
- Você ouve um violino lamentoso. Você vê uma mão alisando gentilmente outra.
- Você escuta uma palavra. Você vê o efeito da palavra na cara de uma pessoa.

Assim como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov na “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, de 1928 (2002), Ruttmann acreditava que o “futuro do cinema sonoro” devia caminhar em um sentido polifônico, ou seja, deveria inserir o som na montagem, de maneira a construir um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras,⁴ o que podemos notar também parcialmente nos escritos de Vertov. Entretanto, Vertov não negava, tal como os russos citados e Ruttmann, o uso naturalista do som em certas situações de montagem. Em suma: o som naturalista, ou melhor, o som que “concorda com a imagem” e que está sincronizado, também poderia exercer, para ele, uma função ou colaborar com alguma intenção no processo de montagem. Nesse sentido Vertov se mostra muito mais compatível com o porvir do cinema (no sentido de aceitar sons e imagens sincronizadas). Todavia, a radicalidade, no sentido da negação do uso naturalista do som, tal qual encontramos na “Declaração sobre o futuro do

⁴ Polifonia em música refere-se a uma textura ou composição na qual duas ou mais vozes compõem uma unidade sonora, mas que, todavia, não perdem suas especificidades e seu caráter individual. Diferentemente da homofonia, na qual as vozes, em sincronia, compõem uma sonoridade em que as vozes se ligam em blocos uniformes, subordinando-se uma à outra e produzindo um resultado sonoro em bloco. Na citada Declaração, os autores temiam que algumas maneiras de inserção do som no cinema, como o uso naturalista e sincronizado (talvez homofônico) e o cinema falado, poderiam destruir a cultura da montagem e a universalidade e especificidade da linguagem do cinema.

cinema sonoro”, não foi seguida nem mesmo por Eisenstein em seu primeiro filme do período sonoro realizado na íntegra, *Alexander Nevsky* (1938), no qual encontramos, além da música “contrapontística” de Prokofiev, ruídos (barulhos de multidão) sincronizados com imagens de multidão, música com explicação no plano dramático (vemos pessoas tocando instrumentos de sopro e escutamos o som que seria correspondente a tal instrumento), fala em concordância com a boca de personagens etc.

Ao contrapor as visões teóricas de Vertov e Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, notamos que Vertov é o “menos radical” com relação ao uso sincronizado do som e da imagem, mas o que vemos nas respectivas produções é uma inversão do plano teórico e prático: Vertov, apesar de não ser radical com seus apontamentos teóricos sobre o uso do som, se mostra no seu primeiro filme sonoro *Entusiasmo ou sinfonia do Donbass* (1930) muito mais radical no sentido do uso naturalista do som que Eisenstein, operando de fato pouquíssimas sincronizações entre o visual e sua correspondência sonora. Outro ponto: Vertov já trabalha com uma construção musical dos ruídos, pautando-se efetivamente na proposição do uso não sincronizado do som. Eisenstein se limita, muito mais, à construção sonoro-visual a partir de uma música mais tradicional, ou seja, ele esteve mais preso que Vertov à prática mais comum do som do recente passado mudo do cinema.

Mas, enfim, a particularidade que nos parece ter Ruttmann quando fala de montagem sonora é o reconhecimento explícito de que a música perde a condição de música: não mais existe separadamente o artista que concebe o visual e outro que concebe o sonoro, ambos devem se encerrar num pensamento único, no qual o que é visto perde o relacionamento com a imagem em movimento e o que é escutado perde a relação com o que é música. Ou seja, Ruttmann insiste, mais que Vertov e Eisenstein, de fato, numa arte que não se entende pela soma do sonoro com o visual, mas sim como um produto sonoro-visual.

O que vemos nas primeiras produções da era sonora de Eisenstein, Ruttmann e Vertov, apesar de haver, mais semelhanças do que diferenças em seus escritos, é uma concepção sonora relativamente heterogênea, na qual, apesar de compartilharem muitos fundamentos, se notam diferentes tendências. Em linhas gerais, Eisenstein, talvez por trabalhar na linha do ficcional, é o que mais se aproxima das produções de *Hollywood* da década de 1930. Já Vertov trabalha preponderantemente com o documento sonoro, obtido no mundo histórico, montado e editado com os documentos visuais em formas inovadoras. Ruttmann em seu primeiro filme da era sonora, *Melodie der Welt* (1929), trabalha mais que Vertov e Eisenstein com a música, ou melhor, lida menos com o ruído (ou construção musical do ruído) e a fala, ou ainda, em vez de montagem sonora, Ruttmann pensa mais em uma montagem musical.

Contudo, Ruttmann, em *Weekend* (1930) – que se aproxima bastante daquilo que Vertov concebe como *radio-orelha* –, mostra sua vertente mais futurista, ao dedicar-se à arte dos ruídos, nos apresentando poeticamente a sonoridade da cidade de Berlim: gravações de palavras e fragmentos de ruídos e músicas coletadas em Berlim são reconstruídas em forma de paisagem sonora. Apesar de não possuir imagens, essa produção de Ruttmann tangencia mais que *Melodie der Welt*, o que ocorre no plano sonoro de *Entusiasmo*, principalmente por dar mais vazão à montagem sonora que à musical. Mas não percebemos esse tipo de tendência como preponderante na filmografia de Ruttmann.

Um outro aspecto importante do pensamento de Ruttmann sobre a arte contemporânea pode ser encontrado em *Die “absolute” Mode*.⁵ Nesse texto Ruttmann critica a arte “absoluta” e esclarece seu ponto de vista sobre a arte cinematográfica. Em linhas gerais, para ele a arte não deveria ser pensada como algo superior, que forjasse uma fuga do mundo profano, que

⁵ Publicado na revista *Film-Kurier* n. 30 em 1928 – Edit Filmmuseum 39.

se visse como arte pura (ou absoluta), no sentido da transcendência. Ela deveria operar não mais como uma simples abstração, mas, sobretudo, como uma opinião, um comentário, um passo adiante para o esclarecimento do mundo e de sua natureza. Em outro texto (*Die Symphonie der Welt* – publicado na *Revue du Cinéma* n. 8 em 1930 – Edition Filmmuseum 39), no qual Ruttmann discute seu filme *Melodie der Welt*, há uma reafirmação dessa postura quando o cineasta classifica como um grande erro acreditar que existe um “ver e ouvir” objetivos. Para Ruttmann muitos filmes mentem quando desejam ou afirmam mostrar uma realidade sem filtro, livre de uma visão anterior. Para ele os significados passam obrigatoriamente por uma consciência antes de serem reproduzidos: quando um cineasta lida com a representação perceptiva do mundo os conceitos de mundo que tem são trabalhados para organizar as sequências do filme em um sentido pretendido, o que torna imprescindível um ponto de vista e uma reflexão sobre o mundo.

Entretanto, quando Kracauer (1988) analisa o filme *Berlim*, ressalta sua superficialidade, sua falta de conteúdo, o considera como um jogo rítmico vazio, possuidor de uma neutralidade ambígua sintomática da paralisia política autoritária alemã em seus períodos de relativa estabilidade. Há, portanto, um choque saliente no que Kracauer vê na arte de Ruttmann e o que o cineasta encara como arte: Ruttmann parece defender o conteúdo, ou seja, a face da arte que mostra a opinião e o comentário do artista em relação ao mundo, enquanto Kracauer enxerga um completo vazio conteudístico em *Berlim*. Essa visão de Kracauer⁶ foi e é extremamente reproduzida nos textos que nos acompanham até os dias atuais.

Interessante, então, notarmos como Kracauer compara *O homem com a câmera* e *Berlim*. Para ele os dois filmes carregam extremas semelhanças do ponto de vista estético, sobretudo naquilo que se refere à

⁶ Cunhada ainda em artigo publicado em 1928, citado em seu livro *De Caligari a Hitler* (1988).

montagem e à concepção dos cortes rítmicos. Mas, ao mesmo tempo, flagra a diferença entre as obras, “uma diferença de atitude”:

[Vertov] é o filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmera surpreende é a vida soviética – uma realidade convulsionada por energias revolucionárias que penetram em cada elemento. Esta realidade tem uma forma significativa própria. Ruttmann, por sua vez, focaliza uma sociedade que conseguiu evitar a revolução e que agora, sob a República estável, é nada mais do que um conglomerado sem substância de partidos e ideais. É uma realidade sem forma, que parece ter sido abandonada por todas as energias vitais. O filme de Ruttmann reflete essa realidade. (Kracauer, 1988: 216).

Levantaremos dois pontos de sua análise que nos parecem questionáveis. O primeiro se põe de uma forma mais histórica que analítica: assim como alguns autores das primeiras décadas do século XX, algumas concepções de Kracauer a respeito da Revolução Russa nos parecem datadas, como, por exemplo, as de Leo Huberman em seu capítulo que discute a URSS no livro *História da riqueza do homem* de 1936 (1986). Em linhas gerais, Kracauer se mostra cego a uma realidade devastadora da URSS, ressaltando os ideais revolucionários presentes na sociedade e recusando as desgraças e o genocídio da era autoritária de Stalin, que se inicia em meados da década de 1920. Kracauer (1988: 218) argumenta que *Berlim* “fracassa em apontar qualquer coisa, porque não desvenda um único contexto significativo”, por possuir uma “atitude formal para com uma realidade que pedia crítica, interpretação”. Por outro lado, Kracauer reconhece a realidade soviética como significativa por si mesma, ou seja, a arte, ao representar essa realidade e ao reafirmar convicções revolucionárias de outrora, já englobaria a noção de crítica e interpretação social e lhe tiraria a necessidade de fazer uma reflexão sobre a realidade que mostra. Em outras palavras, para ele a URSS não vivia um momento social que clamava por críticas, ao contrário do que ocorria, segundo ele, na Alemanha. Essa visão

otimista em relação ao desenvolvimento da revolução soviética já foi há muito superada.

Em linhas gerais, Kracauer concebe como crítica aquilo que está fundado numa concepção marxista de revolução. Aquilo que se mostra ambíguo, que não se posiciona explicitamente se torna neutro, tal como afirma em relação a *Berlim*, quando considera que uma postura crítica de Ruttmann poderia ser cunhada ao se evidenciar, por exemplo, minimamente, a anarquia inerente à vida em Berlim. Com o apoio teórico de Peter Gay (1978), percebemos que a Alemanha não poderia caminhar unilateralmente, seu complexo de contradições e ambiguidades não seria comportado por uma arte de tons parecidos à de Vertov. Um posicionamento decisivo e único seria uma postura política equivocada.

O ideal de Weimar era ao mesmo tempo antigo e novo. A impressionante mistura de cinismo e confiança, a busca por novidade e por raízes, a solene irreverência dos anos vinte, eram frutos de guerra, revolução e democracia, mas os elementos que lhe deram corpo vieram de ambos os passados, o distante e o recente, recordado e vivido pela nova geração (Gay, 1988: 16).

A crítica que Kracauer faz a *Berlim* se parece muito à que Gay faz em relação ao poeta Rilke: “Podia-se ler Rilke apenas por prazer, mergulhando em suas imagens; podia-se ler Rilke como o poeta da alienação ou como o celebrante de um universo pagão, no qual os sentimentos humanos e as coisas inanimadas, amor e sofrimento, vida e morte, se compõe num conjunto harmonioso”. (1988: 72).

Para Peter Gay, Rilke era um dos muitos poetas alemães que, apesar de não pertencer a nenhuma “escola”, englobava, sim, atitudes salientes. A diferença entre as críticas é que Gay não põe as ambiguidades, contradições e associações aparentemente vazias de conteúdo presentes numa obra de arte como fator excludente de sua possibilidade de conter crítica, análise, reflexão e compreensão de estruturas sociais, econômicas e políticas. Passa

longe da crítica de Kracauer considerar o artista como um consumidor de experiências, ou melhor, de vivências e de toda dedicação que isso exige e que inclui o conhecimento “das crianças e dos moribundos, de noites de amor e de ouvir-se o barulho do mar” (...) “em prol de um verso devemos ver muitas cidades, homens e coisas, devemos conhecer os animais, sentir como voam os pássaros, e conhecer os gestos com os quais as pequeninas flores se abrem ao amanhecer” (Rilke *apud* Gay, 1988: 72).

Vale aqui lembrar algumas negligências lançadas em direção às obras das vanguardas cinematográficas. A busca comum de uma temática ou forma “antiburguesa” implícita em tais obras nos conduzem a uma visão desfocada. Quando não se nota uma atitude estigmatizada como antiburguesa (ou anticapitalista ou, ainda, revolucionária), condena-se tal obra como vazia de conteúdo, implicando uma análise que tacha a obra como estéril crítica e interpretativamente em suas possibilidades de olhares ao mundo. Muito do que se escreveu sobre *Berlim* e *O homem com a câmera* caminhou nesse sentido.

O segundo ponto que questionamos em relação à análise que Kracauer faz de *Berlim* refere-se à inexistência de referências ao material sonoro relacionado à produção do filme que se evidencia importante, já que foi pensado em conjunto com os processos de gravação e montagem das imagens. Todavia, tentaremos abordar esse ponto, o do material sonoro de *Berlim*, a seguir. Em linhas gerais, podemos afirmar que equívocos em análises cinematográficas residem, muitas vezes, na desconsideração da parte sonora, que deve ser compreendida como inerente ao filme.

Berlim: sinfonia de uma metrópole

Berlim: sinfonia de uma metrópole foi idealizado por Carl Mayer,⁷ dirigido por Walter Ruttmann (que acumulou diversas funções, desde a concepção do filme até sua produção e montagem) e teve como mais importante cinegrafista Karl Freund.⁸ O filme tem a duração aproximada de 65 minutos e foi produzido pela *Fox Europa Film*. A música foi feita por Edmund Meisel,⁹ com grande participação de Ruttmann. A partitura original, concebida para uma orquestra de 75 instrumentos, é dada como desaparecida, todavia uma partitura reduzida e com diversos comentários, do próprio Meisel, existe e faz parte do acervo do *Deutsches Filminstitut*.

A versão usada como referência neste artigo foi lançada em 2010, em sua quarta edição (a primeira é de 2008).¹⁰ A trilha sonora foi construída, com base na partitura reduzida existente de Meisel, por Bernd Thewes, que procurou ser tão fiel quanto possível à partitura reduzida de

⁷Carl Mayer (1894-1944) foi um dos mais importantes roteiristas da República de Weimar e trabalhou na década de 1920 para a UFA. Em meados dessa mesma década desencantou-se com a artificialidade dos estúdios e perdeu o interesse pela invenção ficcional, buscando, desde então, construir histórias que nascessem da “realidade”. Alguns de seus roteiros: *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), *A última gargalhada* (1924) e *Tartufo* (1925). A ideia de *Berlim*, segundo Kracauer, começou a surgir em 1925. Mayer se afastou posteriormente da produção de *Berlim* por discordar do método de edição de Ruttmann. Kracauer acredita que o afastamento de Mayer se deve à suposição de que Ruttmann se baseava nas qualidades formais dos objetos, em vez de seus significados.

⁸ Karl Freund foi um notório cinegrafista alemão, que, assim como Mayer, trabalhou pela UFA e passou por um período de desencantamento pela ficção em meados da década de 1920. Por esse motivo, Freund foi um grande incentivador do projeto *Berlim*. Entre seus inúmeros trabalhos os mais lembrados são: *A última gargalhada* (1924), *Golem* (1924) e *Metropolis* (1927).

⁹ Edmund Meisel (1894-1930) foi um reconhecido compositor, que antes de escrever a música de *O encouraçado Potemkin* (1925), *Berlim* (1927) e *Outubro* (1928), trabalhou na composição de músicas para peças de Bertolt Brecht. Compartilhou com Eisenstein diversos posicionamentos políticos, manteve ao longo da década de 1920 ligações com organizações comunistas e foi um pesquisador da montagem sonora no Instituto alemão de pesquisa fílmica em Berlim.

¹⁰ EDITION FILMMUSEUM 39: *Walter Ruttmann - Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. Berlim: Filmmuseum München, Arte, Bundesarchiv-Filmarchiv and Goethe-Institut, 2010. 2 DVDs.

Meisel. Todavia, nossa partitura de referência é a construída por Mark-Andreas Schlingensiepen em 1987, baseada na mesma redução.¹¹ O confronto das duas fontes, a escrita e a sonora, ainda que diferentes nos foi importante, já que pudemos, assim, localizar diferenças de interpretação nas respectivas reconstruções ao comparar as duas orquestrações.

Som poético

Berlim, apesar de não ser um filme de ficção, lida com uma construção poética na qual o encontro do *eu* com o mundo é o foco principal. Esse *eu* subjetivo do poeta confunde-se com o próprio objeto da mensagem poética, ao posicionar-se expressivamente como sujeito do olhar que apresenta ao espectador a cidade no filme representada. *Berlim* não nos é apresentada por meio de uma sucessão realista, documental de imagens – tal como o senso comum compreende o documental –, mas por meio de uma representação poética audiovisual. E umas das ferramentas mais importantes para a obtenção desse efeito poético é a música original composta para o filme. Nele reconhecemos o princípio apontado por Claudia Gorbman (1987) que indica como uma das funções da trilha musical a de “significadora de emoções”. A música nos induz a possíveis leituras do filme, destaca objetos, secciona temas e situações, intensifica sensações, dramatiza, localiza ambientes. Ela nos permite um novo olhar sobre o mundo que nos é apresentado no filme. Sua presença indica a importância de certos elementos, destacando-os conceitualmente dos outros na composição fílmica. Nesse sentido o acentuado emprego de *leitmotifs* é algo que deve ser destacado enquanto técnica de composição dramático-musical em *Berlim*, assim como os paralelismos sensoriais (quando há, por algum

¹¹ SCHLINGENSIEPEN, Mark-Andreas, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt für Orchester Auf der Basis des Klavierauszuges der Original-Musik Edmund Meisels*, Berlin: Ries & Erler, 1987.

parâmetro, uma analogia entre as dimensões visual e sonora do filme) e as quebras drásticas da estrutura musical corrente. A seguir detalhamos alguns usos desses elementos no filme.

Tema de Berlim

Abaixo (figura 1) está transcrito um dos temas mais importantes que aparece todo ao longo do filme, integralmente ou parcialmente, em sua forma harmônica ou rítmica. Representa, sobretudo, pontos de mudança entre situações ou cortes para ressaltar alguma sequência, além de gerar conotações acerca do que é visto de Berlim durante a projeção. Selecionamos alguns exemplos interessantes.



Figura 1 - Tema de Berlim

O tema, em sua primeira aparição, anuncia a chegada do trem e da câmera a Berlim, a partir de planos gerais *plongée* (figura 2). A partir daí o dia da metrópole se inicia: pouco movimento e ruas vazias.



Figura 2 – *Master shot* de Berlim

Quase no fim do terceiro ato, o tema anuncia uma ruptura ou quebra de situação: a classe mais abastada desfilando pela cidade, em seus carros particulares, e a cidade funcionando a pleno vapor, em sua banalidade cotidiana, deixa de ser mostrada para flagrar um mendigo pegando uma bituca de cigarro imediatamente após um plano que mostra um homem rico jogando um cigarro no chão (figuras 3 a 5). O tema de Berlim é tocado parcialmente no corte que nos leva à sequência do mendigo e no corte que nos reconduz ao funcionamento normal da metrópole, que não inclui as pessoas marginalizadas em sua engrenagem. O tema serve aí como uma espécie de parênteses musical, indicando a transição entre geral e particular, entre o coletivo e o individual e o contraste entre as classes sociais. Ele auxilia a transição entre as situações, indicando ao espectador que ela ocorrerá e compondo-a em conjunto com as imagens da sequência. Essa sua característica de elemento de transição pode ser comprovada ao observarmos que durante a ação do mendigo o tema musical não é o mesmo, ele é usado apenas para as mudanças entre as situações apresentadas.



Figura 3 – Homem jogando um cigarro no chão

Figura 4 – Cigarro no chão

Figura 5 – Mendigo pegando a bituca do chão

Em outro trecho, no ato quatro, o tema anuncia o suicídio (montado) de uma mulher (ver figuras 6 a 11). A relação entre o tema de Berlim, que funciona no filme como representação sonora da cidade de Berlim, e o suicídio é inevitável. Muitos foram os filmes expressionistas que lidaram com o suicídio como solução de “vida”. Para Peter Gay (1973:133), o

suicídio, nos anos do expressionismo, não foi apenas solução. O suicida, assim como o estrangeiro, o sofredor e a prostituta, passou a ocupar um lugar de destaque no imaginário cultural alemão no que concerne à busca de uma nova humanidade e de um novo homem. As recorrentes representações artísticas do suicídio nas obras expressionistas, em especial a do suicídio público, conferiu ao suicida o semblante daquele homem sobre o qual pesa um imenso tormento, e que, frente ao absurdo da vida, se propõe a evadir-se das misérias da existência como única solução possível, consagrando-se como um herói.

Mas, em *Berlim*, aquele que se suicida frente ao caos e à sua não solução, explicitados na montagem de Ruttmann, não aparece como herói. Todavia não é esquecido e tem sua importância marcada pelo principal tema do filme. Nessa sequência, mais uma vez, o contraste é explicitado. A sequência que a antecede apresenta planos de joias a serem vendidas e pessoas pedindo esmola. Segue-se o suicídio. O filme expõe ao espectador as contradições de uma sociedade que vivia em profunda crise, permeada de desigualdades sociais, uma condição que permitiu, pouco depois, a ascensão ao poder do partido nazista. O *leitmotiv* de *Berlim* é a representação musical tanto do espaço urbano que serve de matéria prima a Ruttmann, quanto das relações humanas que se dão nesse espaço.



Figura 6 – Sequência do suicídio



Figura 7 – Sequência do suicídio



Figura 8 – Sequência do suicídio

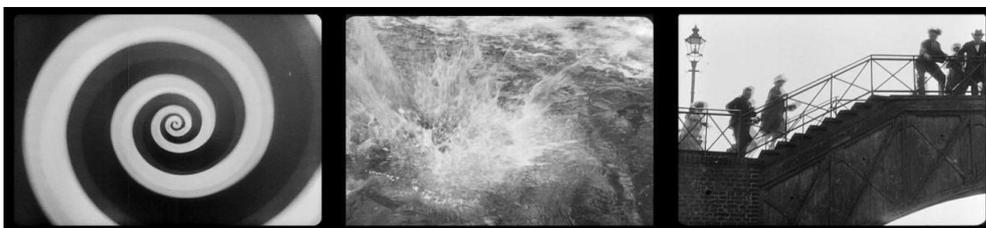


Figura 9 – Sequência do suicídio

Figura 10 – Sequência do suicídio

Figura 11 – Sequência do suicídio

No último plano do filme (figura 12) o tema reaparece parcialmente, com uma cadência de resolução que lhe confere caráter conclusivo. O tema, que nos foi apresentado no início do filme, agora o encerra. Ele serve como uma espécie de moldura sonora para o filme, delimitando o seu espaço narrativo. Ele também funciona como fator de unidade, indicando que tudo o que vimos pertence a um mesmo organismo, no caso, a cidade de Berlim.

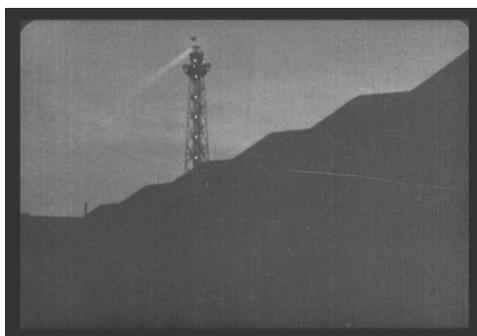


Figura 12 – Último plano do filme

Tema dos trabalhadores

O tema dos trabalhadores (figura 13) é o segundo que mais se repete ao longo do filme. Ele fica atrás do tema de Berlim em número de entradas, mas em duração é o mais tocado. É executado, geralmente, para anunciar uma ação ou fragmentos do dia a dia dos trabalhadores, especialmente dos

operários da indústria. Esse tema, em alguns momentos, se mistura a outros temas e passagens musicais, como veremos mais adiante, levando o público a associações inevitáveis.

Ritmicamente o tema dos trabalhadores remete a uma “marcha”, que é um estilo ligado a hinos de grupos e coletivos e a bandas militares e marciais, relacionando-se fortemente com a ideia de massa, união ideológica e de classe e função social. A visão de uma classe trabalhadora forte e unida tão presente naquele período, manifesta-se musicalmente nesse tema. O caráter militar do tema contribui para a formação de uma noção de classe trabalhadora forte. Em um período ainda marcado pela revolução soviética, em uma Alemanha cuja classe intelectual flertava abertamente com os ideais revolucionários do comunismo, era vista como aquela que iria possuir o poder no futuro. Por meio dela o mundo se transformaria e essa ruptura não se daria de forma pacífica, mas por meio de ações armadas. Assim, o tema dos trabalhadores no filme reflete o conceito, a imagem que a classe operária possuía no referencial da classe intelectual. Não é por acaso que em muitas das sequências do filme os trabalhadores aparecem em grande número e coesos, em movimento conjunto, em um mesmo sentido.



Figura 13 – Tema dos trabalhadores

O tema aparece pela primeira vez no primeiro ato (figura 14), quando os trabalhadores começam a sair de casa e a caminhar em direção à indústria.



Figura 14 – Trabalhadores indo ao trabalho.

Apesar dos trabalhadores aparecerem relativamente pouco ao longo do filme exercendo suas funções nas máquinas da indústria ressaltando o caráter desumano do trabalho nas linhas de montagem da indústria, a parte sonora dá organicidade aos acontecimentos e associa diretamente o trabalhador, não só ao movimento das máquinas, mas a todas as atividades do período matutino: o tema dos trabalhadores se insere, por exemplo, em estruturas de trechos que imitam (a) o som do andar do trem (ver figura 15) e (b) o girar metálico das máquinas (ver figura 16).

a) Estrutura rítmica e melódica do tema se mantém (vozes superiores e inferiores) e o movimento do trem é adicionado (vozes intermediárias).

Estrutura rítmica e contorno melódico reduzidos do Tema dos Trabalhadores

Imitação musical dos sons do trem

Estrutura rítmica e contorno melódico das linhas mais graves do Tema dos Trabalhadores

Figura 15 – Estrutura do tema dos trabalhadores inserida na imitação dos sons do trem.

b) A linha mais grave segue o mesmo padrão rítmico básico do tema dos trabalhadores e a curva melódica também pode ser encontrada nos últimos dois compassos do tema. E como o mesmo padrão vinha seguindo desde antes nos trechos em que há a mescla, ocorrendo uma mudança substancial apenas nas vozes mais agudas, a impressão de continuidade do tema dos trabalhadores invadindo o som das máquinas, é marcante. A associação torna-se inevitável.



Figura 16 – Estrutura do tema dos trabalhadores inserida na imitação dos sons das máquinas.

É interessante notar, também, que o tema dos trabalhadores se assemelha bastante, em sua estrutura rítmica e curva melódica, com o tema de Berlim (ver figura 17):



Figura 17 – Comparação entre o tema dos trabalhadores e o tema de Berlim

Os trabalhadores, no filme - como podemos inferir com a ajuda da parte sonora -, são o principal tema de *Berlim*, uma importância significativa

lhes é dada ao mesclar seu tema com outras elementos sonoros recorrentes. Por mais que seja comum encontrar nos textos que *Berlim* buscou fazer um corte transversal da cidade, mostrando o máximo de aspectos possíveis, objetivando-se a representação (superficial) da realidade podemos perceber, a partir do material sonoro, que a classe trabalhadora ganha uma importância particular nessa representação da cidade.

Tema das máquinas

São dois os temas (rítmicos) dedicados às máquinas (figura 18). O primeiro deles (a) já transcrevemos quando analisamos como o tema dos trabalhadores se insere no ritmo das máquinas. O segundo tema (b), na maioria das vezes em que aparece se soma ao primeiro tema.



Figura 18 – Temas das máquinas.

Interessante notar que as tercinas do primeiro tema (a), de maneira semelhante ao ocorrido com o ritmo do tráfego e dos esportes, como veremos adiante, sugere velocidade. Nesse caso específico a velocidade é dada pelas colcheias e as tercinas aparecem como elemento acelerador dessa velocidade, trazendo mais informação rítmica, já que adiciona notas onde antes não havia. A tercina faz uma divisão ternária da unidade temporal e não binária como o fazem as colcheias e semicolcheias. Vale também lembrar que a subdivisão ternária provoca um efeito de circularidade no resultado sonoro, intensificando a sensação de velocidade.

Se por um lado o tema dos trabalhadores e de Berlim indicam sonoramente um caráter marcial, emprestando aos seus correspondentes visuais a de austeridade que lhe é característica, os temas relacionados às máquinas, ao trânsito e aos esportes sugerem velocidade.

Tema do tráfego

O motivo rítmico do tráfego (figura 19) aparece diversas vezes e se relaciona a cada situação ou horário do dia no qual o trânsito das ruas é explorado, seja quando é evidenciada sua fluidez, seu intenso tráfego ou o caos entre pessoas, carros e transporte público.

As tercinas, que citamos acima, são o elemento fundamental do tema do tráfego e, também aqui, remetem à velocidade.



Figura 19 – Tema do tráfego.

Tema dos esportes

O motivo rítmico dos esportes (ver figura 20) talvez seja o menos revelador entre os supracitados. Todavia, vale notar, outra vez, o emprego de tercinas como recurso para gerar a impressão de velocidade e continuidade, decorrência de sua circularidade. Apesar de aparecer de maneira discreta no filme, suas entradas permeiam, ao fundo, com notas agudas, quase toda a parte dedicada aos esportes. Contudo, apenas pelo fato de haver uma preocupação especial em compor um tema que se associe

aos esportes, temos que reconhecê-lo como um dos elementos do projeto sonoro de Ruttmann para o filme.



Figura 20 – Tema dos esportes

Quinto ato e o Jazz

O quinto ato mostra a Berlim noturna, com seus entretenimentos, casas noturnas e bares. Traz à evidência também os modismos e o consumo. Mostra desfiles, pessoas dançando e bebendo. De forma geral, evidencia os hábitos de uma certa classe média. Há um nítido confronto entre o que nos foi mostrado no período diurno, que combina o ritmo da urbanidade com a classe trabalhadora. Se o dia é tratado com ênfase nos trabalhadores, em particular os operários, a noite é o espaço da burguesia.

Interessante, então, notar que as imagens ocorrem em paralelo a um plano sonoro permeado pelo *Jazz* e pelo improvisado (figura 21). O jazz é um gênero musical que, apesar de sua origem norte-americana, fazia muito sucesso na Europa no decênio de 1920. Na Alemanha do período era, provavelmente, o gênero musical mais comum no circuito do entretenimento noturno.

No caso específico de *Berlim* nota-se a prevalência de um dos estilos mais antigos do *jazz*, o *ragtime*, que tem como principal característica o acompanhamento por alternância de baixo nos tempos fortes do compasso (1 e 3) com acordes nos tempos fracos (2 e 4) e linhas melódicas bem sincopadas.

A mudança drástica de gêneros musicais (em termos gerais: do erudito ao jazz) provoca imediatamente o efeito de seccionamento. A mudança no referencial sonoro redireciona a atenção do espectador à nova realidade que nos é apresentada e nos impele a uma renovação da expectativa, conduzindo-nos a outra perspectiva de Berlim: a do *glamour*, da novidade, da beleza noturna, da confraternização. Ao mesmo tempo, o confronto dessa dimensão da cidade com a outra, do trabalho, provoca a inevitável comparação entre ambas. Desse modo, o filme materializa as teses da intelectualidade de esquerda do período, às quais já nos referimos anteriormente, que vê na classe operária a revolução e o futuro socialista, e na burguesia, a decadência e a futilidade. Musicalmente essa tese se materializa no confronto entre o tema marcial, austero dos trabalhadores e o *jazz* da noite em Berlim.

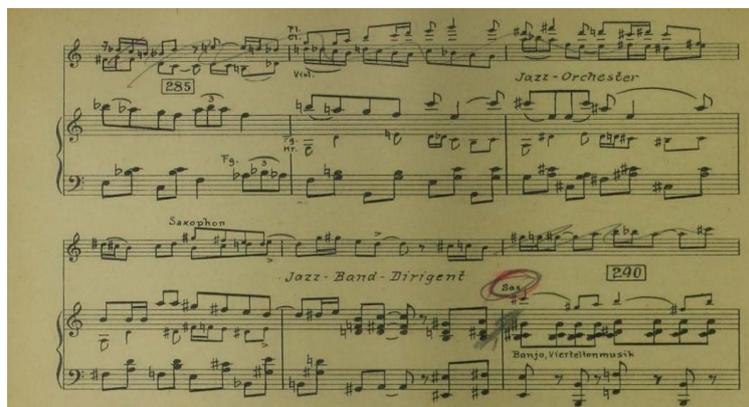


Figura 21 – Fragmento da partitura reduzida original, escrita por Edmund Meisel, no trecho do *jazz*

Tema da noite

O motivo rítmico transcrito a seguir (ver figura 22) aparece apenas no quinto ato, quando o foco do filme recai sobre a noite de Berlim. Assim

como os outros *leitmotivs*, não aparece de maneira integral todas as vezes, sendo lembrado pela execução de algum trecho ou em referência rítmica. Como veremos mais adiante, o elemento mais interessante da noite de Berlim é o *jazz*. Todavia, de certa forma, apenas por existir a preocupação de se compor um tema especial para a noite, que ainda não havia aparecido anteriormente, nos indica que esse momento se destaca dos outros. O tema musical direciona a leitura do espectador no sentido de olhar para essa sequência do filme como algo destacado das outras. A Berlim noturna não é a mesma Berlim do dia. Isso nos é mostrado claramente pela seleção de imagens de Ruttmann e a informação se completa na articulação dessas imagens com a música.



Figura 22 – Tema da noite

O Coro da cidade

Há uma sequência do filme que chama a atenção pela composição musical que acompanha as imagens. Trata-se de um trecho musical estruturalmente muito distinto do material sonoro do resto do filme (figura 23): está baseado numa condução polifônica triádica, característica do canto litúrgico do século XVII, e que talvez seja uma forte referência à música sacra coral, que por sinal é muito presente na cultura alemã. O momento do filme é o que mais inspira paz (no sentido de oposição ao caos) e

contemplação. O ritmo incessante da cidade é suspenso e somos induzidos à reflexão sobre tudo o que foi visto até então: a cidade, a vida urbana, o trabalho, as pessoas que ali habitam. O espaço urbano e a sociedade, enfim. Nesse momento o filme sugere que façamos a nossa reflexão pessoal sobre o que ele nos mostrou.



Figura 23 – Coro da cidade.

A seguir (figura 24) vemos um fotograma de um plano acompanhado pelo Coro da cidade.



Figura 24 – Plano no qual o Coro da cidade aparece

Paralelismo Sensorial

Pode-se notar no filme um constante paralelismo entre o sonoro e o visual, que em muitos trechos se completam dando um sentido às cenas e

aos atos, dando sequencialidade e evocando e reforçando sensações. Separamos alguns trechos interessantes em tópicos, que seguem abaixo.

- Densidade:

Entendemos por “densidade” a compatibilidade de informação sensorial entre o áudio e a imagem. Um bom exemplo desse paralelismo sonoro e visual se mostra no trecho em que um trem viaja até chegar a Berlim (figuras 25 e 26).



Figura 25 – Trem em direção a Berlim



Figura 26 – A chegada do trem em Berlim

Nesse trecho, cada elemento novo que compõe o visual recebe uma informação sonora, e quanto mais informação visual mais ideias existem no plano sonoro; e o contrário também, quanto menos informação visual menos informação sonora. A pontuação contínua dos elementos visuais por correspondentes sonoros explicita a complementaridade da informação audiovisual e, no caso do filme em questão, também funciona como um substituto musical dos ruídos num momento em que a banda sonora ainda não existia. A impossibilidade de se colocar os sons correspondentes aos objetos vistos na imagem é suprida pelo acompanhamento musical. Curiosamente, mesmo depois da consolidação do filme sonoro e do sistema de três pistas da trilha sonora, diálogos, ruídos e música, essa prática sobreviveu, não exatamente igual, nem com essa mesma função, mas é

comum até hoje encontrarmos a pontuação de objetos vistos na tela por meio de informações musicais.

- Velocidade

No mesmo trecho citado acima, pode-se notar, assim como em outros trechos do filme, a desaceleração ou aceleração do objeto visual em compatibilidade com o sonoro. Nesse caso, quando o trem está prestes a chegar à estação de Berlim, o pulso da música desacelera aos poucos, assim como a velocidade em que a câmera (que está colocada no ponto de vista do trem) o faz. No meio desse trajeto também se pode notar ligeiras acelerações e desacelerações.

- Imitação

Há, como dissemos, uma busca no plano musical pela simulação dos ruídos e efeitos sonoros correspondentes ao que é mostrado na tela. Podemos notar essa intenção ao longo de todo o filme. Os planos das garrafas na linha de produção são emblemáticos: a percussão alude ao barulho do vidro chocando-se com o metal (figura 27).

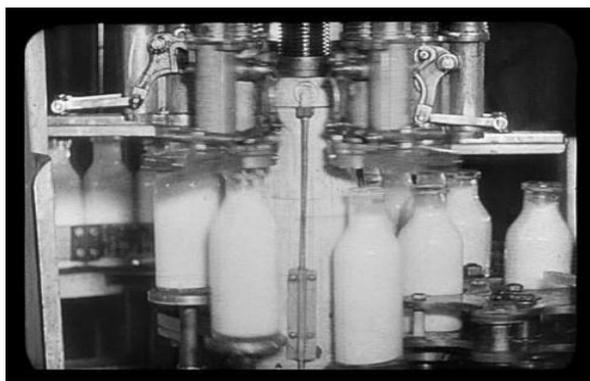


Figura 27 - Garrafas na linha de produção

Percebemos, por todos esses fatores que classificamos por *paralelismos sensoriais*, que já no período do cinema mudo - ainda que este

exemplo se localize muito próximo ao fim da fase muda do cinema – a música acumulava algumas funções que seriam parte das futuras convenções que se estabeleceriam para a trilha musical nos anos 1930, quando o som de cinema supera as limitações técnicas da primeira fase do sonoro e consolida-se, técnica e poeticamente. Nele já estão presentes as duas dimensões em que a música se relaciona com as imagens em movimento: uma objetiva, em que a materialidade sonora se relaciona com a materialidade visual, ou seja, correspondências de movimento, velocidade, pontuação de objetos e assim por diante. Outra, subjetiva, em que a música se relaciona com elementos da composição fílmica que não são propriamente visuais, tais como: o enredo, os personagens, a situação dramática, as intenções, as emoções e tudo aquilo que o filme nos indica no plano das ideias.

Outros comentários sobre o som em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*

Assim como uma sinfonia é organizada em uma sucessão de movimentos, o filme é composto por atos. Cinco atos, como uma sinfonia de cinco movimentos. Assim, é esperado que a organização do acompanhamento musical respeite esse referencial que está explicitado inclusive no título do filme. De fato, a música do filme foi composta em cinco andamentos/movimentos. No primeiro ato o andamento é *allegro*, no segundo é *andante*, no terceiro é *allegro*, no quarto é *adagio* e no quinto é *allegro*. *Allegro* é um andamento considerado rápido, enquanto *andante* e *adagio* são andamentos mais lentos (o *adagio* é mais lento que o *andante*). De maneira geral a velocidade de cada um desses andamentos compartilha semelhanças com alguns movimentos da cidade em cada um dos cinco atos. O primeiro ato é rápido, mostra a chegada do trem a Berlim. O segundo ato é lento, a cidade está ainda adormecida. O terceiro ato é rápido, já passa das oito horas da manhã e a cidade já funciona a pleno velocidade. O quarto ato

é mais lento, é a hora do almoço e do descanso. O quinto ato é rápido, mostra a agitada noite de Berlim.

Ao longo do quarto ato, durante planos que mostram contrastes sociais (por exemplo: ricos comendo pratos sofisticados e pobres comendo restos de comida no lixo), a música de Edmund Meisel foi escrita para um temperamento no qual os menores intervalos são um quarto de tom, diferentemente do resto da obra, no qual os menores intervalos estão dentro da lógica da música ocidental tradicional, ou seja, tendo como menor intervalo o meio tom. O estranhamento advindo da música, dado pelo choque da mudança estrutural em relação às outras partes e pela própria estrutura pautada em quartos de tom, chama a atenção do espectador para as classes mais pobres, já que o emprego dos quartos de tom ocorre, sobretudo, nos planos de contrastes sociais nos quais os pobres aparecem. O efeito de estranhamento causado por esses intervalos, que não existem no referencial sonoro-musical de nossa cultura, acentua o horror da miséria que nos é apresentada e corrobora aquilo que já dissemos, que há no filme elementos de crítica social cujo referencial é o da intelectualidade de esquerda do período, que se revelam pela articulação precisa de informações visuais e música.

Considerações finais

Os textos de Walter Ruttmann versam sobre assuntos caros à década de 1920 no âmbito do cinema: o cinema como a (potencial) arte compatível com a velocidade e a noção temporal da modernidade do século XX, o som fílmico e o cinema como opinião e comentário do artista em relação ao mundo.

A pintura, para Ruttmann, já nos idos de 1920, não era compatível enquanto arte com as novas necessidades da sociedade moderna. Necessidades estas impelidas por uma nova noção das relações temporais da

vivência e da experiência, mais veloz, menos pontual, mais interligada, mais conjectural. A pintura, sendo uma arte fixa, não dava conta de lidar com os temas dessa nova sociedade. Propondo uma junção no plano conceitual entre pintura e música – penetrando e incorporando o elemento rítmico e temporal da música no visual fixo da pintura –, Ruttmann funda sua primeira noção sobre o cinema, a arte do novo século, aquela que seria capaz de lidar com os diferentes temas que emergiam.

A discussão do porvir e do desenvolver do cinema sonoro era assunto da maior preocupação entre os cineastas e teóricos da década de 1920. Ruttmann, em seus escritos, se posiciona contra o mero uso naturalista do som, aquele que apenas “concorda” com a imagem. Defende que o som e a imagem devem fazer um *link* mental, e que mais do que somarem-se (o som e a imagem) em sentidos, devem trabalhar para construir um só sentido, sendo o cinema mais um produto uno que o resultado de uma soma de sentidos. Suas afirmações e reflexões no campo do som cinematográfico encontram eco em um grupo seleto de cineastas e pensadores do cinema do período. Entre os cineastas mais críticos a noção de um desenvolvimento sonoro do cinema que conduzisse a uma poética audiovisual propriamente dita era um assunto em pauta no período e bastante polêmico, pois confrontava-se com a prática da primeira fase sonora (1927-1933), quando a exploração da sonoridade no filme se dá por uma via mais realista: a da correspondência entre o visual e o sonoro. O documento mais representativo desse confronto - ou polêmica - é, sem dúvida, a famosa *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (Eisenstein, 2002), que propõe uma articulação contrapontística entre som e imagem.

Na década de 1920 vemos despontar dentro do cinema três dos seus principais domínios, o ficcional, o documental e o experimental. Se num primeiro momento notamos teorizações mais abstratas de Ruttmann, em seus últimos textos da década nota-se uma clara preocupação em incluir

anotações a respeito do compromisso do cinema em dar um passo adiante para o esclarecimento do mundo e de sua natureza, cabendo à arte operar não mais como uma simples abstração, mas, sobretudo, como uma opinião, um comentário. Nesse sentido o percurso da obra cinematográfica de Ruttmann é bastante significativo: seus primeiros filmes são abstratos, trabalham com ilustrações, cores e formas, pouco nos informam a respeito de uma realidade reconhecível em sua matéria prima; já seus últimos filmes da década lidam com o material visual do mundo histórico, montado e colocado sob um ponto de vista que faz asserções sobre o mundo, desvendando-o. Ruttmann tem uma trajetória que parte do experimental e caminha em direção ao documental. Nunca deixando de lado o experimentalismo como meio de renovação de sua própria arte, enveredou-se pelos “documentários experimentais”, tais como *Berlim* e *Melodie der Welt* e, ao mesmo tempo, não abria mão da poética do experimentalismo. Ele não abdicava de repensar o mundo a partir da matéria visual desse mundo colhida pelas câmeras, somada às sonoridades, articulando-se em uma das primeiras propostas que contemplaram o cinema como uma arte efetivamente audiovisual. Nesse aspecto, Ruttmann é de fato um precursor. Muitas de suas ideias sobre o som de cinema só foram realmente compreendidas e aplicadas muito mais tarde. A noção de uma poética audiovisual, por exemplo, que entende o filme como uma composição em que sons e imagens interagem para a formação de uma obra única só foi formalizada na teoria de cinema na década de 1990, quando Michel Chion propõe o conceito de “audiovisão” (Chion, 1990).

A respeito do acompanhamento musical de *Berlim*, o que nos cabe afirmar é que muitos dos procedimentos e das preocupações que iriam ser decisivas na formação das convenções poéticas do cinema sonoro já se faziam presentes no domínio documental do cinema na era silenciosa, pelo menos em *Berlim*, tais como: uso de *leitmotifs* para realçar situações e fazer ligações e associações entre diferentes temáticas (como a sobreposição do

tema dos trabalhadores ao tema das máquinas, ou ainda a semelhança do tema de Berlim e do trabalhadores), uso simbólico do som (o caso do *jazz*, o tema marcial dos trabalhadores e o Coro da cidade), evocações sensoriais (como variação da velocidade, do timbre, da quantidade de instrumentos, da tessitura do acompanhamento musical a fim de trazer sensações sobre o ambiente mostrado), além de fazer apontamentos precisos dentro da progressão narrativa (como os “parênteses” de quando o tema de Berlim cessa ao longo dos planos do mendigo ou do uso marcante dos quartos de tom quando os planos dos pobres, em contraste aos ricos, tomam centralidade nas sequências).

De certa forma as representações acerca do mundo se colocam no lugar desse mundo e fazem com que se perceba a realidade e corroborem sua existência. Elas são propulsoras de condutas e práticas sociais dotadas de capacidade integradora e indutiva, de forma que grupos e indivíduos dão sentido ao contexto em que vivem por meio das representações que constroem sobre a realidade. Nosso esforço neste artigo foi, em certo sentido, identificar o modo pelo qual, em alguns momentos e lugares, determinada realidade social é construída, pensada e lida com certas percepções, a partir da maneira como elas incorporam as demarcações da organização social sob a forma de representação. No caso, uma representação audiovisual que tomando como objeto a compreensão das formas e dos motivos das representações sociais, que traduzem as respectivas posições e interesses e descrevem a sociedade tal como pensam que é ou como gostariam que fosse.

Referências bibliográficas

- CARRASCO, Claudiney Rodrigues (1993), *Trilha musical: musica e articulação fílmica*, São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- CARRASCO, Ney (2003), *Syngkronos, a formação da poética musical do cinema*, São Paulo: Via Lettera.
- CHION, Michel (1990), *L'audio-vision*, Paris: Nathan.
- EDITION FILMMUSEUM 39: *Walter Ruttmann - Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*, (2010), Berlim: Filmmuseum München, Arte, Bundesarchiv-Filmarchiv and Goethe-Institut. 2 DVD's ((os textos escritos por Ruttmann aqui debatidos encontram-se nesses dvd's multimídia).
- EISENSTEIN, Sergei, PUDOVKIN, Vsevolod e ALEXANDROV, Grigori (1928), Declaração sobre o futuro do cinema sonoro, in Sergei Eisenstein, *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar [2002], pp. 217-219.
- GAY, Peter (1978), *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard melodies: narrative film music*, Bloomington: Indiana University Press.
- HUBERMAN, Leo (1986), *História da riqueza do homem*. 21. ed. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*. 3ª Ed. Campinas: Papirus.
- KRACAUER, Siegfried (1998), *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Tradução de Tereza Ottoni, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Filmografia

Lichtspiel Opus I (1921), de Walther Ruttmann.

Lichtspiel Opus II (1922), de Walther Ruttmann.

Lichtspiel Opus III (1924), de Walther Ruttmann.

Lichtspiel Opus IV (1925), de Walther Ruttmann.

Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927), de Walther Ruttmann.

Melodie der Welt (1929), de Walther Ruttmann.

O homem com a câmera (1929), de Dziga Vertov.

Entusiasmo ou sinfonia de Donbass (1930), de Dziga Vertov.

Weekend (1930), de Walther Ruttmann.

In der Nacht (1931), de Walther Ruttmann.

Alexander Nevsky (1938), de Sergei Eisenstein.

Koyaanisqatsi (1982), de Godfrey Reggio.

O SURGIMENTO DO DOCUMENTÁRIO SOBRE *ROCK* OU O *ROCKUMENTARY*

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad *

Resumo: Através da análise de alguns dos primeiros documentários sobre o *rock* e a cultura jovem e *pop*, que surgem como consequência do *direct cinema*, tentamos estabelecer certas premissas que permearão os filmes que se propõem a tratar da temática, doravante chamados de *rockumentary*: uma espécie de imagem totêmica que irá definir a vida independente desse subgênero documental.

Palavras-Chave: Direct cinema, rockumentary, auto-mise-en-scène, anos 1960.

Resumen: A través del análisis de algunos de los primeros documentales sobre el rock y la cultura joven y pop, surgidos como consecuencia del *direct cinema*, intentamos establecer determinadas premisas constantes en las películas que se han propuesto tratar dicha tema, a las cuales denominaremos *rockumentary*: una suerte de imagen totémica que definirá la vida independiente de ese subgénero documental.

Palabras clave: Direct cinema, rockumentary, auto-mise-en-scène, años 1960.

Abstract: Through the analysis of some of the first documentary about rock and pop and youth culture, which arise as a consequence of direct cinema, we try to establish certain assumptions that permeate the films that propose to treat the thematic, henceforth named Rockumentary: a kind of totem image that will define the independent living of this subgenus film.

KeyWords: Direct cinema, rockumentary, auto-mise-en-scène, 60's.

Résumé: Grâce à l'analyse de certains des premiers documentaires sur le rock, la culture des jeunes et la culture pop, qui sont apparus comme une des conséquences du cinéma direct, nous avons essayé de mettre en lumière certaines des hypothèses qui imprègnent ces films, maintenant regroupés sous le terme de Rockumentary : une sorte d'image totémique qui va définir la vie indépendante de ce sous-genre documentaire.

Mots-clés: Cinéma direct, rockumentary, auto-mise-en-scène, 1960.

Na América dos anos 1960, uma série de documentários começa a surgir a respeito da também nova presença de certas músicas e protagonistas na cena cultural daquele país. Algumas bandas e cantores eram estadunidenses, outros, britânicos, mas, não importando a origem,

* Doutorando em Literatura Comparada pela FALE/UFMG. E-mail: pedroauad@gmail.com

sacudiram toda uma geração. O surgimento do *direct cinema* naquele país, junto com a emersão da cultura juventude, construída principalmente a partir do *rock* e de toda uma cultura *pop*, tem ao menos uma coincidência muito notável: é esse novo modo de fazer documentários que irá registrar em película todo o fenômeno. Este trabalho pretende mostrar as bases do, doravante chamado, *rockumentary*. Através da leitura de alguns filmes – de D. A. Pennebaker, *Don't look back* (1967), a respeito de Bob Dylan, e *Monterey Pop* (1968), sobre o Monterey International Pop Music Festival, e de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwein, *Gimme Shelter* (1970), sobre os The Rolling Stones – esperamos apontar algumas formulações coincidentes no surgimento do documentário sobre o *rock*.

Irmão menos famoso do francês *Cinéma Vérité*, o *Direct Cinema* ambicionaria não patinar entre as delimitações entre a realidade e a ficção. Nascidos na eminente sombra do *Kino Pravda* de Dziga Vertov, essas estéticas ambicionariam o real, não mais uma representação ou simulação que os tradicionais filmes de ficção estariam condenados. De antemão, também estariam dispostos a criar técnicas para que os filmes não se apresentassem de forma superficial como aconteceria com a maioria das reportagens feitas à época na televisão. O *Direct Cinema* e o *Cinéma Vérité*, pois, proporiem uma horizontalidade e uma verticalidade do real, fugindo da ficção e da superficialidade.

Em termos de produção, ambas correntes documentais se utilizariam de procedimentos similares: uso de equipamentos leves, uma relação íntima entre a filmagem e a edição, e a tentativa de colocar o espectador e o cineasta perto do assunto ou objeto do filme. Apesar dessa tentativa de encontro com o real e a proximidade em termos de produção, essas correntes utilizariam técnicas diferentes. Enquanto o estilo francês proporia uma participação confessa, que funcionaria como provocadora de situações para criar um paradoxo e daí emergir uma verdade oculta, o estadunidense aspirava à invisibilidade, como se o diretor e a câmera fossem, antes,

espectadores, uma espécie de *mise-en-abîme* para revelar o que para a câmera é mostrado.

Os novos equipamentos disponíveis na época – mais leves - e a vontade da companhia Time-Life de tentar construir um novo tipo de jornalismo televisivo foram o gatilho inicial para o *Direct Cinema*, sendo considerado o primeiro filme *Primary* (1960), de Robert Drew, que teria como corpo técnico os diretores aqui estudados, com a exceção de Davis Maysles: D. A. Pennebaker, que trabalhou com o som e a câmera, e Albert Maysles, na fotografia e também na câmera. O filme acompanhava John F. Kennedy e Hubert Humphrey nas primárias de Wisconsin disputando a indicação para presidente do partido Democrata. Apesar de fundador, alguns pressupostos do jornalismo televisivo – mais notadamente a objetividade – ainda estavam presentes no filme. Este deixou um legado e um estilo de documentar os bastidores políticos que pode ser visto com um *quasi-gênero*. Filmes como *The war room* (1993), de Chris Hegedus e D. A. Pennebaker – sobre a campanha de Bill Clinton - e *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles – focado na candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva – são reflexos desse experimento inicial do *Direct Cinema*.

Pennebaker e os irmãos Maysles, porém, não começaram a carreira em *Primary*. O primeiro trabalhou em diversos curtas-metragens na tênue linha entre o documentário e o cinema experimental, como podemos ver em *Daybreak Express* (1953), que acompanha ritmicamente o nascer do sol e o início do dia em uma linha de trem elevado em Nova Iorque, começando com o som das locomotivas que, pouco a pouco, perdem espaço para uma música homônima de Duke Ellington. Pennebaker também fez um documentário mais tradicional, *Opening in Moscow* (1959), sobre uma exibição americana em Moscou. Coincidência ou não, é também na então União Soviética que Albert Maysles começa seus trabalhos, com o filme *Psychiatry in Russia* (1955), um documentário curta-metragem tradicional sobre os avanços que tanto a psiquiatria quanto o “fim do capitalismo”

teriam levado àqueles países. É só a partir dos anos 1960 que a dupla com o irmão se estabelece fortemente, e que é levado adiante em seus trabalhos mais famosos e clássicos como *Caixeiro-viajante* (1968) e *Grey Gardens* (1975).

Além de ótimos trabalhos, o *Direct Cinema* como um todo, e esses diretores em particular, ajudaram a construir e a fundar um gênero de documentário que se tornaria uma constante na prática cinematográfica nos últimos cinquenta anos: o denominado *rockumentary*, ou seja o filme sobre concertos de rock, que se tornaria a forma mais popular e influente que surge do *Direct Cinema*. Mesmo sendo um subgênero popular entre os documentários, o *rockumentary* ainda é pouco avaliado e estudado, como sugere o crítico Keith Beattie (2004). Segundo ele, isso aconteceria porque supostamente os diretores teriam abandonado seu compromisso teórico de noções como neutralidade e destacamento, mas não era bem esse o acontecimento: essas noções, nesses filmes, seriam ainda mais fortes já que “stretched the contradiction between the theory and practice of direct cinema [esticam a contradição entre a teoria e a prática do *Direct Cinema*]” (Beattie, 2004: 97). Essa contradição seria esticada, entre outros motivos, por andar na tênue linha entre a documentação de uma performance e a ampliação do lugar de observador não participante dos documentaristas. Em outras palavras, se constrói uma visão performática de uma performance previamente a ser construída.

O ponto desses filmes não é, por nenhum momento, somente registrar os acontecimentos de palco, coproduzindo um espetáculo para um possível público, como é de praxe nas filmagens de concertos que chegam aos montes no mercado de DVDs: não se quer somente registrar o momento do palco e a maneira que os artistas agem sobre ele diante do público. A recusa ao espetacular e a aproximação ao registro é que dão força a esses filmes. O procedimento mais propício para essa prática no *Direct Cinema* seria o de retirar ao máximo os efeitos de câmera para construir, da maneira

mais límpida possível, o comportamento do sujeito. O foco no *show* ou na música é parcialmente deixado de lado para se comprometer a desvelar todo o entorno que o personagem, o *show* e a música suscitam, revelando múltiplos níveis de performances que não somente o do palco.

O *rockumentary* é hoje um dos galhos mais prementes da indústria musical. Essa importância começou já nos documentários dessa época como podemos inferir nessa passagem de Martin Torgoff (2004: 150) a respeito de *Monterey*: “toda a indústria musical convergiu para testemunhar esse primeiro festival de música global da Geração do Amor. Mais de mil jornalistas foram reunidos para espalhar a notícia, e uma equipe de documentário, de D. A. Pennebaker, estava pronta para capturá-lo”.

Outro ponto que ajudaria a reforçar essa tese é sobre o filme de Dylan cuja proposta não veio do cineasta e, sim, do empresário do artista, Albert Grossman, que pensou que a turnê na Inglaterra seria “uma oportunidade perfeita para fazer um documentário sobre a estrela musical.” (Woll, 1996: 240). Enfim, com uma importância também comercial que remete aos primórdios desse gênero documental, achamos importante analisar as bases que esses filmes lançaram ao ter como personagens músicos e bandas famosas – ou não tão famosas assim.

A conspiração *pop*

O filme *Don't look back*, de D. A. Pennebaker, acompanha a então emergente figura *pop* Bob Dylan, em sua turnê triunfante, de 1965, no Reino Unido. Mais do que mostrar simplesmente as performances que o consagraria, o diretor foca muito mais no entorno do futuro astro, sua relação com as pessoas – empresário e outros músicos, fãs, desconhecidos – e seu ambiente de carros e quartos de hotéis. Isso é tão forte que boa parte do filme é dedicada a essas relações ao invés do palco, que é mostrado somente no final com meia dúzia de canções.

Os diversos níveis de performances demonstrados no filme podem ser exacerbados e, ainda, revelados, pelo início nada *Direct Cinema* da película. No famoso trecho, Bob Dylan segura placas que contém algumas das palavras da música que toca ao fundo, *Subterranean Homesick Blues*. O cantor estadunidense fica parado, enquanto passa as páginas e, no plano de fundo, uma rua e o poeta Allen Ginsberg. Performance musical no som, performance de atuação desconexa – Dylan e Ginsberg -, performance da câmera parada que acompanha, performance do cantor indo embora com um amigo pela ruela; nível musical, imagético; a imagem da imagem de Dylan, a imagem da imagem da música. A imagem da imagem do documentário. E foi o próprio cantor que montou a tenda para que Pennebaker filmasse.

Se dissermos anteriormente de uma *mise-en-abîme*, seria também importante dizer de uma *mise-en-scène*, mas não uma qualquer formação de um quadro orquestrado pelo realizador, mas de uma *auto-mise-en-scène*, tal qual prega Jean-Louis Comolli:

A auto-mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (...) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (...), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro. (Comolli, 2008: 85).

De certa forma, Dylan, já dentro da primeira cena do filme, se coloca, também, como construtor. Seu corpo vai sendo colocado e ele o coloca o tempo. O *constructo* fílmico vai se formando, pois, dessa maneira: um jogo, um duelo, uma tourada, entre Pennebaker, o cineasta que tudo quer ver e acompanhar, para depois mostrar com o mínimo de interferência, e Dylan, que quer interferir na película para ser visto e acompanhado. O afastamento do diretor também chega a ser marcante já que ele poderia ter

entrevistado o cantor, mas prefere sempre captar as entrevistas que ele concede à imprensa. E é nesse espaço, mais uma vez, que um outro nível performático se inscreve: Dylan faz um *show* para a câmera ao mesmo tempo que também faz um *show* para o entrevistador, e que, de antemão, já é um *show* para o espectador do filme.

Pennebaker, como observa Beattie, não tenta fugir do jogo como um observador imparcial, mas trabalha como se fosse um co-conspirador das performances de Dylan. Um dos paradigmas do *rockumentary* pode, então, aí ser inscrito: ao filmar um *performer*, o diretor compactua com ele, formando um paradoxo no que seria fundamental para o *Direct Cinema*: “a noção de um sujeito ‘agindo naturalmente’ na presença da câmera” (Beattie, 2004: 102). Paradoxo não só porque essa prática cinematográfica gostaria de revelar os seres da maneira mais natural possível, mas, sim, porque filmar alguém que vive de fazer performances, fazendo performances, seria, também, revelar o jeito natural do sujeito filmado. Dessa forma, a *auto-mise-en-scène* é premente não só no documentário de Dylan, mas como também nos outros.

Efeito de distanciamento ou “eu não posso estar lá”

O procedimento que Pennebaker adotará em *Monterey Pop* é diverso do que utilizou em *Don't look back* e do *Direct Cinema* de maneira geral. O filme é sobre o Monterey International Pop Music Festival, um evento de três dias em 1967, tido como um pré-*Woodstock*. Nesse evento se apresentaram artistas como Jefferson Airplane, Hugh Masekela, Ravi Shankar, The Jimi Hendrix Experience, Otis Reading, Eric Burdon and The Animals, entre outros. Por serem objetos muito diferentes – em um é um artista e no outro um festival – o filme é muito mais focado nas performances do palco e no público do que nos bastidores do festival, que aparece somente de lampejo. Outros procedimentos também mudam: o

público fala diretamente para a câmera desde a primeira cena – uma garota, obviamente respondendo uma pergunta, dizendo que espera que o festival seja uma mistura de páscoa, natal, ano novo e aniversário, com vibrações pairando sobre todos os lugares – assim como existe um foco nas expressões – o “uau” da cantora “Mama” Cass Elliot do *The Mamas and the Papas* depois da apresentação de Janis Joplin. Nesse sentido, o ideal do próprio Pennebaker pode ser observado melhor do que no filme anterior – “eu acho que apenas olhar alguém fazer alguma coisa que ele faz bem ou sabe como fazer, é o maior tipo de esforço que uma câmera pode fazer” (Pennebaker, 2002: 56) – ou seja, o importante aqui não é construir a personalidade de um artista em diversos níveis, mas sim, mostrar o que as pessoas fazem melhor, no caso, os artistas, o *show* e o público.

Outra mudança brutal diz respeito ao som. Se no filme sobre Dylan o som que se ouvia era diretamente ligado ao que se passava em cena, no documentário do festival isso não acontece todas as vezes: em muitos momentos o som que se escuta não é o do que é mostrado – as pessoas chegando e as figuras excêntricas do festival são mostradas sem o som ambiente que é substituído pela música *San Francisco (Be sure to wear some flowers in your hair)*, de Scottie Mackenzie, que não é mostrada sendo executada sequer por um plano mínimo.

Na montagem também acontece uma diferenciação: ela é muito mais intencional na construção narrativa – um policial diz do seu medo de ter cinquenta e cinco mil pessoas na cidade já que poderia não ter comida para todos, a seguir, imagens de pessoas dividindo comida, mostrando um clima de paz e cumplicidade que culmina com uma pessoa se divertindo e conversando alegremente com um policial. O filme sobre o festival também não apresenta a suposta linearidade de *Don't look back*, pelo contrário, ele a desconstrói o tempo todo. As duas músicas que o *The Mamas and the Papas* tocam são colocadas em lugares diferentes do filme; imagens de shows noturnos são misturadas em paralelismo com imagens de pessoas no período

diurno – é o que acontece quando Eric Burdon and The Animals tocam *Paint it Black*: enquanto a escuridão do palco é assumida, há um foco em pessoas vestidas de preto durante o dia.

Nesse processo de montagem ainda tem um pequeno momento muito curioso que amplifica esses procedimentos diversos já relatados. Rapidamente é mostrada outra pessoa que está filmando o documentário, em um auto-reconhecimento fílmico ou, melhor dizendo, um efeito de distanciamento e estranhamento, de forma semelhante da proposta por Bertold Brecht, como forma de não permitir “que se forme nenhum ‘campo hipnótico’ entre o palco e a plateia” (Brecht, 2010: 505). Quando dizia de níveis de performances no documentário de Dylan, os níveis aqui são de outra natureza: a sensação dos *shows* naquele público, naquele lugar, parece nos informar o diretor, só poderia ser sentido naquele momento. A quebra do pacto simbólico do documentário “verdade” é uma forma de esticar as contradições que o próprio documentário apresenta internamente.

Poderíamos ver esse procedimento atípico do *Direct Cinema* como uma forma de afastamento do público da realidade, mas, por outro lado, não é estranho pensar que o distanciamento para a audiência do filme sirva para que seja um convite para que ela se torne uma audiência criativa como ela é vista no filme. Enfim, temos um movimento de repelir e, ao mesmo tempo, um movimento de aproximação. É por isso que concordo só em parte com a afirmação de Peter Lee-Wright que:

as sequências capturam o delírio feliz da plateia *hippie* e escorrega do cantor líder para os músicos de fundo de uma maneira em que habilmente ecoa o escopo de um espectador inteligente desses eventos, onde estar lá e dividir toda a coisa são parte integral da experiência. (2010: 261).

A experiência da qual se fala nesse trecho só pode ser a do cineasta, não integralmente a do espectador. A montagem favorece e abraça esse

“todo” da experiência, mas ao mesmo tempo afasta do público do filme ao se utilizar de recursos que denunciam que aquilo é um filme e não a experiência *em si*. Enfim, por mais que se possa retratar de maneira mais fidedigna possível a experiência, não importa qual o recurso para tal fim, a realidade do *show* é diversa da experiência do filme. A verdade no filme passa a ser, então, a verdade do filme.

Uma síntese na morte

Gimme Shelter pode ser visto como uma mistura ou síntese do filme de Dylan e do *Monterey Pop*. O filme dos irmãos Mayles e Charlotte Zwein é sobre a turnê dos The Rolling Stones, em 1969, nos Estados Unidos, mas com atenção especial ao Altamont Free Concert, um concerto de *rock*, programado pelos Stones, junto com outros artistas, no norte da Califórnia. O concerto ficou marcado por ter sido conclamado como o *Woodstock* do oeste, mas com a diferença essencial que é a de não ser marcado pelo clima de paz, mas, sim, da violência que foi crescendo ao longo do dia. Foram registradas quatro mortes no evento, sendo que uma delas por esfaqueamento, a de Meredith Hunter, ato cometido pelos responsáveis pela segurança do festival, os *Hells Angels*.

O filme acompanha, em parte, alguns *shows* anteriores ao festival dos Stones (com um pequeno momento de apresentação de abertura de Ike & Tina Turner cantando *I've been loving you*, que rapidamente remete à apresentação de Otis Reading no *Monterey Pop*) e cenas dos bastidores - camarim, organização do Altamont, discussão com juízes e advogados – e, o mais emblemático, as pessoas da banda vendo o filme pré-finalizado. Toda a ação do filme é narrada para culminar na bagunça do festival, e na chocante imagem do assassinato.

Os primeiros minutos do filme são exemplares para entendermos os procedimentos adotados pelos diretores: uma imagem dos preparativos para

a foto que viria a ser a capa do disco *Get Yer Ya-Ya's Out!* (reunião de músicas ao vivo de turnês, inclusive da abordada no filme) ao som da apresentação da banda antes da entrada no palco. Mick Jagger retira o chapéu da pessoa a ser fotografada e um corte leva ao palco em que ele está vestindo essa mesma peça de roupa e começa a performance de *Jumpin' jack flash*. Quando a música termina, uma tela usada em edição é mostrada com o início dos créditos, começando com *The Rolling Stones*. Filma-se então o rosto do cantor da banda, vendo o filme, com os letreiros que o indicam. Novo corte para a apresentação e o som de Jagger apresentando o baterista Charlie Watts. Mais uma vez a imagem muda para o local em que as pessoas estão vendo o filme e acontece um plano fechado no rosto do baterista, e um escrito que o apresenta. Segue a apresentação também de Keith Richards, Mick Taylor e Bill Wyman. Os integrantes da banda são, dessa forma, apresentados como os personagens do filme de uma forma tradicionalmente delimitada pelos filmes de ficção. Depois disso, há uma pequena discussão sobre o tempo de edição entre Charlie Watts, Albert Maysles e Charlotte Zwerin. Tudo isso acontece em pouco mais de cinco minutos.

Os níveis que o filme alcança com esses procedimentos adotados são extrapolados quase em um paroxismo e dialogam fortemente com pressupostos dos outros filmes aqui analisados. O filme, como em *Monterey Pop*, não apresenta uma suposta linearidade, pelo contrário, o início do filme remete ao seu final, na sala de edição. Essa mesma sala de edição, esse local de *construção* do filme, é o que alerta todo o tempo o espectador de que isso é um filme, é uma montagem. O distanciamento crítico do espectador é sempre reclamado. Tanto a reação e participação do público é ressaltado, assim como a privacidade do artista – como veríamos com Dylan – também é abordada, apesar da câmera não ir tão fundo nas práticas cotidianas dos personagens. Mas a construção paradoxal do *performer* é ainda mais exacerbada e colocada frente a frente com o artista. Jagger se vê

como alguém performaticamente construído ao mesmo tempo em que acontece uma dobra na *auto-mise-en-scène*, como acontece também com Watts e os outros da banda. A verdade é colocada ainda em local mais fundo e escuro: é como se em *Don't Look Back* existisse um cuidado para a cobra não morder o próprio rabo, aqui parece que tem o esforço para que isso aconteça, mas não de uma forma circular e, sim, espiralar. A *mise-en-abîme* deixa de ser indireta para aparecer diretamente no filme: mesmo o filme em dobra, multiplicado, a tela que exhibe um corte anterior do filme é mostrada no próprio filme. Ademais, no seu último suspiro, é pausada a imagem de Jagger na frente de Albert Maysles: o *performer* na frente do diretor, uma imagem à frente, uma imagem da imagem, a imagem da imagem de quem cria a imagem e assim segue a imagem no espelho colocado na frente de outro espelho. O mérito dos irmãos Maysles e de Charlotte Zwerin não é somente incluir esses elementos no filme, mas ampliá-los, colocando-os como questões ainda mais contundentes e metalinguísticas para o filme documental em geral e o musical em particular.

O filme intensifica a verdade do filme e não no filme. Isso acontece não nas imagens iniciais, mas nas imagens finais: a imagem de assassinato que acontece na plateia. É depois de nos acostumarmos somente com a imagem do concerto que aparece a imagem que choca. Não vemos com clareza inicialmente o esfaqueamento, é antes um rebuliço no meio da multidão. Daí, somos transportados novamente para a mesa de edição, lugar onde Jagger vê e revê a cena. O cantor da banda fala que não vê nada a não ser a confusão, mas retrocedendo a imagem e a pausando, é mostrado o *Angel* com a faca, e a imagem em câmera lenta mostra o revólver que Meredith segurava apontando para o motoqueiro. Da morte, somos levados para o atendimento médico e o transporte do corpo no helicóptero enquanto a namorada do esfaqueado chora diante das câmeras. Na edição, o *show* continua, como no festival, com os *Hells Angels* jogando flores para a plateia. A morte aqui é um paradoxo, uma imagem da morte, uma imagem

que não escapa de ter uma verdade, mas que só pode ser uma verdade *em si* e não sobre algo. Não à toa a imagem é pausada feito uma fotografia para que seja mais detalhadamente apreendida, dando a sensação de que, como afirma André Bazin (2008: 125), a força da realidade se imponha já que “entre o objeto inicial e sua representação nada se impõe, a não ser um outro objeto”, mas, por outro lado, continuamos sabendo que se trata, pois, de uma imagem de “uma realidade da qual estamos protegidos” (Barthes, 1990: 37). É como se a proposição de W. J. T. Mitchell fosse ainda mais urgente: “É como se o nascimento de uma imagem não pudesse ser separada de sua morte”. (2005: 55).

Nesse sentido, o *o.k.* de Jagger para Albert Maysles e a música homônima que toca no final do filme, desvelam essa construção sofisticada que vemos em *Gimme Shelter: Gimme Shelter / Or I'm gonna Fade Away*. É necessário se proteger da imagem, da imagem da imagem, da realidade da imagem, que é o que Antonioni parece querer dizer ao final de seu *Blow-Up – Depois daquele beijo* (1966), filme que retrata o meio no qual os *The Rolling Stones* surgiram.

Considerações finais: uma parte

O supracitado Mitchell defende que a vida das imagens não é de caráter privado ou individual, mas sim, que ela tem uma vida social independente. Para tal empreendimento ele estabelece um estudo do valor excedente da imagem que coloque o totemismo como figura de análise superior ao do fetichismo e a idolatria. O totem, para ele “é a imagem ideológica por excelência, porque é o instrumento pelo qual culturas e sociedades se naturalizam.” (Mitchell, 2005: 101) e, acima de tudo, uma representação coletiva. Representações artificiais, mas com uma vida independente, elas parecem se criarem e a criar as formações sociais que elas significam.

Esses documentários-chave parecem ser – junto com *What's Happening!* (1964), de Albert Maysles e David Maysles; *Sympathy for the Devil* (1968) , de Jean-Luc Godard; *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh; *The Last Waltz* (1978), de Martin Scorsese, entre outros –, de certa forma, essa imagem totêmica da qual fala Mitchell, fundadora de certa cultura, de certos procedimentos, de certas premissas. As imagens desses filmes ganham vida própria e significação própria.

Ao vermos o nascimento e os procedimentos do *rockumentary*, vemos surgir não só um subgênero, mas também motivos de imagens que se multiplicaram e tomaram vida própria. Essas imagens podem ser classificadas com um punhado de informações que colhemos dos filmes aqui expostos e que são convergentes: a) a imponência de uma *auto-mise-en-scène*; b) certos níveis de distanciamento crítico que afirmam que se trata de uma representação da apresentação, não apresentação *em si*; c) o que nos leva sempre a uma *mise-en-abîme* fílmica; d) uma realidade que é ambígua e paradoxal: ao mesmo tempo em que se filma uma encenação, essa encenação é a alma do próprio personagem do documentário, já que ao filmá-lo surge a verdade da encenação; e) uma imagem especular, um jogo de espelhos, uma tourada.

Não pretendemos esgotar essas classificações, motivos e urgência dessas imagens, mas não nos parece trivial que alguma dessas premissas tenham respostas singulares em ao menos dois outros filmes. O primeiro que nos chama atenção é *Isso é Spinal Tap* (1984), de Rob Reiner, um *mockumentary* (um falso documentário zombeteiro) a respeito de uma banda inventada de *hard rock*, que segue os procedimentos acima adotados. O curioso ainda desse filme é que a banda Spinal Tap acabou acontecendo de verdade com quem antes eram os atores do filme e fez turnês e muito sucesso nos anos 1980 e início dos 1990 aparecendo inclusive no primeiro episódio de *Os Simpsons*.

O outro, mas talvez o mais contundente, é *It Felt Like a Kiss* (2009), de Adam Curtis. Como parece demonstrar o diretor, é nas imagens dos anos 1950 e 1960 – e na cultura dessa imagem que surge tão fortemente nessa época - que se formou o que somos hoje. A nossa cultura ocidental em geral e a cultura *pop* em particular não viveriam sem as imagens e sem o totem dessas imagens. Seria tudo uma questão de como elas se formaram e se relacionaram com o mundo.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1990), A Retórica da Imagem in *O Óbvio e o Obtuso: Ensaaios Críticos III*, Rio De Janeiro: Nova Fronteira.
- BAZIN, André (2008), Ontologia da Imagem Fotográfica in Ismail Xavier, *A experiência do cinema*, São Paulo: Graal.
- BEATTIE, Keith (2004), *Documentary Screens*, Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- BERTHOLD, Margot (2010), *História Mundial do Teatro*, São Paulo: Perspectiva.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e Poder*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- LEE-WRIGHT, Peter (2010), *The Documentary Handbook*, Londres: Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. (2005), *What Do Pictures Want?*, Chicago: The University of Chicago Press.
- PENNEBAKER, D. A. (2002), “Engineering Nonfiction Cinema” in Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*, Nova Iorque: Allworth Press.
- TORGOFF, Martin (2004), *Can't Find My Way Home*, Nova Iorque: Simon & Schuster.

WOLL, Susan Steinberg (1996), *Persistence of Vision: A History of American Personal Documentary Film*, Boston: Tese de Doutorado, Boston University.

Filmografia

Blow-Up – Depois daquele Beijo (1966), de Michelangelo Antonioni.

Caixeiro-Viajante (1968), de Albert Maysles, David Maysles.

Daybreak Express (1953), de D. A. Pennebaker.

Don't Look Back (1967), de D. A. Pennebaker.

Entreatos (2004) de João Moreira Salles.

Gimme Shelter (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwein.

Grey Gardens (1975), de Albert Maysles, David Maysles.

Isso É Spinal Tap (1984), de Rob Reiner.

It Felt Like a Kiss (2009), de Adam Curtis.

Monterey Pop (1968), de D. A. Pennebaker.

Opening in Moscow (1959), de D. A. Pennebaker.

Psychiatry in Russia (1955), de Albert Maysles.

Sympathy For The Devil (1968), de Jean-Luc Godard.

The Last Waltz (1978), de Martin Scorsese.

The War Room (1993), de Chris Hegedus e D. A. Pennebaker.

What's Happening! (1964), de Albert Maysles e David Maysles.

Woodstock (1970), de Michael Wadleigh.

O ROCK DESLIGADO DE LÓKI

Márcia Carvalho*

Resumo: O artigo apresenta uma análise do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle. Esta análise busca investigar a pesquisa histórica e a abordagem biográfica, examinando em particular a valorização da memória oral e o resgate de performances musicais apropriadas de diferentes fontes que colocam em perspectiva a história do rock brasileiro nas telas do cinema e da televisão.

Palavras-chave: documentário musical, jornalismo audiovisual, biografia, história do rock brasileiro, Arnaldo Baptista.

Resumen: El artículo presenta un análisis del documental *Loki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle. Este análisis estudia la investigación histórica y el enfoque biográfico, examinando en particular la valorización de la memoria oral y el rescate de actuaciones musicales de diferentes fuentes que ponen en perspectiva la historia del rock brasileño en las pantallas de cine y televisión.

Palabras clave: documental musical, periodismo audiovisual, la biografía, historia del rock brasileño, Arnaldo Baptista.

Abstract: This paper presents an analysis of the documentary *Loki: Arnaldo Baptista* (2009), direct by Paulo Henrique Fontenelle. This analysis investigates the historical research and biographical approach, examining in particular the enhancement of oral memory and musical performances from different sources to put into perspective the history of Brazilian rock on movie screens and television.

Keywords: music documentary, audiovisual journalism, biography, history of Brazilian rock, Arnaldo Baptista.

Résumé: Cet article analyse le documentaire *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle. Cette analyse a pour but d'étudier la recherche historique et l'approche biographique sur lesquelles le film s'appuie, en examinant en particulier la valorisation de la mémoire orale et les performances musicales à partir de différentes sources qui mettent en perspective l'histoire du rock brésilien sur les écrans du cinéma et de la télévision.

Mots clés: documentaire musical, journalisme audiovisuel, biographie, histoire du rock brésilien, Arnaldo Baptista.

* Doutora em Multimeios pela Unicamp. Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação. E-mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br

Lóki: um documentário de televisão

A produção de documentários é marcada por uma heterogeneidade de manifestações formais, com diversas possibilidades criadas pela linguagem cinematográfica e videográfica, dentro de um rico espectro de filiações ideológicas, políticas e culturais. O documentário coloca em questão o problema do universo de referência e as diferentes modalidades discursivas, podendo utilizar os mais diversos métodos, técnicas, estilos e montagens.

Segundo Fernão Ramos (2008:55), o documentário surge das beiradas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo. Na televisão, a prática do documentário se desdobra de conceitos e valores do jornalismo norte-americano, modelo adotado no Brasil, com uma série de produções que abusam de um discurso frio que se anuncia informativo, da extensão da prática da reportagem com suas regras para a confecção da narração e do encadeamento das entrevistas e depoimentos de maneira ilustrativa e linear. Além disso, muitas vezes, a prática de produção do jornalismo audiovisual aposta em temáticas recorrentes sem o risco de um tratamento poético, engajamento político e uma franca expressão autoral, como já analisei anteriormente (Carvalho, 2006).

Na produção para rádio e televisão, o formato documentário é definido de maneira equivocada como sendo sua forma estilística clássica de representação, seguindo os padrões do modo expositivo definido por Bill Nichols (2005).¹ Este modelo de realização foi predominante nos anos 1930 e 1940, com o uso recorrente da narração em *voz over*, detentora de todo o

¹ O desdobramento da prática do documentário do cinema para o rádio e a televisão foi tema do Painel “Documentário e as novas narrativas do real”, coordenado por Márcia Carvalho, com a participação de Henri Gervaiseau e Carmen Lúcia José, no XVI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste – Intercom Sudeste, 2011. No evento, justifiquei a organização da mesa e a importância do debate sobre aspectos históricos e teóricos para investigar os modelos padrões de realização, as possibilidades experimentais e as novas estratégias autorais na prática de produção documental em suas múltiplas dimensões e em seus diversos meios.

saber sobre o tema que aborda, sem identidade e correspondência corpórea na imagem (Ramos, 2008).

Entretanto, sabe-se que depois dessa prática, inúmeras transformações ideológicas e tecnológicas rasgaram as décadas seguintes com outras formas e modos de representação, com o aparecimento da estilística do cinema direto e do cinema verdade a partir dos anos 1960, com a produção de documentários mais autorais e mais participativos com os recursos de entrevistas e depoimentos, com os sons das ruas captados pela nova tecnologia sonora do cinema, que permitiu “uma nova ligação entre fala, duração e corpos” (Comolli, 2008: 109). Até o documentário contemporâneo, mais criativo ao trabalhar uma nova maneira de enunciação em primeira pessoa e mais diverso ao misturar suportes de captação de imagem e som, ampliando definitivamente a produção de documentário feito em vídeo, em particular com a tecnologia digital.

Ao mesmo tempo, é difícil delimitar as diferenças de um documentário feito pela ou para a TV de documentários feitos para cinema. Guy Gauthier (2011), por exemplo, afirma que os “teleastas” distinguem mal os formatos de produção para televisão, etiquetando de maneira equivocada certas reportagens, docudramas, ou mesmo documentários e documentos isolados. Ainda segundo o autor, apesar da televisão ser o lugar privilegiado para que os documentários atinjam vasto público, sua produção apressada encorajou a padronização industrial de filmes “generalistas”.

Brian Winston (2005) também critica esta mesma tendência hegemônica da televisão e do jornalismo audiovisual, que em essência, coloca normas e restrições para a produção limitando o “tratamento criativo” dos relatos que buscam a objetividade, numa prática que ele chamou de “maldição do jornalístico”.

Vale lembrar, no entanto, que estas críticas pontuam claramente uma avaliação da aplicação comercial do jornalismo, altamente condicionada e contaminada pela propaganda e pelo entretenimento, da notícia como

espetáculo, denominada por José Arbex como “showrnalismo” (2001). Entretanto, é preciso salvar raras exceções éticas e responsáveis do que chamamos jornalismo, entre os laços da prática com sua definição, teoria e suas transformações ao longo da história, o que torna esta discussão menos generalista. O conceito de objetividade, por exemplo, é um dos mais discutidos em jornalismo, assim como a teoria do espelho já foi revisada, numa extensa reflexão crítica sobre jornalismo e suas teorias, compiladas brevemente por autores como Nelson Traquina (2005) e Felipe Pena (2005).

Nesse sentido, em termos éticos e de estilo, a diferença da produção de documentário do cinema e da televisão aparece na elaboração da proposta de realização, formatada por um canal de televisão ou por um realizador, na prática de definição e pesquisa de objetivos e abordagens sobre o tema de interesse, permitindo sua circulação em mostras, salas de cinema e também em vários canais de TV, aberta ou por assinatura.

Curiosamente, na televisão brasileira, o documentário está associado à ideia de uma "programação de qualidade" e tem espaço garantido, conforme levantamento realizado por Flávio Brito (2009): nos canais públicos (Comunitário, Universitário, Câmera, Senado, Justiça, etc); em canais com enfoque educativos, como TV Cultura, Futura, SESC TV; ou em canais ligados a grandes programadoras internacionais como *Discovery*, *History*, *People & Arts*, além das programadoras nacionais como GNT (Globosat), etc. Ainda segundo o autor, na TV Cultura observa-se a presença do documentário em praticamente todos os dias da semana (Brito, 2009: 73).

Da Rede Globo, destacam-se as experiências de *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, num período que se estende de 1971 a 1982, com a participação, no Rio de Janeiro de Paulo Gil Soares, como diretor-geral no período de 1973 a 1982, e de uma equipe formada por Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Eduardo Escorel, entre outros. Já em São Paulo, em 1974, João Batista de Andrade criou a Divisão de Reportagens Especiais, cargo assumido posteriormente por Fernando Pacheco Jordão, com a contratação

de diretores como Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Leon Hirszman, Renato Tapajós e outros.

Globo Shell Especial e *Globo Repórter* tornaram-se produções singulares da história da televisão brasileira e da relação do cinema com a TV, por meio da contribuição estética de cineastas que realizaram documentários televisivos, experiência já analisada por José Mário Ortiz Ramos:

Havia ocorrido um contato mais direto do setor ‘culto’ com a TV quando cineastas como Gustavo Dahl, João Batista de Andrade e Walter Lima Junior trabalharam para *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, realizando documentários na primeira metade dos anos 70. A aproximação se dá num momento em que a Globo procurava escapar de uma programação tachada de ‘popularesca’ e procurava estabelecer um ‘repertório’ cultural entrando, aliás, em sintonia com uma política mais ampla do Estado que atinge o cinema e também a telenovela. Aliás, essa passagem dos cineastas pela televisão já deixa claro o tipo de relação que o veículo procurava estabelecer com o setor, pois os diretores foram canalizados para a produção jornalística e documental e não para o ficcional de massa, para a dramaturgia (...). (Ortiz Ramos, 1995: 94).

As características destas produções são sintetizadas por Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento:

A intenção era seguir a linha clássica de acabamento dos documentários televisivos norte-americanos com linguagem simples, direta e informativa e, ao mesmo tempo, descobrir uma forma brasileira para o gênero, o que possibilitou certa liberdade de experimentação para os realizadores. Os documentários tinham de ter narração em off, para facilitar a compreensão do telespectador sobre o acontecimento filmado. Mas em muitos documentários, como em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, a imagem era usada para desmentir a narração e, com isso, possibilitar uma leitura crítica da realidade representada. (Ribeiro et al., 2010: 122).

O documentário *Theodorico, Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho, foi ao ar no dia 22 de agosto de 1978 (TV Globo). Segundo Gilberto Alexandre Sobrinho (2010), a experimentação artística desta produção perpassa alguns dos mais contundentes documentários televisivos feitos para a emissora durante a década de 1970. Ainda segundo Sobrinho, os contrastes organizados na montagem e na narração polifônica do documentário evidenciam que a estética não deixa esvaziar seu sentido político, reverberando um passado recente do cinema moderno brasileiro no quadro da programação de uma emissora hegemônica.

O programa *Globo Repórter* continua no ar até hoje, mas sem qualquer tratamento experimental ou eleição de temas polêmicos, apresentando grandes reportagens sobre alimentação e saúde, os desafios da terceira idade ou do mundo animal. Escolhas que facilitam a produção semanal, sem a necessidade de pesquisa e de aprofundamento de temas e abordagens, exigências da prática de produção de documentários, que demandam maior tempo de realização.

Para se discutir, então, algumas fronteiras conceituais e investigar historicamente as práticas midiáticas desta produção cultural, que aliam técnicas e estilos do cinema e da televisão, este artigo pretende analisar um documentário recente inteiramente produzido, finalizado e distribuído por um canal de televisão, apostando no filão da produção de biografias, tendência bem conhecida no cinema e na TV. Trata-se do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009) que apresenta a vida de Arnaldo Dias Baptista, um dos mais importantes e influentes personagens da música popular brasileira, na vertente do rock, fundador dos Mutantes (com seu irmão Sérgio Dias e Rita Lee).

Este estudo leva em conta que biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s) realizada por um autor, criação e interpretação que pode ser impressa no papel ou realizada para cinema, rádio, televisão ou teatro (Vilas Boas, 2002: 18). Desse modo, verdade e narrativa tecem o realismo da

biografia o que instiga uma investigação sobre sua reconstituição histórica: os fatos, acontecimentos, fontes (orais, escritas e visuais) e o contrato do “realizador-biógrafo” com o biografado e com o veículo difusor da produção, isto é, com sua inserção e viabilidade para a televisão. Além disso, diferente do que se propaga no senso comum, não existe apenas uma maneira de se fazer biografia, e sim diversas abordagens e tendências que se desenvolveram ao longo da história do gênero, tal como já mapeou, para a escrita, François Dosse (2009).

Vale lembrar ainda que existe um grande interesse pela biografia na televisão, em particular com a prática do jornalismo de perfil apresentado por relatos lineares produzidos pelos vínculos entre jornalismo e história, bem ao gosto de um público consumidor de memórias que se ilude com o acesso fácil ao passado e se encanta com a exploração da intimidade da vida privada e a espetacularização de notícias e personagens, entre celebridades e personalidades, criadas e difundidas pela mídia.

Nesse contexto, escolhi o documentário *Lóki* para esta análise por sua circulação bem sucedida e premiada em vários festivais de cinema, como Festival do Rio e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, entre outros. Prestígio de público e crítica, que extrapola sua exibição pela TV e parece consagrar uma prática televisiva de produção de documentários. Parece-me relevante, então, verificar a abordagem e o estilo, as escolhas estéticas e as técnicas utilizadas nesta produção.

Biografia e biógrafo entre a memória e a história de um músico

Paulo Henrique Fontenelle,² diretor de *Lóki*, contou que a ideia do projeto surgiu a partir de um programa feito para o próprio Canal Brasil,³

² Formado em Cinema e Jornalismo, Paulo Henrique Fontenelle nasceu no Rio de Janeiro, em 1970. Trabalha no Canal Brasil como editor e diretor de programas e documentários.

Luz, câmera, canção, (2005), já extinto, que exibia perfis de artistas com o objetivo de resgatar a sua importância na música brasileira. Esta decisão de ampliar a produção foi uma iniciativa do próprio diretor, segundo seu depoimento no *Making Of* da produção que integra o DVD do documentário, em suas palavras: "Fiquei fascinado com sua história e com sua música, e chocado em ver como um artista tão importante para nossa música e para nossa cultura vivia praticamente esquecido em seu sítio, em Juiz de Fora (MG)".

O programa foi criado logo em seguida ao lançamento do disco “Led it bed” (2004), produzido por John Ulhôa (integrante da banda Pato Fu e produtor musical), depois de sua iniciativa de montar um home-estúdio no sítio de Arnaldo. Também dirigido por Fontenelle, o programa produzido em 2004 tinha como material bruto uma variedade de depoimentos que não couberam na sua duração de trinta minutos.

Ainda segundo o diretor, a carga emocional contida nas entrevistas captadas instigou a ampliação da pesquisa sobre a história deste artista, viabilizando assim a iniciativa da produção de um longa-metragem para televisão. Na época, Sérgio Dias e Rita Lee não quiseram gravar depoimentos. Ela não falou mesmo, mas Sérgio Dias aceitou gravar para o documentário, impulsionado pelo reencontro da banda para o show denominado “MVTANTES”, com apresentação no teatro Barbican em

Dirigiu e produziu o curta-metragem *Mauro Shampoo – Jogador, Cabeleireiro e Homem* (2005).

³ O Canal Brasil é uma associação da Globosat com o Grupo Consórcio Brasil, formado pelos cineastas Luiz Carlos Barreto, Zelito Vianna, Marco Altberg, Roberto Farias e Anibal Massaini Neto, junto a Paulo Mendonça, diretor-geral do grupo. A jornada do Canal Brasil teve início em 1998 quando entrou no ar o longa-metragem *Sonho sem Fim*, de Lauro Escorel Filho – não por acaso, um filme que relata a trajetória de Eduardo Abelim, pioneiro do cinema que lutava pela consolidação de uma produção essencialmente brasileira. Daí em diante, o Canal Brasil apresentou 1.266 longas brasileiros e latino-americanos, 207 médias e 985 curtas-metragens; e recebeu, dentre outros, o Grande Prêmio da Crítica (APCA) e o Prêmio Especial do MinC. Estas informações podem ser consultadas no site do canal, disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/> Consultado em 27-06-2011.

Londres, no dia 22 de maio de 2006,⁴ e no Brasil, em frente ao Museu do Ipiranga, em comemoração ao aniversário da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro de 2007. Reunindo Arnaldo Baptista (teclado), Sérgio Dias (guitarra), - os quais não dividiam o palco há quase 33 anos - e Ronaldo Leme, conhecido como Dinho (bateria). Para os vocais, eles contaram com a participação da cantora Zélia Duncan e adicionaram outros seis músicos para compor a banda.

Além de Sérgio Dias, o documentário conta com os depoimentos e testemunhos sobre Arnaldo Baptista dos músicos: Tom Zé, Lobão, Gilberto Gil, Devendra Banhart, Ronaldo Leme (Dinho), Arnolphi Lima Filho (Liminha), Koko Gennari (integrante do grupo Patrulha do Espaço), John Ulhôa, Bill Barthel, Sean Lennon, Kurt Cobain (arquivo), Zélia Duncan, e do depoimento do maestro Rogério Duprat, retirado do documentário *Maldito Popular Brasileiro* (1990), dirigido por Patrícia Moran para a TV Cultura. Dos produtores musicais: Aluizier Malab, Roberto Menescal e Luiz Carlos Calanca. Dos críticos musicais: Nelson Motta e Tarik de Souza. Do cineasta Antônio Carlos da Fontoura, que dirigiu o curta-metragem *Mutantes* (1970), uma brincadeira improvisada pelas ruas de São Paulo; da diretora teatral Regina Miranda e do ator Gregory Cheskis. Dos familiares: Lucinha Barbosa (esposa), Clarisse Leite (mãe – entrevista de arquivo), Martha Mellinger (atriz e ex-mulher, mãe de seu único filho Daniel), e dos amigos Raphael Vilardi e Antônio Peticov.

A trilha musical traz as canções mais conhecidas dos Mutantes, como *Qualquer Bobagem*, *Ando Meio Desligado*, *Balada do Louco*, *Top Top*, *Tecnicolor* e *Panis et Circenses*. Mas também exhibe algumas versões raras com músicas da primeira banda de Arnaldo Baptista, O'Seis; de sua carreira solo; e outros projetos idealizados pelo compositor, como a peça de teatro

⁴ O show foi lançado em DVD e conta em seus extras com um breve documentário, com o mesmo nome do Show MVTANTES, dirigido por Hugo Prata, em 2006.

Heliogábalo, da qual foi diretor musical, além dos grupos Patrulha do Espaço e Unziotro.

A primeira metade do filme é a história do Arnaldo dentro dos Mutantes, como ele criou a banda, a época dos festivais, sua participação no Tropicalismo⁵ e os primeiros discos.⁶ Depois vem toda a fase de sua carreira solo até o reencontro da banda em 2006 e suas atuais atividades como a pintura e a conservação de seu legado musical.

Na primeira parte do documentário é apresentada a formação original dos Mutantes, em 1966, composta por Arnaldo Baptista (baixo), Sérgio Dias (guitarra) e Rita Lee (vocal); três jovens paulistanos de classe média unidos por uma afinidade musical pelo rock anglo-americano, particularmente pelo pop-rock dos Beatles.

O grupo se tornou conhecido pelas suas participações performáticas em programas de televisão da época ao se apresentarem em *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Show do Dia 7*, *Família Trapo*, *Astros do Disco* etc. Nesses programas, eles interpretavam músicas de grupos ingleses e norte americanos, mas principalmente as canções dos Beatles. Depois participaram de várias edições dos Festivais de música, integrando o

⁵ Sem nos esquecer que muitas vezes o que se chama de Tropicalismo ou Tropicália não define apenas um movimento musical com a produção de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat e os Mutantes, entre os anos de 1967 e 1970, mas sim um conjunto de manifestações culturais por meio do corpo, da voz, da roupa, das letras, danças e diálogos de experiências estéticas diversas que incluíam o teatro, com a ousada montagem da peça “O Rei da vela”, de Oswald de Andrade (escrita em 1937), que estreou em 1967, com o Grupo Oficina, sob direção de José Celso Martinez Correa; ou as artes plásticas, com as obras de Hélio Oiticica e de Lúcia Clark, como já apontei em minha tese de doutorado (Carvalho, 2009: 118-119).

⁶ Os Mutantes lançaram de 1967 a 1976 nove álbuns e, em sua formação original eles produziram os discos: *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado* (1970), *Jardim Elétrico* (1971), e *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (1972). Durante a turnê pela Europa em 1970 gravaram também *Tecnicolor*, e entre 1990 e meados dos anos 2000 tiveram os seus discos relançados. A discografia completa está disponível no site oficial de Arnaldo Baptista: <http://www.arnaldobaptista.com.br>. Consultado em 27-06-2011.

movimento tropicalista a partir do famoso III Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1967.

Este programa de televisão se consagrou por projetar o Tropicalismo e se tornou tema do documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, documentário que também aposta na edição de materiais de arquivo da TV Record para mostrar palco, público e bastidores do teatro Paramount, em São Paulo, no dia 21 de outubro de 1967, com destaque para as performances de Chico Buarque e MPB4, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes, Roberto Carlos, Edu Lobo e Sérgio Ricardo interpretando as músicas *Roda Viva*, *Alegria Alegria*, *Domingo no parque*, *Maria, carnaval e cinzas*, *Ponteio* e *Beto Bom de Bola*. E na prática de entrevistas atuais com os protagonistas do palco e com a equipe de produção deste programa musical, como o diretor Paulinho Machado de Carvalho, o idealizador Solano Ribeiro e o jurado Sérgio Cabral. Assim, o documentário apresenta de maneira expositiva a importância deste programa de TV que se tornou um marco para a história da MPB e para a história da televisão brasileira.

Com esta mesma abordagem, *Lóki* ao resgatar a história de Arnaldo Baptista nos Mutantes e da contribuição do grupo para a Tropicália com suas performances musicais, acaba contando também um pouco da história da televisão brasileira, em particular da relação entre música e televisão dos anos 1960, quando os programas musicais ocupavam o horário nobre da programação, consolidando, segundo Marcos Napolitano (2010), o consumo musical via TV. Justamente no momento em que a televisão era considerada um exemplo de modernidade, em sua fase populista, impulsionada e, muitas vezes, financiada pelo regime ditatorial vigente (Mattos, 2008).

Os Mutantes contribuíram também para a história da MPB, tendo subsídios da vanguarda erudita (via Rogério Duprat) e da Tropicália (via Gilberto Gil). Das características gerais do movimento tropicalista, os Mutantes incorporaram a paródia, a ironia, o senso de humor, a dissonância,

procedimentos alegóricos, entre outros. Do mesmo modo, a inventividade musical do grupo, balizada pela contracultura e pela adesão ao tropicalismo, misturou ritmos e gêneros musicais os mais diversos possíveis, utilizando-se de instrumentos inventados, dos elementos da chamada cultura pop e de arranjos inovadores.

Nesse sentido, vale ressaltar que eles eram experimentais, mas também bastante midiáticos, principalmente ao utilizarem a própria televisão como veículo divulgador de sua liberdade musical. Esse aspecto aparentemente contraditório aponta para a estratégia da indústria publicitária de inserir o “aparentemente rebelde”, “descolado”, “diferente”, em algo atrativo para o consumo.⁷

Para uma melhor compreensão destas características, Celso Favaretto em *Tropicália: Alegoria, Alegria* (1996) se debruça sobre a ideia de que a “explosão” tropicalista encaminhou uma abertura cultural para a sociedade brasileira ao incorporar temas do engajamento político dos anos 60 de maneira criativa. Num movimento contrário, é importante ressaltar a análise da pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda ao entender o movimento do tropicalismo como fruto de uma crise política da esquerda, provocada pelo questionamento das ideologias, fundamentalmente o marxismo, e a perda do referencial de atuação propositiva das vanguardas artísticas e intelectuais, sintetizando uma situação de crise da modernidade (1982: 55).⁸

Já o crítico literário Roberto Schwarz (2001) também indica o “espetáculo de anacronismo social” efetuado como operação de desmistificação tropicalista diante dos compromissos ideológicos da ditadura militar instalada no país. Assim, numa atitude antropofágica, o tropicalismo incorporou parodicamente o caldo da cultura anterior, o

⁷ Os Mutantes chegaram até a realizar um jingle comercial composto para a Shell em 1969, “Algo Mais” incluída no segundo LP do grupo. Eles também se transformaram em personagens de clipes e quadrinhos publicitários (Calado, 1995).

⁸ A explosão tropicalista coincidiu com a radicalização do processo político de ditadura militar no Brasil, principalmente em relação às manifestações culturais e o AI-5, de 1968.

exotismo da paisagem tropical, o kitsch da vida suburbana, os anseios da burguesia católica, o olhar estrangeiro e o elogio à tecnologia, cravando oposições simples entre arcaico e moderno, local e universal, numa justaposição do cafonha com o industrial, definida por Gilberto Gil e Torquato Neto de “uma geléia geral brasileira”.⁹ (Carvalho, 2009: 110).

Assim, Arnaldo Baptista e os Mutantes usaram a televisão como veículo difusor de suas performances e foram personagens importantes da TV Record, emissora que, segundo Luiz Tatit (2004: 54): “era a casa da Tia Ciata da era televisiva”.

Depois de 1969, os Mutantes seguem uma trajetória mais independente, e ganham dois novos integrantes, o baterista Dinho e o baixista Liminha e, com isso, Arnaldo passa a tocar teclados, instrumento bastante explorado no chamado rock progressivo. Essa nova formação resistiu até o ano de 1972 quando Rita Lee deixa os Mutantes e, no ano seguinte, Arnaldo também abandona o grupo para seguir carreira solo.

Como se sabe, Rita obteve uma carreira consagrada, mitificando-se como a “rainha do rock” brasileira, numa acertada aposta da indústria fonográfica dos anos 1970 (Dias, 2000). Já Arnaldo, numa linha mais *underground* de produção, lançou após a saída dos Mutantes¹⁰ o festejado e melancólico LP *Lóki* (1974), e continuou “seus mergulhos sonoro-existenciais” (Dolabela, 1987: 35) se tornando mais um “personagem maldito da MPB”.¹¹ E é a partir desta etapa de sua vida que o documentário inicia a sua segunda parte. Nela, são retratadas as mudanças tanto sonoras

⁹ Canção “Geléia Geral”, que mistura folclore brasileiro tradicional com modas internacionais, bumba meu boi, iê-iê-iê e elepê do Sinatra.

¹⁰ Com as saídas de Rita Lee e de Arnaldo Baptista, os Mutantes tiveram várias formações, tendo Sérgio Dias como o único Mutante presente em todas elas. A “logo-marca” Mutantes, seguiu até 1978 quando Sérgio decide finalmente oficializar o término do conjunto e seguir carreira solo nos EUA.

¹¹ Os artistas que na década de 70 mantiveram uma postura ligada ao experimentalismo foram cunhados de “malditos”, casos de Walter Franco, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Jorge Mautner etc.

quanto na configuração dos integrantes dos Mutantes rumo ao rock progressivo.

Esta segunda parte do documentário revela o lado B do personagem, quando ele perde o humor, a ironia e a musicalidade irreverente da fase de sua juventude com os Mutantes. O documentário, então, passa a explorar de forma mais melodramática o depoimento do personagem sobre a sua dor diante da separação com Rita Lee, o uso das drogas e sua insistência pela preocupação com a qualidade técnica do som para as apresentações musicais.

Lóki traz também fotos de seu único filho Daniel, apenas quando criança, a experiência musical com a banda Patrulha no Espaço e a aventura de Arnaldo na produção teatral Heliogábalo, quando além de compor a trilha musical do espetáculo, ele dança com a companhia em alguns ensaios e apresenta momentos de paralisia e não reconhecimento dos companheiros, tal como revela o ator Gregory Cheskis, culminando em sua tentativa de suicídio em 1982. Depois se tem os relatos sobre o coma de quase dois meses, a companhia inusitada de sua fã Lucinha Barbosa no hospital (e até hoje), sua recuperação em exílio no sítio em Minas Gerais, o reconhecimento internacional através do interesse de Kurt Cobain (do Nirvana) e de Sean Lennon, e o show comemorativo de 2006, proposto para uma exposição sobre a Tropicália em Londres.

Aliás, esta opção da viagem de registro do show em Londres está em sintonia com uma recente tendência na produção de documentários sobre personagens da música brasileira, tais como *Fabricando Tom Zé* (2006) de Décio Matos Jr, biografia cujo fio condutor é sua turnê pela Europa em 2005, com uma câmera que segue o músico pelas ruas e shows em Paris, Turim, Roma, Montreux e Viena; *Coração Vagabundo* (2008), dirigido por Fernando Grostein Andrade, documentário que acompanha a turnê de lançamento do primeiro álbum inteiramente em inglês de Caetano Veloso, com entrevistas e imagens intimistas por São Paulo, Nova York, Tóquio,

Osaka e Kyoto, e com os depoimentos especiais de Michelangelo Antonioni, Pedro Almodóvar e David Byrne para respaldar o sucesso internacional do artista brasileiro; e *Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (2009), da cineasta Tetê Moraes, filme que registra uma viagem a Cuba de João Donato e seu trio formado por Robertinho Silva (bateria), Luiz Alves (contrabaixo) e Ricardo Pontes (sax e flauta). Estes documentários trazem diários íntimos de viagem, com imagens das turnês, inclusive em aeroportos e hotéis, como também registram ensaios, performances e encontros musicais, embebidos pelo desafio biográfico de retratar os músicos em movimento.

Seguindo este método de tratamento de enfoque de um músico como personagem, talvez o exemplo pioneiro, que merece destaque nesta rápida digressão, por sua vitalidade de estilo na prática do documentário musical brasileiro contemporâneo, foi o filme de João Moreira Salles, *Nelson Freire* (2003). Oposto a inflação verbal da prática da entrevista, o documentário é menos falado e privilegia a música, os gestos do músico, seu silêncio tímido. Nesse sentido, pode-se notar outro trabalho de direção, outra relação entre biógrafo e biografado, como já analisaram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita:

Salles filma Nelson Freire ao longo de dois anos; na montagem, não segue a cronologia da filmagem, como acontece na maior parte dos seus filmes realizados a partir de uma metodologia de observação; reúne situações que se repetem nos diversos concertos que Freire faz em cidades espalhadas pelo mundo. Momentos que expressam solidão, constatada e assumida pelo pianista, de um cotidiano intenso. Ao mesmo tempo, é notável a intimidade de Salles consegue registrar nas belas sequências do pianista na casa da amiga e também pianista Martha Argerich. São imagens marcadas por uma certa instabilidade, em função da câmera no ombro, que produz uma subjetividade e uma proximidade maior do diretor e da equipe com os que estão sendo filmados. (Lins e Mesquita, 2008: 34).

Mas *Lóki* é verborrágico e divide em dois grandes momentos a vida e obra de Arnaldo Baptista. Assim, o documentário de Fontenelle evidencia

um uso da linguagem padrão de mediações jornalísticas, criadas na prática do documentário audiovisual como um desdobramento do modo expositivo, pela sua lógica de argumentação didática para compor a biografia desejada. Já em sua abertura, a produção apresenta o seu personagem-tema para despertar o interesse do público com a edição de vários depoimentos em *off*, trechos de músicas e sons de programas de televisão (festivais) sincronizados com fotos e imagens de arquivo que sintetizam sua história de vida desde os Mutantes até o show em 2006. Trata-se da prática do perfil, quando dos arquivos se resgatam informações da vida e obra de um homenageado, característica definidora do programa *Luz, câmera, canção*, do qual o documentário se originou, como já foi dito anteriormente.

O documentário deixa óbvio que expõe uma biografia autorizada, com o aval e a cooperação do biografado e de seus amigos e familiares, seguindo uma linha cronológica. A estratégia narrativa da produção aproveita-se de “ganchos” das falas dos entrevistados ou de frases musicais para introduzir e encadear a história de Arnaldo Baptista por meio de sua pesquisa de fatos e acontecimentos marcantes mostrados pelos materiais de arquivo encontrados e pelas entrevistas de compreensão e reconstituição histórica a partir da memória.

O diretor trata tudo com leveza e reverência, sem contestação ou qualquer interferência autoral na narrativa. Nota-se que não há o uso de uma narração em *off* (narração em *voz over*, locução), com um texto que amarre toda a história e os dados biográficos do retratado, para facilitar a compreensão do telespectador/espectador. No entanto, as imagens de arquivo, a montagem dos depoimentos/sonoras (trechos das entrevistas realizadas em externas, com o uso da voz/imagem da fonte, convenção da prática jornalística para rádio e TV), e a eleição das músicas inseridas são encadeadas de maneira ilustrativa da apresentação da trajetória do personagem.

Além disso, as imagens não contribuem muito para a construção da biografia, parece que sem elas a apresentação do personagem a partir dos depoimentos e de sua música permanece. É como se estivéssemos escutando um documentário para rádio. Assim como tantos outros documentários de televisão, *Lóki* perpetua a ideia da tv como “rádio com imagens”, paradoxo do tratamento da trilha sonora na televisão, que coloca as imagens como facultativas, muitas vezes libertando os olhos com a construção do discurso calcado no som, principalmente com a palavra, como já apontou Michel Chion (2008: 139).

Com isso, *Lóki* se alinha na tendência predominante de produção de documentários para televisão, que elegem a abordagem jornalística, consagrada pela reportagem, em que se expõe um assunto ou fato alternando sonoras e imagens ilustrativas. Entrevistas, montagens de material de arquivo e uma edição formadora do discurso ou da abordagem sobre o personagem revelam um discurso que, embora fragmentado pelo mosaico de depoentes, raramente explora qualquer contradição, reduzindo as falas originais em uma organização narrativa escolhida por um discreto narrador-diretor.

Estas características de estilo e técnica de produção parecem se desdobrar do gênero informativo da televisão, que segue regras estruturais de apresentação de um fato, acontecimento ou notícia, com clareza, objetividade e concisão. O que assegura ao telespectador um discurso repleto de explicações e reiteraões, sem brechas para ambiguidades, paradoxos e imprecisões. Entretanto, estas mesmas características promovem muito mais a ideia de propaganda do que da exposição de um ponto de vista, o que muitas vezes se espera da produção de um documentário.

Os usos do recurso da entrevista e da montagem de material de arquivo são os principais pontos de sustentação da estrutura discursiva do documentário. A insistência da edição de várias entrevistas encadeadas,

assim como já analisou Jean-Claude Bernardet, no capítulo “A entrevista”, presente na segunda edição do livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), não indica um enriquecimento de estratégia narrativa para a prática contemporânea de documentários, ao contrário, demonstra um apelo repetitivo de um mesmo procedimento, que se sustenta também com a ênfase da ilustração via material de arquivo. Em contrapartida, vale lembrar que Jean-Louis Comolli (2008: 86) alerta que mesmo com esta inflação e repetição da fórmula da entrevista, sua prática não significa apenas um recurso fácil, banal e sem desafios.

No documentário, o enlace das entrevistas com o material de arquivo é revelado de maneira interessante no resgate das cenas dirigidas por Walter Hugo Khouri em *As amorosas* (1968), filme que conta com a trilha musical de Rogério Duprat, e a presença dos Mutantes tocando e cantando em duas seqüências. E também com o contundente depoimento de Rogério Duprat, retirado do documentário *Maldito Popular Brasileiro*, quando o maestro diz que Os Mutantes foram a coisa mais importante do tropicalismo, e que a cabeça disso tudo era Arnaldo Baptista, o verdadeiro responsável por quase tudo que aconteceu de 1967 para frente.

Por consequência, fica clara a ausência incômoda da voz de Rita Lee, seja para o documentário ou em material de arquivo, restando apenas várias de suas imagens em performances com os Mutantes ou enquanto figura recorrente e significativa das pinturas de Arnaldo, ou pela aproximação física aparentemente buscada por sua atual mulher, que é escancarada quando ele pinta um quadro que permeia todo o documentário, colorindo, no início, uma moça de olhos azuis e, no final, de olhos castanhos, representando, segundo o próprio pintor, a “transmutação do amor” a partir da fusão de Rita Lee e de Lucinha Barbosa.

De fato, é preciso levar em conta a consagrada recusa de Rita Lee em participar de qualquer comemoração, registro ou debate sobre sua

participação nos Mutantes, e de sua relação com Arnaldo Baptista. Sobre a ausência de Rita Lee, Fontenelle explica:

Fizemos quatro tentativas de entrevista com a Rita Lee, mas a assessoria de imprensa dela disse que preferia não falar sobre o assunto. Mas ela foi sempre muito gentil com a produção, cedendo todos os direitos de exibição de imagem e das músicas. Nunca se opôs a isso. No fim das contas, com o filme pronto, todos nós concordamos que, mesmo ela não tendo dado um depoimento, ela está presente o tempo todo no filme e de uma maneira bem bonita, dando um aspecto mais lírico ao filme. O filme mostra a Rita Lee da época dos Mutantes e como ela aparece na lembrança do Arnaldo, linda, imaculada. (Press Book, 2009).

Com isso, permanecem os mistérios sobre a separação dos dois e a relação desta com a liberdade sexual posada pelo grupo em performances em palcos ou capas de discos, e proclamada em várias letras de canções como *Rita Lee foi passear*, *Quem tem medo de brincar de amor* e na famosa *Balada do Louco*, canção já analisada, por exemplo, por Daniela dos Santos (2010). Afinal, a virada na vida de Arnaldo a partir do uso de drogas é abordada no documentário, mas as brigas em torno da carreira solo de Rita Lee e a questão da sexualidade, com as estórias de casos e *affairs* dele com fãs, nos períodos de atritos e reconciliações do casal (Calado, 1995) são omitidas.

Nesse sentido, há no filme o desejo de se traçar a história de Arnaldo Baptista com poucas surpresas e sem desagradar o biografado com uma investigação mais contundente sobre seu rompimento com Rita Lee; ou os anos de silêncio que o separaram do irmão Sérgio Dias. Percursos conhecidos para quem acompanha a história do rock brasileiro (talvez, o público que mais provavelmente assiste ao documentário), que não são confrontados nos depoimentos e testemunhos. Assim, apesar dos vários narradores, o documentário é montado linearmente, sem pluralidade de versões sobre qualquer fato, impressão ou interpretação de um

acontecimento, numa narrativa estranhamente coerente e sem sintonia com a rebeldia, o barulho e o movimento do rock. Para o público, resta apenas a novidade das imagens do show em Londres, que pontua, como sempre, o reconhecimento do artista no exterior.

Cê tá pensando que eu sou lóki, bicho?

A construção de imagens do real como resultado da produção cinematográfica e televisiva e das diversas estratégias e técnicas de produção tem sido um distintivo importante da comunicação audiovisual frente às demais formas de discurso. Não é à toa que nas reflexões contemporâneas a pesquisa sobre a prática do documentário vem ganhando cada vez mais atenção. No cerne destas discussões está a afirmação de que o diretor (de cinema ou televisão), fazendo documentários ou ficção, nunca abandona sua condição de autor.

Entretanto, é justamente a ausência de autoria que se percebe como traço estilístico contínuo na prática de produção de documentários para televisão. Em *Lóki* nota-se a predominância da construção expositiva da narrativa, com ênfase nas imagens do passado, com os registros de sua história pública, a partir dos materiais que circularam na imprensa, no cinema e na TV e na memória particular do protagonista, de seus familiares, amigos e fãs. Trata-se de uma narrativa linear e encadeada pela redução do enfoque em um personagem, com a explanação da vida com pretensões informativas e tom melodramático sobre a trajetória de um indivíduo e de sua contribuição para a história do rock e da música popular brasileira.

Lóki traz uma reverência à memória, com seu mergulho no passado por intermédio de várias testemunhas e cúmplices, como também de uma pesquisa de indícios e reminiscências da história deste personagem da música via material audiovisual de arquivo, de filmes e produções de TV. Entretanto, o estilo do documentário é marcado pela ideia de “retratar” de

forma simples e direta, seguindo as regras niveladoras do jornalismo audiovisual e, de maneira geral, da própria prática de produção para televisão, que engessam suas grades de programações e vulgarizam seus profissionais, com poucas brechas para a criatividade e o entendimento das possibilidades da sua linguagem.

Na análise de sua trilha sonora, o documentário revela o casamento entre a propaganda e o jornalismo, o que historicamente não é nenhuma novidade. O som de *Lóki* é a voz. A montagem do documentário se dá pela palavra. É através do som direto, originário das entrevistas e depoimentos, e do som de arquivo, de outros filmes e programas de televisão que se tem a construção do retrato do músico. A trilha musical, por incrível que possa parecer, não ganha brilho. Trata-se de uma compilação de canções obtida em material de arquivo, sem qualquer destaque especial ou novo tratamento e articulação na montagem do próprio documentário.

Desse modo, ao contrário de seu personagem, de louco, *Lóki* não tem nada. Trata-se de um documentário padrão ou convencional de televisão. Afirmação que retoma as primeiras considerações deste texto sobre a recorrente prática jornalística aplicada à produção de documentários de televisão. No entanto, é inegável que o documentário amplia o trabalho iniciado para um programa de trinta minutos na grade de televisão, com uma produção de maior duração e aprofundamento, tratando seu personagem com mais apuro e pesquisa, informando muito mais o seu público ávido por colecionar biografias. E é assim que o documentário ganha o tom de homenagem e deixa o espectador muito à vontade para se envolver com a trajetória de vida de Arnaldo Baptista, de maneira íntima e respeitosa. Sem riscos ou ousadia, características tão caras ao retratado.

Referências Bibliográficas

- ARBEX JÚNIOR, José (2001), *Showrnalismo: a notícia como espetáculo*, São Paulo: Casa Amarela.
- BAPTISTA, Arnaldo Dias, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.arnaldobaptista.com.br>. Consultado em 27-06-2011.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- BISTANE, L. e BACELLAR, L. (2005), *Jornalismo de TV*, São Paulo: Contexto.
- BRITO, Flávio (2009), *A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)*, São Paulo: Tese de doutorado, Universidade de São Paulo.
- CALADO, Carlos (2004), *Tropicália: a história de uma revolução musical*, São Paulo: 34.
- ____ (1995), *A divina comédia dos mutantes*, São Paulo: 34.
- CANAL BRASIL, *site oficial*, em: <http://canalbrasil.globo.com/> Consultado em 27-06-2011.
- CARVALHO, Márcia (2012), “Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro” in *Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, ASAECA*, Córdoba.
- ____ (2011), “Documentário de televisão: História, Jornalismo e MPB” in *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)*, Recife-PE.
- ____ (2009), *A canção popular na história do cinema brasileiro*, Campinas: Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- ____ (2006), “O documentário e a prática jornalística” in *Revista PJ:Br*, v.7, pp.01-08, disponível em http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7_d.htm. Consultado em 07-07-2011.

- CHION, Michel (2008), *L'audio-vision: son et image au cinema*, Paris: Armand Colin.
- CHACON, Paulo (1995), *O que é rock*, São Paulo: Brasiliense.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: UFMG.
- DIAS, Marcia Tosta (2000), *Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, São Paulo: Boitempo Editorial.
- DOLABELA, Marcelo (1987), *ABZ do Rock Brasileiro*, São Paulo: Estrela do Sul.
- DOSSE, François (2009), *O desafio biográfico: escrever uma vida*, São Paulo: USP.
- FAVARETTO, Celso (1996), *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- FERREIRA, M. e AMADO, J. (orgs.) (2006), *Usos & abusos da história oral*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- HOLLANDA, Heloísa B. e GONÇALVES, Marcos A. (1982), *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo: Brasiliense.
- JOSÉ, Carmen Lúcia (2003), “História Oral e Documentário Radiofônico: distinções e convergências” in *Revista Conexão*, Caxias do Sul-RS, v. 2, n.3, pp. 121-132.
- LAGE, Nilson (2001), *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*, Rio de Janeiro: Record.
- LINS, Consuelo *et al.* (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”, in *Revista Galáxia* (PUCSP), São Paulo, n. 21, pp. 54-67.
- ____ e MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Zahar.
- MACHADO, Arlindo (2000), *A televisão levada a sério*, São Paulo: Senac.
- MARCONDES FILHO, Ciro (2002), *Comunicação & Jornalismo: a saga dos cães perdidos*, São Paulo: Hacker.

- MATTOS, Sérgio (2008), *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*, Petrópolis: Vozes.
- MESQUITA, Cláudia (2010), “Retratos em diálogo” in *Novos Estudos Cebrap*, n. 86, São Paulo: CEBRAP, março, pp.105-118.
- NAPOLITANO, Marcos (2001), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*, São Paulo: Annablume.
- ____ (2007), *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- ____ (2010), “Noites de gala, dias de luta: a MPB na TV dos anos 1960” in *Revista do Festival de Cinema de Arquivo - Especial: Luz, câmera: a música brasileira*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, pp. 132-137.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- ORTIZ RAMOS, José Mário (1995), *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis: Vozes.
- PENA, Felipe (2005), *Teoria do Jornalismo*, São Paulo: Contexto.
- ____ (2004), *Teoria da biografia sem fim*, Rio de Janeiro: Maud.
- PRESS BOOK. LOKI ARNALDO BAPTISTA, Canal Brasil / PALAVRA Assessoria em Comunicação, Rio de Janeiro, 2009.
- RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal...O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- RIBEIRO, Ana P. G. et al., (org.) (2010), *História da Televisão no Brasil*, São Paulo: Contexto.
- SANTOS, Daniela Vieira dos (2010), *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*, São Paulo: Annablume.
- SCHWARZ, Roberto (2001), *Cultura e Política*, São Paulo: Paz e Terra.
- SEVARIANO, Jairo (2008), *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*, São Paulo: 34.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da (1991), *O adiantado da hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro*, São Paulo: Summus.

- SOBRINHO, Gilberto Alexandre (2010), “Sobre Televisão Experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter” in *Revista Eco-Pós*, v. 13, n. 2, pp. 67-84, disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/24> Consultado em 06-07-2011.
- TATIT, Luiz (2004), *O século da canção*, Cotia: Ateliê Editorial.
- TRAQUINA, Nelson (2005), *Teorias do Jornalismo*, Florianópolis: Insular.
- VILAS BOAS, Sérgio (2002), *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*, São Paulo: Summus.
- WINSTON, Brian (2005), “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 14-25.

Filmografia

- Coração Vagabundo* (2008), de Fernando Grostein Andrade.
- Fabricando Tom Zé* (2006), de Décio Matos Jr
- Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle.
- Maldito Popular Brasileiro* (1990), de Patrícia Moran.
- Mutantes* (1970), de Antônio Carlos da Fontoura.
- MVTANTES*, (2006), de Hugo Prata.
- Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (2009), de Tetê Moraes.
- Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.
- Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), de Eduardo Coutinho.
- Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil.

**ASPECTOS DA MÚSICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: ALGUMAS REFLEXÕES
SOBRE O FAZER E O PENSAR**

Guilherme Maia*

Resumo: Fruto de investigação realizada no âmbito do projeto *Tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo* [Projeto beneficiado pelo Edital 022/2009 Fapesb/CNPq], este artigo discute a perspectiva de uma relação essencial entre documentários e música, apresenta alguns resultados do exame panorâmico do *corpus* empírico e reflete sobre um ponto de tensão verificado no domínio dos discursos sobre a música no filme documental.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Documentário, Música.

Resumen: Como resultado de la investigación llevada a cabo dentro del proyecto *Tendencias Musicales en el Documental Brasileño Contemporáneo*, proyecto beneficiado por el edicto 022/2009 Fapesb / CNPq, en este artículo se discute la perspectiva de una relación esencial entre documentales y música, presenta algunos resultados del examen panorámico del *corpus* empírico y reflexiona sobre un punto de tensión que se halla en el dominio de los discursos sobre la música en el cine documental.

Palabras clave: cine brasileño, documental, música.

Abstract: As a result of research carried out under the project “Trends of music in contemporary Brazilian documentaries” [funded by the Editorial 022/2009 Fapesb/CNPq], this article discusses the perspective of an essential relationship between music and documentaries, presents some results of a panoramic examination of the empirical corpus, and reflects on a point of tension found in the field of discourses on music in documentary film.

Keywords: Brazilian Cinema, Documentary, Music.

Résumé: Résultat de recherches effectuées dans le cadre du projet *Tendances de la musique dans le documentaire brésilien contemporain* [ce projet a bénéficié du soutien 022/2009 Fapesb / CNPq], cet article traite de la perspective d'une relation essentielle entre la musique et les documentaires, présente quelques résultats obtenus à partir de l'examen panoramique d'un corpus empirique et réfléchit sur un point de tension qui se rencontre dans le domaine du discours sur la musique dans le film documentaire.

Mots-clés: Cinéma brésilien, Documentaire, Musique.

* Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

O projeto de pesquisa *Tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo* partiu de duas perguntas. O que, de um modo geral, pensa-se sobre a música nos documentários? Quais as práticas de uso de música dominantes no documentário brasileiro contemporâneo? No eixo teórico, foi realizado, no Laboratório de Investigação Sonora (LIS - CAHL/UFRB) e no Laboratório de Análise Fílmica (LAF - Póscom/UFBA), uma revisão de bibliografia com foco em enunciações acerca da música dos documentários em um conjunto de livros-chave, com ênfase em publicações sobre o documentário brasileiro, sobre o documentário de um modo geral e sobre a música dos filmes.¹ Em sua dimensão empírica, a pesquisa observou um *corpus* construído a partir de estudo recente realizado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), no qual as autoras traçam um panorama crítico da produção atual brasileira de documentários e dos artigos publicados no livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, organizado pelo pesquisador César Migliorin, com contribuições de alguns dos mais importantes pesquisadores do campo no Brasil.² Neste artigo, serão apresentados alguns processos e resultados da investigação.

Documentários e música: uma conexão ontológica?

A simples experiência de assistir a documentários³ em bases regulares nos leva a inferir que são raros os filmes dessa natureza nos quais a música não está de alguma forma presente, evidência refletida em uma reflexão de

¹ Ver *corpus teórico* da pesquisa em Anexo.

² Ver *corpus empírico* da pesquisa em Anexo.

³ Estamos cientes de quão podem ser difusas – e confusas – as fronteiras entre documentários e muitos outros produtos audiovisuais. Levando em conta, entretanto, que um importante volume de energia intelectual já foi dedicado a essa questão por renomados estudiosos, a pesquisa adota como condição suficiente para que um filme seja aqui considerado um documentário, o fato de a obra ser citada como tal pelos livros do *corpus* teórico.

Fernão Ramos (2008) no livro no qual coloca em atrito possíveis definições do documentário. Ramos declara-se impressionado com a presença *universal* da música no audiovisual de um modo geral e confere à música dos documentários o estatuto de recurso *necessário*, de importância equivalente à música do cinema de ficção:

A forma-câmera, com figuras em movimento, pede a melodia de modo premente. Essa premência chega a impressionar por sua universalidade. Dois fatores podem ser destacados: 1) a relação entre movimento/transcorrer e melodia/transcorrer, em sua disposição no eixo temporal conforme surge para a percepção; 2) o configurar abstrato de estados emocionais e que a música induz e que são aproveitados pela trama dramática, tanto no cinema de ficção como no documentário. No caso do documentário, muitas vezes a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção, e que ainda deverá ser estudada. (Ramos, 2008: 86).

É mesmo fato que não apenas filmes, mas produtos audiovisuais sem música são raros? A título de exercício, sugiro ao leitor que tente se lembrar de um filme de longa-metragem ou de um programa de TV no qual a música esteja cem por cento ausente. Se o autor for um cinéfilo é até possível que lhe venha à lembrança, no campo da ficção, alguns filmes fundadores do gênero terror, como *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (Idem, James Whale, 1931), *A Múmia* (*The Mummy*, 1932), dois filmes célebres de Hitchcock - *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963) e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), e ainda filmes pontuais como *Doze homens e uma sentença* (*12 Angry men*, Sidney Lumet, 1957), *Eraserhead* (David Lynch, 1977) e *Onde os fracos não têm vez* (*No country for old men*, Joel & Ethan Coen, 2007). Todos estes filmes foram apontados em pesquisa realizada no monumental banco de dados Internet Movie Database, utilizando “no music” como *keyword*. A busca produziu um número em torno de cinco

dezenas de obras audiovisuais, incluindo longas-metragens de ficção, documentários, seriados de TV e curtas. Uma gota d'água no oceano. Evidentemente, esse banco de dados está em processo de construção e deve existir uma quantidade mais expressiva de filmes sem música, especialmente considerando o reino do audiovisual como um todo. Cabe observar, contudo, que em um número significativo de obras citadas como exemplos de ausência de música, - incluindo rigorosamente todos os mencionados neste parágrafo -, é possível, mesmo que em uma dimensão mínima, observar a música em operação na abertura e/ou no final (*Dracula*, *Frankenstein*, *The Mummy*, *Rope*), em alguma intervenção pontual de música diegética (*Rope*, *Eraserhead*, *The Birds*, *No country for old men*), ou o uso de um material composicional baseado em ruídos que pode ser considerada como *música concreta* (*The Birds*, *Eraserhead*). A rigor, nenhum desses filmes abre mão completamente do uso de música.

Vimos ainda que, para Ramos, “a música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção”. A julgar pela pesquisa histórica de Mervyn Cooke (2008), Ramos parece também ter razão. Cooke nos conta que a música estava lá, com Edison e os Lumière, quando o cinema veio ao mundo; que filmes de natureza documental exibidos no contexto do chamado “cinema de atrações” herdaram a música do contexto *vaudeville* de apreciação; que muitos filmes factuais da era muda tiveram música original, composta por compositores importantes no contexto da música de concerto da época, especialmente na ocasião da estreia daqueles produtos considerados mais importantes pelas companhias cinematográficas. Os filmes *Nannok o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) e *Moana* (1926), ambos de Flaherty, tiveram música original assinada por William Axt e James C. Bradford, respectivamente. Da mesma forma, os documentários *Grass* (1925) e *Chang* (1927), dirigidos pela dupla Merriam C. Cooper e Ernst B. Shoedsack, contaram com música inédita composta por Hugo Riesenfeld. Ainda entre

os filmes documentais dos anos 1920, Cooke cita o célebre *Um homem com uma câmera* (Человек с киноаппаратом, 1929), para o qual o diretor Dziga Vertov escreveu instruções bastante detalhadas como guia para os três compositores do Skovino's Music Council, responsáveis pela composição da música do filme.⁴ Os primeiros filmes sonoros de atualidades de companhias como Pathé, Gaumont e Fox, com forte compromisso com o espetáculo e com a evocação de sentimentos patrióticos, tinham a trilha sonora marcada por marchas e fanfarras militares. No movimento documentarista britânico dos 1930-1940, momento histórico do batismo do documentário, a intensa produção de filmes pelas produtoras estatais ofereceu um campo de trabalho e de experimentação musical bastante profícuo para um grupo de compositores ingleses. O famoso *Night Mail* teve música original composta por Benjamin Britten e *Song of Ceylon* por Walter Leigh (esta gravada em canais múltiplos, em 1934). Ninguém melhor do que Alberto Cavalcanti para falar sobre a música no contexto da escola de John Grierson:

Na Inglaterra, um dos músicos mais interessantes para o cinema documentário foi certamente Benjamin Britten, hoje um dos mais famosos compositores de ópera do mundo. Em *Coal-Face* Britten obteve efeitos musicais e corais admiráveis. A subida dos mineiros no ascensor, enquanto se ouvem as vozes das mulheres que chamam por seus nomes é, para mim, um dos grandes momentos musicais do cinema. (...) No setor do documentário, porém, Virgil Thompson, que fez a música para os filmes de Pare Lorentz, *The River* e *The Plow that Broke the Plains*, tem-se revelado uma das figuras mais interessantes. (1937: 171-2).

⁴ Cabe aqui desfazer um equívoco importante presente nos discursos sobre o mais conhecido filme de Vertov. Como nos relata Cooke, a música que acompanhou o filme na estreia foi uma compilação do repertório clássico, organizada e arranjada pelos três compositores citados. Somente em 1995 o filme recebeu a hoje bem conhecida versão composta pelos integrantes do grupo The Alloy Orchestra, que buscaram seguir algumas orientações verbais escritas pelo diretor.

Marcando presença como recurso de expressão na formação do gênero e no momento em que Grierson dá nome ao fenômeno, a música acompanha o documentário ao longo da História. Nos 1940, Cooke cita a importância decisiva da música nos documentários da Disney sobre o reino animal e dá destaque ao trabalho do compositor Hans Eisler, que, como parte de um projeto de pesquisa de música aplicada a documentários financiados pela Fundação Rockefeller, realizou diversas experiências interessantes, entre elas a composição, em 1941, de uma obra camerística para o filme *Chuva (Regen. Joris Ivens, 1929)*.⁵ O trabalho mais emblemático de Eisler no campo do documentário, afirmam tanto Russel Lack (1999) como Cooke, é a música original composta para o impactante filme *Noite e neblina (Nuit e brouillard. Alain Resnais, 1957)*. Cooke aponta também como muito influentes nos anos 1940 os trabalhos de traço nacionalista de compositores como Aaron Copland e Virgil Thompson nos documentários produzidos nos Estados Unidos. Thompson, que assina o último filme de Flaherty, *Louisiana story (1948)* é um exemplo raro de compositor que, no campo do cinema, trabalhou exclusivamente com filmes documentais.

Como bem sabemos, um importante ponto-de-virada na história do documentário ocorre nos anos 1960, quando um salto tecnológico importante tornou possível o uso de câmeras e gravadores de áudio mais ágeis e portáteis e instituiu um novo pacto de objetividade com o mundo experimentado. Nesse contexto mais realista, a música do filme passa a ser a música do mundo filmado e, junto com a interdição à voz de Deus, a música extradiegética, adicionada às imagens na pós-produção, é posta em cheque. É preciso considerar, contudo, que essa interdição à “música de Deus” não atinge a diegética e o pacto ontológico entre a música e o documentário é,

⁵ Na qual o compositor utilizou exatamente a mesma instrumentação da célebre “Pierrot lunaire”, uma das mais afamadas obras de Schönberg, o pai do dodecafonismo.

de algum modo, mantido. Afinal, é nesse contexto em que reina a música “do mundo” que floresce o documentário musical moderno.

O minucioso levantamento de dados de Cooke arrola um monumental conjunto de filmes e um número importante de compositores que escreveram música original para documentários até a metade da primeira década do século XX e nos deixa a certeza de que uma das propriedades ontológicas que os documentários compartilham com a ficção e muitas outras manifestações do reino audiovisual é o recurso à música em bases regulares, asserção que se confirma no exame do corpus empírico deste estudo.

A música no documentário brasileiro contemporâneo

Como já foi dito, a escultura do corpus empírico toma como referência os estudos de Lins e Mesquita e a coletânea de Migliorin. Nesse contexto, foi realizado um movimento no sentido de identificar os diretores considerados mais influentes e atuantes no campo e filmes considerados como marcos exemplares de tendências poéticas entre 1993 e 2010. Esse esforço resultou em um conjunto de cinquenta obras que, a partir de um processo de fichamento (*spotting*) dos pontos de entrada e saída de música, foi examinado sob uma perspectiva panorâmica, visando a identificar materiais musicais dominantes (gênero, instrumentação, canção ou instrumental, tonal, modal ou pós-tonal, melódico ou não melódico, presença ou ausência de motivos condutores etc.) e, principalmente, os modos de operação da música nos filmes sob uma perspectiva funcional.

É importante deixar claro que a ênfase da investigação incidiu sobre os casos em que a música ou manifestações musicais não são sujeitos ou objetos do documentário. Os chamados documentários musicais, filmes sobre músicos ou sobre a música, formam um *corpus* saboroso de apreciar e, decerto, de investigar. São, ademais, uma tendência vigorosa no âmbito

da produção contemporânea. No entanto, o que atrai mais a curiosidade desta investigação são os filmes nos quais a música é uma escolha das instâncias que tomam a decisão de como o filme vai ser, se vai haver música ou não e de como vai ser a música, se houver. Posso, é bem verdade, fazer um documentário sobre um compositor e não oferecer ao espectador nem mesmo uma semicolcheia de música! Em filmes dessa natureza, porém, sabemos que a música sempre protagoniza, passa a ser condição de existência da obra. Interessa aqui mais aqui a música que entra no filme por que se julgou *necessário* ou *premente*, como diz Ramos (2008), convocá-la – *aquela* determinada música, naquele determinado *cue* - como estratégia discursiva e de produção de efeitos em uma plateia. Intuições iniciais desta pesquisa sugeriam que essa dimensão específica poderia conter questões-chave para a compreensão do modo como a música toma parte no jogo de forças estéticas e éticas que envolve o cinema documentário.

A investigação indica que o documentário brasileiro contemporâneo não foge à regra do pacto essencial com a música. Foi possível constatar que na amostra investigada a música é um recurso quase cem por cento utilizado. Somente em dois filmes, *Justiça* (1998) e *Juízo* (2007), ambos dirigidos por Maria Augusta Ramos, foi possível observar ausência absoluta. Na maior parte do *corpus* é verificável um uso intenso. Entre os aspectos observados destacaremos alguns, a seguir.

Em divergência com a tradição cancionista da ficção audiovisual brasileira, o nosso documentário parece estabelecer vínculos mais fortes com a música instrumental. Canções costumam ser utilizadas “em cena”, no espaço diegético, interpretada pelos próprios sujeitos e/ou tocada em aparelhos presentes no espaço fílmico. São raros os filmes que aplicam a canção na pós-produção. Em relação às canções, predomina um repertório popular simbolicamente descapitalizado. É raro recurso à canção “canônica” da Música Popular Brasileira, por exemplo.

Já no contexto da música instrumental observa-se pouco recurso a técnicas de desenvolvimento tonal, raros exemplos de desenvolvimento melódico baseado no desenvolvimento de motivos. Flagra-se uma preferência massiva por repetição obstinada de células “mínimas”, longos sintagmas estáticos de notas sustentadas (cordas, madeiras, eletrônico), ênfase em dissonâncias, centros fixos, modalismo, efeitos de percussão, ruídos e efeitos digitais. Música predominantemente “atmosférica”, com sabor de improvisação atonal.

No que diz respeito à montagem, observa-se que a música obedece a padrões clássicos, sem, por exemplo, cortes bruscos que interrompam bruscamente o fluxo musical. Mixagens dão prioridade à voz falada e entrevistas raramente são acompanhadas por música. A música aparece recorrentemente operando na dimensão da estruturação do discurso: aberturas e fechamentos, respirações e articulações no fluxo do discurso audiovisual (transições, estabelecimento de pontos culminantes, demarcação do filme em seções ou blocos narrativos).

Aplicando a tipologia de modos de representação proposta por Bill Nichols (2005), observa-se que, em geral, os filmes que recorrem mais intensamente aos modos poético e performático de representação, convocam com mais frequência o “belo” musical para produzir sintagmas audiovisuais que têm como finalidade primeira encantar pela beleza plástica das suas formas, simplesmente. Em direção contrária, os filmes que aderem mais ao modo observativo, costumam ser os mais “secos”, com uso mínimo de música. Nos documentários participativos, presença massiva de “clipes” no espaço entre entrevistas. Nos expositivos, uso de música mais intenso e, quase invariavelmente, em conjunção com a *voz over*.

De modo frequente, o espectador do documentário brasileiro contemporâneo ouve músicas que operam predominantemente para a produção de sensações e sentimentos disfóricos. Em inúmeros casos, música que poderia ser aplicada no campo da ficção para construir sentidos de

tristeza, mistério, suspense, sobrenatural. Predominância absoluta de longos sintagmas dissonantes e de modos menores. A julgar pela música que se ouve, o nosso documentário parece tender, nos níveis sensorial e sentimental, a produzir tristeza e tensão na instância espectral. Raros são os sinais positivos como os de “esperança”, por exemplo. A música aparece em bases regulares operando na dimensão do programa sentimental dos filmes, colocada ali para comover, construir aderências afetivas entre o espectador e os sujeitos. A dimensão sentimental mais explorada parece ser a da compaixão.

A análise panorâmica do *corpus* coloca em relevo algumas obras que se destacam por conferir à música papéis especialmente relevantes em termos quantitativos e expressivos. *Aboio* (Marília Rocha, 2005), por exemplo, é um filme que já nos primeiros quadros e ao longo de toda a obra deixa clara sua estratégia de encantar o apreciador por meio de recursos sonoros e musicais. Na abertura, a fusão de sinos de vaca, fragmentos de sons melódicos de sanfona tocados em *reverse* e uma voz masculina aboioando sugerem de pronto a entrada em um ambiente sonoro opulento. É banhada em música de sabor impressionista a história que Sérgio Machado nos conta sobre Mario Peixoto, diretor do célebre *Limite* (1931), em *Onde a terra acaba* (2001). As imagens aéreas de cartão postal do Rio de Janeiro que abrem *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) teriam outra polaridade caso a música de natureza triste que é ouvida em conjunção com as imagens fosse substituída por um *allegro* de sonata em tonalidade maior. Em *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003), a música instrumental singela que acompanha as digressões visuais da narrativa, agrega ao filme altos toques de poesia e sentimento. A potência de beleza das transições líricas em *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002) ficaria seriamente abalada se a atmosfera musical criada por José Miguel Wisnick fosse substituída por silêncio. *Pachamama* (Erik Rocha, 2010), com música de Aurélio Dias e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), com música assinada pelo

grupo experimental mineiro O Grivo, são filmes que também dialogam intensamente com o modo poético de representação documental e recorrem bastante à música para construir sintagmas audiovisuais que encantam, antes de tudo, pela beleza de suas estruturas.

Em outra chave, mais sentimental, a música é também ferramenta importantíssima em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999), responsável em grande parte pelo posicionamento afetivo do espectador em relação aos sujeitos. Em outro filme de Salles, *Santiago* (2007), a música é recurso de expressão que se impõe como elemento estrutural já desde a primeira cena deste que é o documentário mais reflexivo do diretor. Grande parte do afeto que o filme atrai tanto para o personagem que protagoniza a obra quanto para o narrador que conta a história e para a obra em si mesma, é construído pela via da presença estratégica da música em pontos muito bem articulados do discurso.

Muitos outros exemplos da importância da música no documentário brasileiro contemporâneo poderiam ser aqui citados, como a bela música do compositor e saxofonista Leo Gandelman para *Moacir arte bruta* (Walter Carvalho, 2006) e a estratégia de *A mochila do mascate* (Gabriela Greeb, 2006), filme que cria um dos mais interessantes jogos intradieéticos do corpus investigado, ao construir toda a sua música a partir de trechos de peças executadas por um afinador de piano para checar a afinação de um instrumento no qual está trabalhando, personagem visível apenas nas primeiras cenas do filme. Importante destacar também a centralidade da música na poética musical do documentarista Eduardo Coutinho. A apreciação do conjunto da obra deste diretor sugere que a música é uma forte marca de autoria em seu trabalho, importante ferramenta de estruturação dos fluxos de tensão e repouso do discurso audiovisual e agente decisivo dos efeitos de natureza sentimental que os filmes produzem no ato de apreciação.

Um ponto de tensão no discurso sobre a música nos documentários

A julgar pelo conjunto de textos examinado, não se fala muito sobre a música nos documentários não musicais, tanto no contexto dos estudos sobre o documentário brasileiro quanto nos estudos mais gerais da área revisados na pesquisa. Como foi dito, a revisão de bibliografia envolveu alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, integrantes do Laboratório de Investigações Sonoras. Alguns dos discentes envolvidos na pesquisa chegaram a achar que a tarefa de fichar as enunciações sobre a música nos documentários não musicais era uma “pegadinha”, que eu havia pedido para eles procurarem um objeto inexistente. Obviamente, a música é constantemente citada quando autores apresentam o rol dos elementos constituintes dessa classe de filmes⁶ e todos os autores consultados fazem referência, de modo pontual, a cenas nas quais a música está presente. Não foi possível, no entanto, encontrar capítulos ou mesmo seções de capítulos com dedicação exclusiva ao assunto. No que diz respeito à música, o objeto contemplado com mais interesse pelos estudos do campo são os documentários musicais, que, como já foi explicitado, não estão no foco deste trabalho. Em *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário* (2005), por exemplo, toda a energia do pesquisador Amir Labaki aplicada em relação à música recai sobre ela enquanto objeto da representação documental e fenômeno semelhante é verificável em muitas outras publicações da área.

⁶ Ramos (2008), por exemplo, refere-se à música todas as vezes em que sintetiza possíveis definições do documentário ou enumera os elementos constituintes dessa classe de filmes: “o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera (...), carregadas de ruídos, música e fala, para as quais olhamos (...) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa.” (p. 22). “Imagens animadas de diferentes procedências, vozes fora-de-campo (locação), ruídos mixados, música, imagens pictóricas etc., formam o conjunto de elementos que cercam e determinam em grau variável a imagem-âncora da narrativa documentária.” (p. 74) “Em sua forma contemporânea [as imagens-câmera] possuem aparência bidimensional, perspectiva e geralmente incluem em sua composição materiais sonoros (fala, ruídos, música)” (p. 127).

É possível, no entanto, flagrar algumas recorrências discursivas que apontam para um importante ponto de tensão. No contexto do chamado documentário clássico - e mesmo antes disso, a rigor -, a música de pós-produção tinha pleno direito de existência com um modo de operação bastante semelhante ao dos filmes de ficção. No livro *Sound and the Documentary Film*, Ken Cameron,⁷ questiona a existência de uma distinção entre o papel da música em filmes ficcionais e documentais quando afirma que “nas discussões sobre a música dos filmes, temos aceitado como um dado da realidade que as necessidades do filme documentário são diferentes das do filme comercial. Mas ainda não conseguimos demonstrar que as coisas são efetivamente assim” (1947: 63-4). No veio expositivo da família dos documentários, que chega com vitalidade aos nossos dias em muitas espécies documentais audiovisuais, a música é aplicada na pós-produção bem ao modo do cinema clássico ficcional dos anos 1930-1940, ou seja, operando para construir sentidos de unidade e continuidade, oferecendo pistas narrativas referenciais de tempo e lugar e, principalmente, para produzir efeitos subjetivos de natureza sensorial e sentimental no espectador, além de inscrever uma dimensão espetacular no ato de apreciação (Gorbman, 1987; Tagg, 2001; Levison, 1996).

Nos anos 1960, com a chegada ao cinema dos ventos modernos, um ponto de clivagem incide sobre essa prática. Em *Da-Rin* (2006), encontramos, nas palavras de realizadores, o posicionamento do cinema direto estadunidense em relação ao uso de música: “Documentários em geral, com muito poucas exceções são falsos, (...) de certo modo eles lembram bonecos” (Robert Drew *apud* *Da-Rin*: 137). *Da-Rin* nos diz que o que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas

⁷ Ken Cameron foi um importante engenheiro de som que trabalhou com gravação e edição de áudio em numerosos documentários produzidos pela Crown Film Unit nos anos 1940, assim como em muitas curtas e longas de ficção.

principalmente “a interpretação verbal do comentário, a música, e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme”. Ainda segundo Da-Rin, para alguns realizadores, a música, dentre outros elementos, é um agente de “falsificação da realidade”.

Cabe aqui observar que essa questão pode ser considerada um ponto nevrálgico importante no campo teórico acerca da música dos documentários. Como bem observa Bill Nichols (2008), na poética observativa do Cinema Direto:

todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem e na pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentários com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (2008: 147).

A noção de aplicação de música como um agente da construção de um falso real pode ser observada no campo dos estudos da música no cinema quando Russel Lack afirma que “*allá donde el sujeto del documental no es la música, la propia música parece amenazar la autenticidad de los documentales.*”⁸ (1999: 328) Quando Lack nos fala da música como “ameaça à autenticidade”, não faz uma ampla contextualização do que quer dizer, mas, certamente, se refere aos documentários que almejam a máxima objetividade possível na relação com o mundo filmado e editado – como o cinema de Drew, Pennebacker, Leacock e Maysles, e correntes afins que defendem uma ética documental baseada em mínima interferência e manipulação do realizador. Tomando como ponto de partida ideias platônicas e aristotélicas acerca da música

⁸ ...nos casos em que o sujeito do documentário não é a música, a própria música parece ameaçar a autenticidade dos documentários. (tradução nossa).

como imitação e/ou representação das emoções humanas, Lack observa que essa propriedade dos sons musicais obriga o espectador a tirar determinadas conclusões muitas vezes preconceituosas, acerca daquilo que está vendo na tela. Lack fornece como exemplo o uso da música na famosa série documental estadunidense *March of time*, na qual, diz o autor: “*empleavam con descaro la música (a menudo de ambiente militar) para reforzar un comentario altamente prejudicioso*”⁹ (1999: 329). Está posto em xeque o uso da música como estratégia de manipulação do espectador, como ferramenta subjetiva de persuasão, de cooptação para um determinado posicionamento ideológico ou afetivo em relação ao real representado.

Esta tendência de uma ética documental supostamente objetiva, que interdita a música “de fora do mundo”, pode ser verificada também na fala de Consuelo Lins, que, em *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Falando sobre *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), Lins faz considerações sobre a poética musical de Coutinho, que, em grande medida, estabelece um diálogo com princípios do cinema direto, no sentido da interdição à música de pós-produção.

Santa Marta possui uma trilha sonora singular, e talvez seja o documentário mais musical de Eduardo Coutinho. Ele insere na montagem final oito sequências com músicas de compositores do próprio morro, algumas incluindo a composição inteira. Os temas são variados: letras que idealizam a favela, letras românticas, que falam de religião, letras realistas (menor abandonado, invasão da polícia no morro, bebedeira), ou que afirmam a raiz africana. A utilização de uma trilha sonora essencialmente “local” se transformará em um princípio bastante rigoroso nos filmes de Coutinho. Pouco a pouco ele eliminará qualquer música que não esteja ligada ao ambiente filmado e que não tenha sido captada pela equipe técnica

⁹ ...empregavam a música descaradamente (amiúde com clima militar) para reforçar um comentário altamente preconceituoso. (tradução nossa)

no local. Adicionar uma trilha traduz, segundo Coutinho, a opinião do diretor sobre aquele universo, “conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada. Prefiro a riqueza estética do som direto”. (Lack, 1999: 63).

Bill Nichols, no entanto, entende que a prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos: “assim como na fotografia, o documentário também pode ser “modificado”, por exemplo, pela adição de música para aumentar a força da história, exatamente como num filme de ficção”. (2005: 120.) Para ele, essa sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade, é um estilo. Dentro dessa perspectiva, Nichols trabalha dimensões psicológicas e emocionais de vínculo com a realidade:

Realismo psicológico implica a transmissão dos estados íntimos dos personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra. (...) Realismo emocional diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador. Um número musical exótico pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado. Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína. (2005: 128).

Uma hipótese de pesquisa que emerge do confronto entre os *corpora* empírico e teórico desta investigação e que fará girar novos motores do

estudo, é a de que o mesmo pacto de objetividade que impôs restrições à música extradiegética pode ter sido responsável pelo estabelecimento de uma prática discursiva que chega à contemporaneidade priorizando os elementos objetivos dos documentários, de um modo geral, em detrimento dos efeitos sentimentais engendrados nas obras. A matriz metodológica subjacente às ações desta pesquisa tem suas raízes mais profundas na Poética aristotélica e se nutre do pensamento de Immanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco. O método propõe, em síntese, uma análise interna que privilegia o modo como um filme é estrategicamente articulado em programas que visam a produzir efeitos no ato de apreciação. Segundo Gomes (1996, 2004a, 2004b), escultor deste paradigma analítico, esses efeitos podem ser de três naturezas: cognitivos, sensoriais e sentimentais. Os estudos sobre o documentário, de uma maneira geral, tendem a se concentrar na dimensão cognitiva, especialmente na dinâmica entre a obra e o mundo social e político, com ênfase na *mensagem* do filme; em questões éticas em torno da relação sujeitos / realizador / espectador; em definições e nas fronteiras do documentário; em discussões sobre tipologia e linguagem, com ênfase absoluta na imagem; em reflexões sobre “as vozes e os ouvidos” do documentário (quem diz o que para quem) e sobre a “voz de Deus”. Assim, a imagem e/ou o conteúdo das falas – em suas tensões, distensões, fissuras e rupturas em relação ao “real” - são objetos e unidades de análise que costumam deixar pouco espaço para reflexões acerca de sensações e, especialmente, dos sentimentos que o espectador experimenta.

Segundo Emília Valente (2010), ao longo da história no cinema, a dimensão afetiva da apreciação foi desvalorizada por movimentos artísticos e por estudiosos. Uma das contribuições importantes da teoria cinematográfica mais recente e que vai de encontro ao caráter anti-Romântico que se instaura no pensamento e na prática artística a partir dos Modernismos – ênfase na mensagem (vanguardas políticas) ou na sensação (vanguardas estéticas) -, é passar a aceitar a evidência de que filmes, de um

modo geral, são “máquinas” expressivas que, entre muitas outras coisas, fazem emergir sentimentos. A partir dos anos 1990, vários autores cognitivistas começaram a se dedicar ao estudo sistematizado do tópico cinema e emoções. Apresentando resumos de modelos teóricos elaborados por Noël Carroll, Greg Smith, Murray Smith e Carl Plantinga, entre outros, Valente examina também perspectivas cognitivistas sobre o modo como a música induz respostas afetivas e sobre as relações entre emoções e determinados gêneros ou categorias narrativas. Os autores estudados por Valente falam, essencialmente, de filmes de ficção, mas, a julgar pelo confronto com os *corpora* deste trabalho, documentários também produzem respostas de natureza emocional no espectador e a música, obviamente, é um importantíssimo agente estratégico desse efeito. De uma maneira geral, todavia, os estudos sobre essa classe de filmes parecem construir uma espécie de “espiral de silêncio”¹⁰ em torno do fenômeno e não costumam trazer essa dimensão da obra para o território crítico-analítico.

É digno de nota que, ao menos para alguns documentaristas, mover a emoção do espectador é a função básica do filme documental. No filme *Capturing reality* (2008), a diretora e pesquisadora canadense Pepita Ferrari entrevista diversos documentaristas europeus e americanos. Kim Longinotto, diretora, cinematografista e produtora inglesa, com mais de vinte prêmios na área diz que “*rather than telling people what to think or, you know, they are learning a lesson, we’re taking them into an emotional experience*”.¹¹ Scott Hicks, laureado diretor australiano que trabalha com ficção e documentários, em consonância perfeita com Longinotto, diz que o

¹⁰ Perspectiva teórica do âmbito dos estudos sobre opinião pública, formulada na década de 1960 pela pesquisadora alemã Elisabeth Noelle-Neumann, segundo a qual os indivíduos, por receio de isolamento, tendem a temer expressar publicamente opiniões diferentes daquelas que o grupo considere como opiniões dominantes. Seria a omissão da dimensão sentimental dos documentários nos discursos crítico-teóricos decorrente de forças dessa tendência?

¹¹ Mais que dizer às pessoas sobre o que pensar ou, você sabe, que eles estão aprendendo uma lição, nós os estamos conduzindo para uma experiência emocional. (tradução nossa)

documentário é “*an emotional medium. It’s not a medium of intellect and intellectual discourse. It’s about engagement and emotion.*”¹²

A questão é que, independentemente do plano que ocupa na representação – diegético ou extradiegético – do tipo de vínculo que estabelece com a realidade ou com o *modo de representação*, a música tem o poder de agir nas instâncias da representação de sentimentos de personagens e da produção de efeitos de natureza sentimental nas plateias. Neste ponto, é interessante dialogar com uma das poucas vozes no campo na qual é possível encontrar uma dose elevada de referências à música dos documentários.

Decerto não é à toa que a palavra “música” tenha sido escrita sessenta e seis vezes¹³ na tese de Baltar (2007), *Realidade lacrimosa: diálogos entre o documentário e a imaginação melodramática*, na qual a autora analisa implicações do diálogo entre o documentário brasileiro contemporâneo e o melodrama. Ao defender a hipótese de vínculos entre as estratégias melodramáticas e a representação documental, a autora deparou-se, com estratégias narrativas que visam a produzir respostas emocionais na plateia. Entre elas, o uso de música. Em sua análise sobre *Estamira* (Marcos Prado, 2004), por exemplo, a autora diz:

Mostrar tais cenas de maus tratos explícitos acaba sendo importante para estabelecer com *Estamira* um sentimento de compadecimento. Compaixão que advém de suposição, instaurada pela montagem do filme, de que a mãe de *Estamira* estava entre aqueles que vemos nos corredores do Hospital Psiquiátrico. A música é uma das instâncias que atuam fortemente para instaurar a relação causal entre o que ouvimos Carolina narrar em relação à internação da mãe de *Estamira* e as imagens do filme de Hirszman. A maneira de estruturar essa sequência se remete a uma apropriação do melodrama canônico: faz uso de música para acentuar e comentar a emotividade da cena. (Baltar, 2007: 242).

¹² ... um meio emocional. Não é um meio do intelecto ou do discurso intelectual. É sobre comprometimento e emoção. (tradução nossa)

¹³ Utilizando a ferramenta de pesquisa do Acrobat Reader.

Na análise de *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002) Baltar fala de uma “música intermitente que acentua a carga dramática” (p. 149):

A música funciona em *Ônibus 174* classicamente, ou seja, pontuando dramaticamente as passagens, acentuando uma sensação de suspense, de emoção, de compaixão; trabalhando, portanto, como condutora de uma antecipação que, ao mesmo tempo, coloca-nos em estado de tensão, estabelece uma linha de continuidade entre as sequências, costurando espaços e tempos diferentes como unidade, tal como na ficção clássica narrativa e no melodrama. (Baltar, 2007: 150)

Em *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), Baltar percebe a música operando com efeito de antecipação narrativa e como motivo condutor:

Essa estrutura que se repete sempre – de alternância entre as variadas imagens, os primeiros planos de Mathilde, outras imagens e Mathilde novamente, fechando a sequência – acaba por funcionar como um mecanismo de *antecipação* na narrativa. Ao ouvirmos a música, ao vermos imagens de paisagens, somos levados a esperar a presença de Mathilde e suas memórias. Uma expectativa que *Um passaporte húngaro* nunca frustra, e tal estrutura transforma-se, assim, num *leitmotiv* do filme. (Baltar, 2007: 163, grifo da autora).

O estudo de Baltar detecta ainda a música contribuindo para efeitos próprios do melodrama em dois filmes de Coutinho (*Peões*, 2004 e *Edifício Master*, 2002) e em *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2003). Embora as questões da tese de Baltar sejam bem mais complexas do que as aqui expostas, essas referências foram trazidos para o corpo deste texto como simples evidência de que documentários usam música para mover as

emoções dos espectadores e, em vista do exposto, tendemos a comungar com Michel Chion quando ele afirma:

Nos parece que lo importante para que el cine guarde su frescura original, aún milagrosamente preservada, de espetáculo en su sentido más amplio, consiste en seguir siendo un verdadeiro espectador, es decir, por definición, alguien que no tiene principios, alguien a quien le gusta algo no por su pertenencia a tal o cual género, estética o investigación, sino porque, en su corazón y en su cuerpo, reconoce la obra. (Chion, 1997: 188)¹⁴

Tudo leva a crer que Chion tem razão. Filmes, sejam eles documentários ou ficções, ensinam, transmitem mensagens, discutem questões sociais e políticas, divertem, esgrimam no campo dos embates estéticos e produzem um amplo conjunto de efeitos sobre o apreciador. Filmes, entretanto, são obras que, via de regra, possuem uma camada urdida no âmbito da *poiesis* que tem como destinação “o corpo e o coração” do espectador, como diz Chion. No caso dos documentários, o exame da música que neles opera parece conduzir o analista inevitavelmente ao “coração do real”, onde uma importante dimensão sentimental clama pelo pleno direito de existência.

¹⁴ “Parece-nos que o importante para que o cinema mantenha seu frescor original, ainda miraculosamente preservado, de espetáculo em seu sentido mais amplo, é continuar a ser um verdadeiro espectador, que é, por definição, alguém que não tem princípios, alguém que gosta de algo não por seu pertencimento a um ou outro gênero, estética ou investigação, mas apenas porque em seu coração e corpo, reconhece a obra.” (tradução nossa).

Referências bibliográficas

- BALTAR, Mariana (2007), *Realidade lacrimosa: diálogos entre o documentário e a imaginação melodramática*, Tese de Doutorado em Comunicação – UFF, Niterói.
- CAMERON, Ken (1947), *Sound and the documentary film*, London: Sir Isaac Pitman & Sons.
- CAVALCANTI, Alberto (1957), *Filme e Realidade*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- CHION, Michel (1997), *La música en el cine*, Barcelona: Paidós.
- COOKE, Mervyn (2008), *A history of film music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DA-RIN, Silvio (2006), *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- GOMES, Wilson S. (1996), *Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles*, Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, v.35, pp. 99-125.
- ____ (2004a), *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. Significação: Revista brasileira de semiótica, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004.
- ____ (2004b), “Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema)” in M. Pereira; R. Gomes; V. Figueiredo (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*, Rio de Janeiro: PUC, pp. 93-125.
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: BFI.
- LACK, Russell (2004), *La música en el cine*, Madrid: Cátedra, Tradução de: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* (London: Quartet, 1999).
- LABAKI, Amir (2005), *É tudo verdade - Reflexões sobre a cultura do documentário*, São Paulo, W11.

- LINS, Consuelo (2004), *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIGLIORIN, César (Org.) (2010), *Ensaaios no real - o documentário brasileiro hoje*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- JERROLD LEVINSON, Jerrold (1996), “Film Music and Narrative Agency” in David Bordwell; Noël Carroll, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 248-279.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- TAGG, Philip (2001), Functions of Film Music. Página pessoal de Philip Tagg: www.theblackbook.net/acad/tagg/teaching/mmi/filmfunx.html
- VALENTE, Emília (2011), *Cena e sentimento: um estudo sobre estratégias de produção de efeitos emocionais no cinema*, Dissertação de Mestrado em Comunicação – Salvador: UFBA.

ANEXO

CORPORA TEÓRICO E EMPÍRICO DA PESQUISA TENDÊNCIAS DA MÚSICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.

CORPUS TEÓRICO (livros sobre documentário)

- BERNARD, Sheila Curran (2008), *Documentário: Técnicas para uma Produção de Alto Impacto*, Rio de Janeiro: Elsevier.

- BERNARDET, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- BRUZZI, Stella (2006), *New Documentary*, Nova Iorque/Londres: Routledge.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CUNNINGHAM, Megan (2005), *The Art of Documentary*, Berkeley: New Riders.
- DA-RIN, Silvio (2006), *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- ELLIS, Jack C. e McLANE, Betsy A. A new history of documentary film. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group, 2011.
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. (Org.) (2009), *Descrever o Visível: cinema documentário e antropologia fílmica*, São Paulo: Estação Liberdade.
- LABAKI, Amir (2005), *É tudo verdade - Reflexões sobre a cultura do documentário*, São Paulo: W11.
- ___ (2006), *Introdução ao documentário brasileiro*, São Paulo: Editora Francis.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LINS, Consuelo (2004), *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIGLIORIN, César (org.) (2010), *Ensaio no real - o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) (2005), *O cinema do real*, São Paulo, Cosac & Naify.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- PUCCINI, Sérgio (2009), *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção*, Campinas: Papirus.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (2004), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, São Paulo: Summus.

NICHOLS, Bill. Representing reality. Bloomington: Indiana University Press, 1991

RENOV, Michael. The subject of Documentary. Minneapolis: University of California Press, 2004.

WINSTON, Brian. Claiming the real: the griersonian documentary and its legitimations. London: British Film Institute, 1995.

WINSTON, Brian. Lies, damn lies and documentaries. Londres: BFI, 2006.

CORPUS EMPÍRICO

A falta que me faz (2009), de Marília Rocha.

A mochila do mascate (2006), de Gabriela Greeb.

A pessoa é para o que nasce (2004), de Roberto Berliner.

Aboio (2005), de Marília Rocha.

Acidente (2007), de Cao Guimarães e Pedro Lobato.

Andarilho (2007), de Cao Guimarães.

Babilônia 2000 (1999), de Eduardo Coutinho.

Boca do Lixo (1993), de Eduardo Coutinho.

Descaminhos (2009), de Marília Rocha *et alii*.

Do luto à luta (2005), de Eduardo Mocaçel.

Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho.

Encontro com Milton Santos (2007), de Sívio Tandler.

Entreatos (2004), de João Moreira Salles.

Estamira (2004), de Marcos Prado.

Glauber, labirinto do Brasil (2004), de Sívio Tandler.

- Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho.
Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho.
Juízo (2007), de Maria Augusta Ramos.
Justiça (1998), de Maria Augusta Ramos.
Lixo extraordinário (2010), de João Jardim *et alii*.
Marighella: retrato falado de um guerrilheiro (2001), de Silvio Tendler.
Meninas (2006), de Sandra Werneck.
Moacir Arte Bruta (2006), de Walter Carvalho.
Moscou (2009), de Eduardo Coutinho.
Nem gravata nem honra (2001), de Marcelo Masagão.
Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998), de Marcelo Masagão.
Notícias de uma guerra particular (1999), de J. M. Salles.
O cárcere e a rua (2004), de Liliana Sulzbach.
O Engenho de Zé Lins (2007), de Vladimir Carvalho.
O fim do sem fim (2007), de Cao Guimarães *et alii*.
O Fim e o Princípio (2006), de Eduardo Coutinho.
O prisioneiro da grade de ferro (2004), de Paulo Sacramento.
O tempo e o lugar (2008), de Eduardo Scorel.
O zero não é vazio (2005), de Marcelo Masagão e Andréa Menezes.
Olhar estrangeiro (2006), de Lucia Murat.
Onde a terra acaba (2001), de Sérgio Machado.
Ônibus 174 (2002), de José Padilha.
Pachamama (2010), de Erick Rocha.
Peões (2004), de Eduardo Coutinho.
Pro dia nascer feliz (2007), de João Jardim.
Rocha que voa (2002), de Erick Rocha.
Rua de mão dupla (2003), de Cao Guimarães.
Santiago (2007), J. M Salles.
Santo Forte (2002), de Eduardo Coutinho.
Serras da desordem (2006), Andrea Tonacci.

Só dez por cento é mentira (2010), Pedro Cezar.

Um passaporte húngaro (2003), de Sandra Kogut.

Vlado - 30 Anos Depois (2005), de João Batista de Andrade.

Vocação do poder (2005), de Eduardo Escorel e José Joffily.

COMO EXPLICAR O ÍMPETO DO DOCUMENTÁRIO MUSICAL BRASILEIRO?

Luciano Ramos *

Resumo: O artigo busca refletir sobre o fenômeno a partir de um olhar crítico da produção brasileira recente, contextualizando o lançamento dos filmes e estudos da cultura que baseiam suas asserções. Os aportes teóricos revelam referências da própria história do documentário, como o cinema clássico e o cinema verdade, bem como a fundamentação em teorias do cinema documentário como as de Ramos (2008) e Nichols (2005).

Palavras-chave: Cinema documentário, documentário musical, música popular brasileira, documentário clássico, cinema verdade.

Resumen: En este artículo se procura reflexionar sobre el fenómeno aludido en el título desde una perspectiva crítica de la producción brasileña reciente, contextualizando el lanzamiento de las películas y los estudios de la cultura que fundamentan sus aserciones. Las aportaciones teóricas van desde referencias de la propia historia del documental, como el cine clásico y el *cinéma vérité*, a las teorías del cine documental como las de Ramos (2008) y Nichols (2005).

Palabras clave: cine documental, documental musical, música popular brasileña, documental clásico, *cinéma vérité*.

Abstract: This essay reflects critically on the recent phenomenon of Brazilian production, contextualizing the release of films and cultural studies that base their assertions. The theoretical contributions make reference to the history of documentary, classical cinema and *cinéma vérité*, and theories of documentary filmmaking by Ramos (2008) and Nichols (2005).

Keywords: Film documentary, music documentary, Brazilian popular music, classic documentary, *cinéma vérité*.

Résumé: Cet article tente de jeter un regard critique sur le phénomène de la production brésilienne récente, en contextualisant les films et les études culturelles sur lesquelles ils fondent leurs réflexions. Les apports théoriques font référence à l'histoire du documentaire, du cinéma classique et du cinéma-vérité, et aux théories du cinéma documentaire de Ramos (2008) et Nichols (2005).

Mots-clés: documentaire film, documentaire musical, musique populaire brésilienne, documentaire classique, *cinéma vérité*.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

E-mail: vazramos@terra.com.br

Introdução

Mais de 70 mil espectadores foram aos cinemas para conhecer o que de fato aconteceu em *Uma Noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil). Este que mereceu a quinta maior bilheteria brasileira nos cinemas em setembro de 2010 mostra os bastidores daquele festival de canções que foi um ponto de inflexão na história da MPB. Reforçava, assim, a constatação de que o documentário musical é a vertente mais bem sucedida entre os filmes desse gênero que, nos últimos anos e de forma inédita, vem mostrando um desempenho notável no país. As explicações para o fato têm se resumido a indícios de natureza cultural, como o conhecido apreço dos brasileiros pela música popular. Mas talvez uma reflexão acerca do formato e das opções estéticas dos mais importantes filmes de longa-metragem exibidos recentemente nos cinemas possa apontar para outras hipóteses. Este é, aliás, o elemento definidor do recorte para este texto: além das inevitáveis citações históricas, nele são tratadas somente duas dezenas de filmes com mais de 80 minutos de duração e que tiveram lançamento comercial nas salas de cinema – deixando de lado, portanto, os ainda inéditos e aqueles que tiveram exibição apenas em mostras, festivais ou salas especiais, fora do mercado cinematográfico.

Será que para caracterizar um documentário como “musical”, basta que ele apresente a música e os músicos como tema? Ou seria também preciso que a montagem sugerisse ritmos e harmonias semelhantes a uma peça orquestral? Esse era o caso, aliás, das diversas “sinfonias” cinematográficas compostas sobre algumas cidades, como *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* (1927), *São Paulo sinfonia da metrópole* (1929) etc. Um dos mais importantes produtos dessa tendência já traz essa sugestão impressa no título: *Cartola – Música para os olhos* (Hilton Lacerda e Lírio

Ferreira, 2006). Em seu filme posterior (*O homem que engarrafava nuvens*, 2010) sobre Humberto Teixeira – o autor de “Asa Branca” – Lírio Ferreira radicalizava essa opção estética: o roteiro não obedece rigorosamente à ordenação de começo, meio e fim – muito comum nas biografias. Nem às partes de um discurso, conforme as divisões da retórica clássica. A montagem opera mais por aproximação, isto é, salta de um assunto a outro (a família, a atividade musical, a visão de mundo etc) e recorre aos números musicais como refrão e leitmotiv para pontuar a narrativa. Exatamente o mesmo “cardápio de atrações” que se verifica no último e mais recente produto deste ciclo: *Raul: o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho, 2012). Estamos presenciando a formação de um estilo dentro dessa vertente musical de documentário?

Delimitação de um ciclo

Requisito óbvio para o documentário musical é, de fato, que a música desempenhe papel fundamental em sua construção estrutural e temática. Era o caso de obras hoje clássicas de Jean Rouch (Paris - 31 de Maio de 1917, Níger - 18 de Fevereiro de 2004) como *Tourou et Bitti* (1967) em que o toque dos tambores deflagra o transe mediúnico dos personagens. Aliás, naquele mesmo ano, Don Alan Pennebaker (15 de julho de 1925, Illinois) lançava *Don't look back*, para documentar a turnê de Bob Dylan pela Inglaterra, em 1965. Ambos os títulos marcavam aquele primeiro momento das transformações radicais pelas quais passava o documentário: o francês Rouch articulando o “cinema-verdade” e o americano Pennebaker engajado no “cinema direto”. Boa parte do encanto despertado pela safra atual de projetos brasileiros que tratam de música, certamente resulta de terem experimentado fazer uma combinação de várias daquelas vertentes. Ou seja, a recuperação de elementos estilísticos do documentário clássico e poético

(décadas de 1920 a 1950), bem como do “moderno” (1960 a 1980).¹ E que também se abre para as tendências da pós-modernidade, denominadas por teóricos contemporâneos como Bill Nichols, de documentário “reflexivo” e “performático”.² A hipótese é de que, além de sua crescente *qualidade* técnica e estética, essa notável aceitação que estamos focalizando seja estimulada pela *variedade* da produção brasileira. Para sublinhar a amplitude dessa característica, mostraremos que os títulos desse ciclo abrangem todos os tipos de documentário descritos por Bill Nichols em sua classificação.

Mais precisamente, essa modalidade que chamamos aqui de “documentário musical” foi inaugurada no cinema contemporâneo em 1999 por Wim Wenders com *Buena Vista Social Club*, obra em que a matéria dominante é dada pelas canções – mesmo que seus compositores e intérpretes sejam entrevistados e que se desvende parte de seu cotidiano, bem como o contexto sócio-cultural em que se situam. Já o ponto inicial desse ciclo no Brasil pode ser localizado pouco tempo depois, em *Samba Riachão* (Jorge Alfredo) eleito melhor filme, pelo público e pelo júri oficial no Festival de Brasília de 2001. Era um esforço pela reconstrução da imagem de Clementino Rodrigues, um dos raros remanescentes do samba tradicional da Bahia. Na competição, diretor e personagens praticamente desconhecidos do grande público derrotavam Luis Fernando Carvalho (*Lavoura arcaica*) e Beto Brant (*O invasor*), ao pedir reconhecimento para aquele artista popular ignorado pela mídia globalizada e que aparecia no palco em carne, osso e pura fragilidade. O sambista baiano Riachão parecia um personagem de Jorge Amado passeando seu interminável sorriso pela modernidade concreta de Brasília. Um “outro” que afinal representava muito de nós mesmos e contagiava os presentes com o magnetismo de uma música ancestral, ao mesmo tempo estranha a familiar a todos.

¹ Conforme classificação histórico-estilística de Fernão Ramos.

² Bill Nichols, *Introdução ao Documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.

A sensação de vê-lo cantando na tela deve ter sido semelhante àquela provocada pela risada do esquimó *Nanook* no cineasta Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 06 de Fevereiro de 1897 - Paris, 23 de Agosto de 1982) em 1923, ao assistir o filme de Flaherty, considerado o fundador do documentário clássico: um eletrizante contato direto com “a vida como ela é”.³ Porque, afinal, essa ligação física – ou indicial – entre a câmara e a coisa filmada é quase obrigatória no documentário. Conforme assinala Fernão Ramos,⁴ nesse ponto reside uma *indeterminação* que, em maior ou menor grau, funciona como uma das marcas distintivas do gênero. Às vezes se mencionam outras prerrogativas do cinema documentário, como “ingenuidade” (*candid camera*), “espontaneidade” e “imprevisibilidade”. No Festival do Rio de Janeiro de 2005, Márcia Derraik e Simplício Neto apresentaram *Onde a Coruja Dorme*, sobre os cariocas que compunham os sambas para Bezerra da Silva – gente trabalhadora e muito pobre que habitava os morros e a periferia do Rio de Janeiro. Quando se reunia para tocar numa roda, porém, esse pessoal se transfigurava em uma assembléia de críticos do sistema, dotados de nobreza equivalente à da Velha Guarda da Portela que, em 2008, foi objeto de *O Mistério do Samba* (Carolina Jabor e Lula Buarque de Holanda). Nenhuma daquelas figuras precisou fazer o menor esforço para transmitir essa impressão de grandeza captada pelas lentes dos documentaristas. Não foi necessária iluminação especial, maquiagem, figurinos criativos e nem mesmo ensaio para que aquela gente humilde se transformasse diante dos nossos olhos em príncipes e princesas.

No extremo oposto da pirâmide de prestígio social, por sua vez, *Entre a luz e a sombra* (Luciana Burlamaqui, 2009) acompanha uma experiência de recuperação, por meio da atividade musical, de criminosos presos no antigo Carandirú. Ela acompanha os personagens centrais em sua intimidade, na tentativa de capturar os chamados “momentos de crise”.

³ Alberto Cavalcanti, *Filme e realidade*, Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1976.

⁴ Fernão Ramos, *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Senac, 2005.

Exatamente como fez Robert Drew (Ohio, 15 de Fevereiro 15 de 1924) em *Primárias*, um dos filmes pioneiros do cinema direto. Num plano-sequência daquele documentário feito em 1960, o cinegrafista vai seguindo John Kennedy até que ele chegue a um palco e a câmara mostre a platéia aplaudindo, como numa visão subjetiva do candidato à presidência. Aquela recepção não estava prevista nem poderia ter sido preparada, portanto, compartilhamos de verdade com o personagem a surpresa do momento. Em *Entre a luz e a sombra*, Luciana reproduz aquela célebre tomada, focalizando uma dupla de presidiários cantores de *rap* e, de fato, ao longo do filme flagra outras passagens de contundente autenticidade, ainda que misturadas a encenações e entrevistas. Aqui, a “certificação” de credibilidade e, ao mesmo tempo, de ambigüidade vem da diretora colocar-se como uma das personagens do filme: ela age como observadora e também como participante da realidade filmada – ou seja, elabora um discurso na terceira e na primeira pessoa ao mesmo tempo.

Na mesma linha de reconstrução de uma identidade musical que vimos em *Samba Riachão*, acha-se também *Herbert de Perto* (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2009), focalizando o líder da banda Paralamas do Sucesso, e o indispensável *Loki* (Paulo Henrique Fontenelle, 2008) sobre Arnaldo Baptista. Além de lembrar a fulgurante trajetória dos Mutantes, o filme documenta a recuperação mental e artística do fundador do grupo. Como espinha dorsal, Fontenelle acompanha o músico pintando uma tela enquanto confessa suas mais íntimas verdades. Sorte dele que, com este filme, conquista aquilo que Nelson Cavaquinho reclamava: “me dê as flores em vida!” Foi exatamente o que não ganhou Wilson Simonal, que só recebeu essa reavaliação “post mortem”, com *Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009), premiado no Festival É Tudo Verdade e uma das maiores bilheterias do gênero.

Se o western possui *No tempo das diligências* (John Ford, 1939) e a ficção científica ostenta *2001, uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick,

1968), o gênero do documentário musical brasileiro vai colecionando diversos títulos emblemáticos. Entre eles, salientam-se um trabalho sobre um compositor e outro sobre um instrumento. *Um homem de moral* (Ricardo Dias, 2008) sobre Paulo Vanzolini – professor de zoologia na USP e sambista em tempo parcial – associando diversos recursos estilísticos e harmonizando diferentes vozes, num todo integrado. Cenas noturnas em que a câmara expõe a paisagem urbana da Avenida São João se misturam com outras passagens em que o diretor, sutilmente, “arranca” declarações do entrevistado. Registros brutos de ensaios e gravações em estúdio se misturam com cenas da mesma música apresentada no palco de um show. Boa parte das canções incluídas no filme é comentada pelo próprio autor e por meio de imagens que o diretor foi captando e editando em função da “dramaturgia” implícita em cada uma. Nesses momentos de inegável inspiração, o cineasta rende homenagem aos filmes seminais do gênero documentário, como os de Joris Ivens (Holanda, 18 de novembro de 1898 - Paris, 28 de junho de 1989) e Dziga Vertov (Rússia, 02 de janeiro de 1896 - 12 de fevereiro de 1954) hoje classificados como "poéticos". Assim, por exemplo, a interpretação de *Na boca da noite* é ilustrada por fotos de caminhoneiros e moças de estrada, enquanto *Volta por cima* é entoada coletivamente por cidadãos anônimos recrutados nas ruas, provando que a canção do cientista contaminou de fato a alma do povo inteiro.

Uma classificação em modos

Até aqui mencionamos diversas experiências em termos de documentário musical, cada uma com seu estilo, enfoque e maneira de abordar o tema. A diversidade é tanta que se impõe uma tentativa de separar a produção atual em grupos, isto é, em conjuntos mais ou menos integrados em função de suas características mais evidentes. Para isso recorreremos ao esforço classificatório de teóricos como Bill Nichols que, em sua

Introdução ao documentário identificou seis diferentes *modos* de representação na prática do documentário: *poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático*. Diferentemente de uma taxonomia, ou de uma classificação rígida – como a tabela periódica dos elementos químicos e os modos musicais da tradição ocidental – a concepção desses modos, ou protótipos, os torna semelhantes ao conceito de *tipos ideais* proposto por Max Weber:

Cada modo tem seus cineastas exemplares, seus filmes paradigmáticos e suas próprias formas de apoio institucional e expectativa do público. Em qualquer momento, os seis são viáveis para proporcionar [*esclarecimento sobre*] a organização estrutural de um filme, mesmo que esse filme combine livremente os seis modos. (Nichols, 2001).

Nichols apresenta os diversos modos numa ordem que corresponde aproximadamente à sequência em que eles foram aparecendo ao longo da história do cinema – mesmo que, na prática, eles funcionem como categorias de ordem geral, de natureza não histórica. Nesse sentido, o primeiro a ser exposto em seu trabalho é justamente o mais antigo é uma forma de abordar o mundo real que se iniciou antes mesmo da palavra *documentário* ser cunhada – o *modo poético*.

O modo poético

Para um teórico da comunicação verbal, como o russo Roman Jakobson, a linguagem poética se caracteriza pela “sobreposição do eixo da contiguidade sobre o a da similaridade”,⁵ ou seja, a lógica dos *sintagmas* (frases) com sua ordenação de sujeito, predicado e complemento é quebrada pelos *paradigmas* (métrica e rimas). Mas seria inviável encontrar uma conceituação equivalente na linguagem audiovisual. Assim, Bill Nichols

⁵ Roman Jakobson. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1970

associa cronologicamente o documentário poético – menos verbal do que visual – às vanguardas modernistas, em cujas obras as formas prevalecem sobre conteúdos que, de um modo ou de outro, acham-se ligados a um discurso. Os cineastas mais representativos dessa corrente são os já citados Dziga Vertov e Joris Ivens, cujos principais trabalhos datam dos anos de 1920 e 1930. *O Homem com a câmera* (1929) de Vertov, por exemplo, começa com um letreiro advertindo que aquela obra nada tem a ver com o teatro nem com a literatura. Assim, não descreve o mundo interior nem a origem das pessoas filmadas, que em seu filme têm o mesmo valor das coisas vivas ou inanimadas, naturais ou artificiais. Como diz Nichols, “o modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade”, ou seja, não se dedica a contar histórias.

Assim, o acima citado filme de Ricardo Dias nada informa sobre os transeuntes que cantam *Volta por cima*, nem sobre o que se passa na mente das garotas de programa que aparecem ilustrando a canção *Na boca da noite*. O que também faz esse trabalho ultrapassar a dimensão de show musical ilustrado são as imagens que Ricardo Dias desenvolveu para comentar a música de Vanzolini, com destaque para fotografias inéditas de Thomas Farkas e as surpreendentes sequências noturnas da cidade de São Paulo, mostrada pelo cinegrafista Carlos Ebert a partir de ângulos nunca antes revelados. Há também um impagável depoimento de Adoniran Barbosa e flagrantes de Vanzolini na selva, exercendo o seu ofício de zoólogo (“zoológico”, segundo Adoniran). Como adverte o próprio criador da classificação por modos, porém, não existe filme poético, nem de qualquer outro modo, em estado puro.⁶ Sua estrutura, ao mesmo tempo cartesiana e diversificada, poderia ser considerada “pós-moderna” – numa

⁶ Bill Nichols adverte que, na realidade dos filmes, não se encontra nenhum *modo* em “estado puro”.

análise que utilizasse os conceitos de Fernão Ramos expostos em seu livro “Mas afinal, o que é o documentário?”

Não por acaso, *Um homem de moral* recebeu o Prêmio Especial do Juri no Festival de Pernambuco de 2009 e também foi premiado pelo desenho de som e pelo roteiro, causando algum espanto (“Desde quando documentário tem roteiro?”, chegou-se a indagar). Ainda que aparentemente simples, o filme também incorpora elementos do documentário clássico fundado por John Grierson no início dos anos 1930, além do chamado documentário “direto” e também do estilo interativo, no qual a entrevista tem especial destaque. Por meio de uma narração em *off*, o realizador explicita a sua ligação de amizade com o compositor que é tema do filme. Entre as 52 canções que o zoólogo compôs, o filme apresenta 27, a maioria delas desconhecidas do público – boa parte do qual chorava copiosamente ao ouvi-las no Festival de Pernambuco. A coluna mestra do documentário são as gravações dessas peças, a cargo de artistas como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Miucha, Paulinho Nogueira, Martinho da Vila e Inezita Barroso – todas elas requintadas e emocionantes, concebidas num estilo único, que se aproxima de Noel e de Adoniran. Numa entrevista de arquivo, o criador de *Trem das onze*, declara que Vanzolini faz uma música parecida com a dele, “só que mais fina e intelectual”.

Nichols esclarece que “os documentários poéticos retiram do mundo histórico sua matéria prima, mas transformam-na de maneiras diferentes... o modo poético tem muitas facetas”. De fato, é o cineasta que dá a estes fragmentos uma integridade formal. De fato, a maior parte das imagens do documentário *Cartola – música para os olhos* (Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, 2007) é imprecisa e de baixa definição visual, porque foram captadas em programas de TV e gravações de vídeo de diversos formatos, com predomínio de material jornalístico de arquivo, pesquisado em diferentes emissoras. Para complicar, buscou-se ilustrar algumas passagens com filmes antigos, de som e imagem irregulares. Ao falar do hábito de

compra e venda de composições, por exemplo, aparecem cenas do filme *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955).

Mas nada disso importa, porque dessa caótica colcha de retalhos audiovisuais emerge nítida e imponente a imensa figura do poeta. E junto com ela, como numa espécie de vasto painel cubista, um aspecto transcendente e orgiástico da música popular brasileira, na vertente da cultura carioca. Carlos Cachça, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, enfim todos os criadores que partilharam com Cartola aquele pedaço de século XX dão sua contribuição para esse retrato cinematográfico. O mesmo pode ser dito de produtores, radialistas e até jornalistas, como Sérgio Cabral e Maurício Kubrusly, que ajudaram a revelar ao país a excelência desse artista - Esse sim um imortal de verdade – então colocado à margem até do universo das próprias escolas de samba que ele ajudara a criar.

O modo expositivo

Conforme explica Nichols, “esse modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética... Dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõe uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história”. Historicamente, seu começo coincide com o que Fernão Ramos chama de “documentário clássico ou didático”, iniciado com *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922) e batizado como tal pelo escocês John Grierson (1898 – 1972), produtor do *Empire Marketing Board*, que realizava filmes educativos. Foi ele quem cunhou o termo *documentary* em 1926, definindo-o como “o tratamento criativo das atualidades” ao comentar uma obra do americano Flaherty (1884 -1951). Esse modo de documentário se mantém até hoje, especialmente em produtos para a televisão e é ainda um dos mais comuns. Os filmes dessa linha costumam comentar ou alinhar os seus

segmentos com uma voz em *off*, geralmente anônima e tão impessoal que às vezes é chamada de “a voz de Deus”.

Em seus primeiros tempos, boa parte dos documentaristas eram antropólogos ou exploradores que investigavam culturas primitivas ou coisas exóticas e pouco conhecidas nos grandes centros. Nesse sentido a realidade filmada, o objeto do filme estava sempre na posição de “o outro”. Iniciada em audiovisual na emissora de televisão RBS e colaboradora de Jorge Furtado, em 1999 quando a gaúcha Denise Garcia se mudou para o Rio de Janeiro devia estar para o ambiente funk das favelas assim como Robert Flaherty estava para os esquimós. Depois de trabalhar como diretora de produção em dois longas metragens de ficção, em 2005 dirigiu o documentário *Sou Feia, mas tô na Moda* sobre a cultura funk do Rio de Janeiro – para ela uma experiência investigativa que foi sucesso absoluto – entre outras platéias – na TV Al Jazira porque, para o público dos países árabes, o filme era pura estranheza e irresistível diversão.

Naquele contexto ao mesmo tempo próximo e distante acontecem cerca de 500 bailes funk, a cada fim de semana, reunindo cerca de 150 mil jovens se esbaldando na dança. A maioria deles moradores de favelas e subúrbios cariocas. Graças ao filme ficamos sabendo que há toda uma indústria envolvida na produção destas festas, composta por equipes de som, DJs, empresários e funcionários de clubes, profissionais de iluminação e segurança, e até ambulantes que vendem comidas e bebidas nos locais. Garcia procura mapear esse universo sob a ótica das chamadas funkeiras, que também são mães, esposas, estudantes e trabalhadoras. O título do filme vem de uma música de uma delas, a Tati Quebra-Barraco. Além dela e da dupla Cidinho e Doca, participam de *Sou Feia mas tô na Moda* outras vestais do povo, como Deise da Injeção e as integrantes da Gaiola das Popozudas. Algumas sequências com elas devem ter sido ensaiadas, ou no mínimo preparadas – exatamente como Flaherty fizera com Nanook – sem

prejuízo do caráter documental da obra. Aliás, conforme lembra Fernão Ramos, a encenação é outro elemento distintivo do documentário clássico.

Exemplo dessa vertente é *Devoção* (2008), realizado pelo veterano montador carioca Sergio Sanz. Essa palavra pode ser definida como uma manifestação afetiva da fé, que se manifesta em qualquer religião. Mas, o filme não trata daquele sentimento em sentido genérico. Mostra um determinado aspecto da antropologia cultural chamado sincretismo religioso e que, no Brasil, funciona como uma das principais ligações entre a música popular, o catolicismo e as crenças de origem africana trazidas pelos escravos. Também não é um documentário sobre o candomblé ou a umbanda como um todo. Principalmente porque esses assuntos não caberiam num único filme, se fossem tratados com seriedade. Com grande destaque para a música religiosa de cada facção, o recorte focaliza as relações culturais entre Santo Antônio e Ogum, duas figuras que ocupam posições centrais na liturgia dos católicos e dos adeptos do candomblé. Se bem que o filme mostre uma sequência muito interessante sobre o culto ao orixá Omulu, também chamado de Obaluaê.

O modo observativo

A partir dos anos de 1960, determinadas inovações técnicas permitiram a emergência de uma linha de documentário na qual o cineasta se limitava à posição de observador, registrando parcelas, momentos ou pedaços do mundo real. Falamos da redução do tamanho das câmeras e da possibilidade de captação direta do som, por meio de gravadores portáteis. Em função disso, desenvolveram-se na França, no Canadá e nos Estados Unidos as modalidades chamadas *Cinema Verdade* e *Cinema Direto*:

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O

respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem, na pós-produção como durante a filmagem resultou em filmes sem voz *over*, música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e mesmo sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá... (Nichols, 2001).

Ironicamente, em alguns dos mais célebres exemplares dessa modalidade a “música de fundo” não fez falta, porque se constituía no próprio assunto do filme. Esse foi o caso de clássicos como *Gimme Shelter* (David e Albert Maysles, 1970), *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967) e *Monterrey Pop* (D. A. Pennebaker, 1967). Exemplo brasileiro recente é *Cantoras do Rádio* (Gil Baroni e Marcos Avellar, 2008) que foi aplaudido com entusiasmo no histórico Cine Odeon, durante o Festival do Rio daquele ano. Era uma sessão de gala com a presença das cantoras Carmélia Alves, Carminha Mascarenhas, Violeta Cavalcanti e Ellen de Lima. Elas mudaram um pouco de voz, mas não perderam a afinação e nem a capacidade de interpretar uma canção com o entusiasmo de antigamente. O material básico do documentário é a filmagem das gravações do show "Estão Voltando as Flores", que teve temporada no Teatro Rival, do Rio de Janeiro, com direção e roteiro do pesquisador Ricardo Cravo Albin. O espetáculo era uma homenagem às grandes divas do Rádio: Carmem Miranda, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Linda e Dirceinha Baptista, Isaura Garcia e Nora Ney. Essas figuras e toda aquela "época de ouro" foram lembradas e discutidas numa série de entrevistas com as quatro estrelas do filme e convidados, como Miltoninho, Tito Madi e a cantora Marlene. As gravações do show no Teatro Rival, infelizmente, foram realizadas de modo precário, com qualidade sofrível de som e imagem. Mas esse detalhe não estraga o prazer de ver e ouvir a música e a conversa daquelas representantes da antiga estirpe da música popular brasileira que ainda circulam entre nós.

O modo participativo

Inspirado no trabalho dos antropólogos que vivem por algum tempo junto com a tribo que pretendem estudar, o modo participativo pressupõe pleno engajamento por parte do cineasta no mundo que pretende documentar – mantendo, porém o distanciamento que o diferencia de seu objeto. Ao mesmo tempo pioneiro e paradigma dessa modalidade é *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961):

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos depende da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (Nichols, 2001)

Foi o que ocorreu com o diretor finlandês Mika Kaurismaki que, em 2005, lançou *Moro no Brasil*, produzido pela anglo-alemã Phoebe Clarke, com o apoio da TV Cultura de SP. O cineasta é também personagem do filme, que se estrutura como se fosse a expedição de um explorador europeu em busca das raízes da música popular brasileira. Para isso, ele entrevista e registra o trabalho de mais de 30 grupos e artistas individuais, de várias regiões do país. É no mínimo inusitado ver um finlandês descobrindo a nossa música popular, num documentário narrado em inglês. Em vez de tentar um painel amplo, ele escolhe dois representantes de cada um dos principais pólos musicais brasileiros: sempre um veterano e um jovem que se dedica à música tradicional. Do Rio de Janeiro, por exemplo, ele mostra Walter Alfaite e Seu Jorge, em começo de carreira (o filme foi concluído em 2002). Em Pernambuco, ele encontra Mestre Salustiano e Antonio Nóbrega. Na Bahia, grupos de afoxé e candomblé e Margareth Menezes.

Faltaram, porém, as manifestações musicais do sudeste e do sul do Brasil. As entrevistas são entremeadas por números musicais produzidos e ensaiados para o filme. O conceito de *Moro no Brasil* fica expresso na canção-título, cantada por Seu Jorge, junto com o grupo Farofa Carioca.

Dois anos depois, o mesmo Mika Kaurismäki retoma e aprimora essa investigação em *Brasileirinho* (2007) - dos espetáculos musicais de cinema mais deliciosos dos últimos tempos. O tema é esse estilo musical chamado choro, apresentado por alguns de seus principais intérpretes, como Zé da Velha, Ademilde Fonseca, Mauricio Carrilho e Jorginho do Pandeiro. Sem repetir a proposta de Wim Wenders em *Buena Vista Social Club*, que usava a música para falar das dimensões sociais e políticas de Cuba, Kaurismäki limita seu discurso a um vocabulário estritamente musical. A única sociologia que o filme arrisca é uma conexão de sentido entre o choro e cidades em que predominam funcionários públicos, como foi o Rio de Janeiro e é Brasília. As questões importantes giram em torno de assuntos como as diferenças entre a improvisação no jazz e no choro, ou a complexidade dos ritmos e das harmonias. A estratégia foi colocar os chorões veteranos no mesmo plano de discussão com músicos ecléticos, como Yamandu Costa, Paulo Moura, Elza Soares e Guinga, que vieram de outras vertentes musicais e que também recorrem ao choro como linguagem. O nível de participação de Kaurismäki lhe possibilitou filmar os músicos bem de perto, registrando com precisão e abundância de detalhes seus ensaios e apresentações públicas. Muito mais bem sucedido que o anterior, este documentário se acha carregado das emoções que somente a música pode provocar.

Em 2006 *Fabricando Tom Zé* recebeu os prêmios de melhor documentário pelo júri popular no Festival do Rio e na Mostra Internacional de São Paulo. No ano seguinte, depois de seu lançamento comercial, ganhou Menção Honrosa no Festival de Cinema Brasileiro de Paris. O diretor Décio Matos Jr estudou na escola de cinema e televisão da universidade de Nova

York e, para realizar este filme, se engajou na turnê que Tom Zé fez pela Europa em 2005 e que serviria de fio condutor para a narrativa. Aos 75 anos, o tropicalista ainda é considerado um músico de vanguarda, identificado por um estilo único em todo o mundo. Segundo David Byrne, que o redescobriu num período de ostracismo, “seu trabalho, novo e velho, ainda é completamente contemporâneo, não só no Brasil, mas em Nova York, Londres e Zurique”. Além dos palcos europeus, Tom Zé é mostrado em Irará, cidade onde nasceu na Bahia, e em São Paulo cuidando do jardim do prédio onde mora. Contrastando um pouco com a personalidade do protagonista, o filme adota uma linguagem quase acadêmica, ao alternar entrevistas, depoimentos e registros das suas apresentações sempre de modo muito equilibrado e racional. Mas o temperamento anarquista de Tom Zé acaba por afastar toda e qualquer racionalidade e faz de *Fabricando Tom Zé*, um espetáculo apaixonante.

O que vemos na primeira cena de *O Milagre de Santa Luzia* (Sergio Roisenblit, 2009) – o exemplar mais bem sucedido desse modo – parece uma orquestra andando e tocando ao mesmo tempo. Mas é apenas o acordeão de Dominginhos, produzindo todos os efeitos de ritmo, harmonia e fraseado melódico que um único instrumento pode oferecer. Nesse trabalho de Sérgio Roizenblit, Dominginhos é o guia de uma viagem em que visitamos todos os maiores sanfoneiros do país, como Sivuca e Borghetinho, em seus ambientes naturais e humanos. O ponto de partida é o mundo de Luiz Gonzaga e a devoção pernambucana à Santa Luzia, em cujo dia 13 de dezembro ele nasceu.

Na verdade, este documentário opera sucessivos prodígios de encantamento poético e transe musical, cada um deles equivalente à magia conjurada pelos mestres da música e do cinema, tão empolgante que deu origem a um programa semanal na TV Cultura. Ao contrário do que acontece nos filmes de ficção, não é necessário que os personagens de documentário carreguem uma ação dramática. Mas espera-se que eles

possam partilhar conosco esse milagre de presenciar uma mesma experiência real. Por mais que a música interpretada diante da máquina de filmar já esteja escrita e ensaiada, cada execução de uma peça musical é única inteiramente original. Essa condição também colabora para ampliar a força desse novo gênero em que cada tomada é ao mesmo tempo encenada, como no documentário clássico, e necessariamente imprevisível, como no cinema-verdade.

O modo reflexivo

Nichols propõe um nicho para abrigar aquele tipo de documentário que não apenas faz asserções sobre as coisas do mundo e sobre si mesmo, mas também as coloca em questão – como explicita a definição de Fernão Ramos. Isto é, além de falar do mundo histórico, levanta problemas acerca da representação. Por isso, o modo reflexivo é aquele que mais se questiona, “procurando estimular no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito da sua relação com o documentário e aquilo que ele representa”.

Nessa modalidade pode ser incluído *Pan Cinema permanente* (2008) sobre a vida e a obra de Wally Salomão, o compositor e poeta baiano falecido em 2003 que foi um dos mentores do tropicalismo – ainda que ele nunca tenha reconhecido a sua participação naquele movimento e tenha composto canções como “Vapor Barato”, “Mal Secreto” e “Luz do Sol”. O filme é assinado por Carlos Nader, mas de fato, boa parte dele foi realizada pelo próprio Salomão ainda em vida, como podemos perceber em muitas das passagens em que ele praticamente dirige a cena. O próprio diretor reconhece que 10 anos antes, quando as imagens começaram a ser captadas, nem eles acreditavam que aquele material pudesse um dia ser reunido em longa metragem, com lançamento no circuito comercial. A captação foi feita de modo tecnicamente precário, com equipamento VHS e de maneira

aleatória e improvisada – bem ao estilo do poeta, que fazia da irreverência e da hipérbole pontos essenciais em seu estilo. Mas o filme revela a personalidade do escritor baiano em toda a sua exuberância. Filho de árabe e sertaneja, ele visita seus parentes na Síria, numa viagem que funciona como cerne da narrativa. Além de uma biografia, o filme contém uma tese sobre a falácia da transparência na produção estética. Para Wally Salomão, a verdade é inatingível, porque em arte é tudo sonho e ficção. O curioso é que em 2008 *Pan Cinema permanente* foi eleito melhor documentário no Festival É Tudo Verdade.

Outro exemplo de documentário reflexivo é *A pessoa é para o que nasce* (2004), produção que Roberto Berliner levou nove anos para concluir. Conta a história de três irmãs cegas que viviam de pedir esmolas, cantando nas feiras de Campina Grande, na Paraíba. Em 1997, durante a preparação de um programa de TV sobre artistas anônimos, Berliner descobriu as três cantoras e fez com elas um curta metragem que ganhou prêmios e as arrancou do anonimato. Em seguida, decidiu acompanhá-las enquanto participavam de um Festival internacional de percussão dirigido por Naná Vasconcelos e Gilberto Gil. Em lugar de situá-las em seu contexto cultural, o diretor preferiu esmiuçar o íntimo das irmãs Regina, Maria e Conceição, investigando os dramas que se escondem por trás das suas canções. O resultado foi uma espécie de contaminação afetiva entre o documentarista e a realidade documentada. Além das informações que transmite, e dos jogos de câmara e edição, o filme possibilita uma reflexão sobre os limites da objetividade no cinema e sobre o próprio ato de filmar. Mas, acima de tudo, *A Pessoa é para o que nasce* é um filme sobre música. Uma música tão rica que mereceu a atenção de gente como Tom Zé, Lenine e Hermeto Paschoal.

O modo performático

Antecipando as conclusões, valeria dizer que para o último modo da lista de Nichols convergem todos os anteriores. Sendo o mais atual e, em coerência com o momento histórico presente a que corresponde, o performático merece a qualificação de *pós-moderno* a ele atribuída por Fernão Ramos:

Como os primeiros documentários, antes que o modo observativo priorizasse a filmagem direta do encontro social, o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver. (Nichols, 2001).

O exemplar paradigmático escolhido por Nichols foi *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955), um documentário sobre os campos de concentração nazistas: expositivo em sua organicidade mais aparente, mas que se revela heterogêneo em sua essência. A leitura do professor Michel Marie ⁷ enfatiza ainda mais essa condição, destacando que a voz *over* é a do exímio ator Michel Bouquet procurando se mostrar “desdramatizada” tanto quanto possível. O texto, visceralmente pessoal, elaborado pelo sobrevivente de Auschwitz e escritor Jean Cayrol que jamais tenta ser didático, sendo explicitamente literário, e que precisou ser retalhado pelo documentarista Chris Marker para se casar com as imagens. Estas adquirem um sentido múltiplo – poético inclusive – porque foram em parte filmadas (*en direct*) em locações e, em parte, provenientes de arquivos – apartadas, portanto, de sua significação original: fotos tiradas por outros prisioneiros; filmagens

⁷ Referência ao curso *Cinema Documentário Francês e Canadense - alguns tópicos na contemporaneidade*, ministrado pelo Prof Michel Marie, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp no primeiro semestre de 2012.

realizadas pelos exércitos de libertação, principalmente americanos, com cinegrafistas de peso como Samuel Fuller e George Stevens; filmagem de falsas cenas de deportação, encenadas como se fossem partidas para uma viagem de turismo, operadas por prisioneiros judeus que eram técnicos de cinema. Ou seja, como diz Nichols, “um filme menos sobre história do que sobre a memória”.

Assim também é *Ninguém sabe o duro que dei* (Claudio Manoel e Micael Langer e Calvito Leal, 2009): um trabalho reflexivo e de investigação que, acima de tudo, emociona. Não é possível manter os ouvidos e a alma indiferentes àquele talento recuperado pelas gravações de arquivo. Especialmente as da TV Record, que tornam presente o tempo em que Wilson Simonal (1939-2000) arrasava ao lado de Elis Regina, mostrando-se um líder carismático ao reger 30 mil pessoas num coral dionisíaco no Maracanazinho. Era o melhor intérprete de seu tempo, mas isso não impediu que cometesse as maiores besteiras que alguém poderia fazer consigo mesmo. Gente confiável, como Pelé, Nelson Motta, Miéle, Artur da Távola, Chico Anísio, Sergio Cabral e Ricardo Cravo Albin analisam o que aconteceu e defendem a versão pela qual, na verdade, ele não era informante do SNI e praticara uma bravata errada, na época errada. Ao lado de José Bonifácio de Oliveira (o Boni da TV Globo), Ziraldo e Jaguar (que dirigiam “O Pasquim”, quando Simonal se envolveu numa catastrófica auto-calúnia) só não pedem desculpas, mas se explicam, argumentando que, na época dolorosa da ditadura, os ânimos se polarizavam. “Se a direita era perversa, a esquerda era intransigente”, argumenta Ziraldo, para justificar a “espinafração” do semanário sobre o cantor. “Não era possível o meio-tom, nem uma interpretação relativista das coisas”. Boni releva que as emissoras de TV lavaram as mãos, mas os músicos e os diretores de programas o condenaram ao ostracismo.

Por sua vez, os realizadores do documentário não quiseram fazer uma pilantragem com o tema e foram entrevistar até o contador que deu origem à

destruição do ídolo. Apesar de fazer mais de 300 shows por ano, em vários países, e rivalizar em popularidade com o próprio Roberto Carlos, um dia Simonal foi informado que estava financeiramente quebrado. A reação desastrada e truculenta foi contratar dois gorilas para uma surra no suposto ladrão. Acontece que eles eram do DOPS “fazendo um bico” e foi assim que se iniciou a sua vertiginosa decadência. Também são ouvidos o músico Sabá (que trabalhava com ele), a esposa e os dois filhos (Max de Castro e Simoninha) e aí a emoção é incontrolável. Mais do que um volumoso coral de opiniões, com seus prós e contras, preferiu-se escolher as vozes exatas e dotadas de credibilidade para contar essa história triste. Todas emolduradas de tal forma que uma suplanta as demais em afinação, timbre e balanço: a mais bela voz de cantor popular que o Brasil já teve.

Raul: o início, o fim e o meio (2012) é o retrato colorido e em branco e preto de uma metamorfose ambulante. Com essa obra, Walter Carvalho será invejado por todos os documentaristas da atualidade, porque filmou uma cena que deverá entrar para a antologia das mais felizes do gênero, graças a uma mosca que aterrissou na brilhosa careca de Paulo Coelho. No meio da gravação, o próprio entrevistado interrompe o discurso para se mostrar surpreso: ele nunca tinha visto uma mosca ali em Genebra. E como ele estava falando do Raul Seixas, que tinha dividido com o "mago" uma etapa, profundamente mística da sua carreira, era inevitável a relação entre aquela estranha visita e a possibilidade de uma presença sobrenatural do cantor e compositor baiano em plena filmagem.

Para quem não percebeu a piada do acaso, logo em seguida entra a voz de Raul cantando “eu sou a mosca que pousou na sua sopa”. Todas as grandes canções dele são encenadas, em meio a entrevistas atuais de figuras importantes em sua história, como todas as suas esposas, filhos, parentes, parceiros, empresários, amigos e admiradores famosos como Caetano Veloso e Nelson Motta. Isso sem falar em primoroso material de arquivo até então desconhecido. O filme é tão rico que, enquanto nos mostra

alegremente esse furacão que foi a sua vida, nos leva a refletir sobre a sociedade e a cultura do país. E entender por quais motivos ele tem até hoje uma multidão de seguidores, que não se esquecem daquela explosiva mistura de criatividade e irreverência.

Referências bibliográficas

- AUZIAS, Jean-Marie (1978), *Antropologia Contemporânea*, São Paulo: Cultrix.
- BARNOUW, Eric (1993), *Documentary – A history of the non-fiction films*, Nova York: Oxford University Press.
- CAVALCANTI, Alberto (1976), *Filme e realidade*, Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme.
- FRANCE, Claudine de (1998), *Cinema e Antropologia*, Campinas: Editora da Unicamp.
- FREIRE, Marcius (2007), “*Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo*” in Revista Galáxia n. 14. São Paulo: PUC-SP –EDUC.
- JAKOBSON, Roman (1970), *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing reality*, Bloomington, USA, Indiana University Press.
- ____ (2001), *Introdução ao Documentário*, Campinas: Papirus.
- ____ (2005), “A Voz do Documentário” in: Fernão Pessoa Ramos (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional, Vol II*, São Paulo: Senac.
- RAMOS, Fernão Ramos (Org.) (2005), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional, Vol II*, São Paulo: Senac.

____ (2008), *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Senac.

____ (2004), “*Cinema Verdade no Brasil*” in Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil*, São Paulo: Summus.

UM ESTUDO DA FORMALIDADE SONORO-NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO MUSICAL *TITÃS - A VIDA ATÉ PARECE UMA FESTA*

Cynthia Schneider *

Resumo: O artigo apresenta uma análise do filme *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, documentário sobre a trajetória da banda brasileira Titãs. A modelagem analítica adotada partiu da proposta de Casetti e Di Chio (1991), especialmente para a determinação dos procedimentos para decomposição e recomposição da obra. Os elementos estudados foram os códigos sonoros como recursos narrativos, o enredo e a organização da obra dada pela montagem cinematográfica para a integração entre música e cinema. Esta análise fílmica reconhece as asserções propostas pelo documentário e visa compreender as articulações narrativas no filme por meio dos elementos formais adotados. Como proposta teórica para compreensão do filme em suas especificidades documentais o artigo considera os conceitos sobre o filme de não-ficção conforme apresentados por Ramos (2008) e de montagem cinematográfica propostos por Aumont (1994).

Palavras-chave: Documentário musical, análise fílmica, códigos sonoros, montagem cinematográfica, roteiro.

Resumen: El artículo presenta un análisis de la película *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello y Oscar Rodrigues Alves, un documental sobre la trayectoria de la banda brasileña Titãs. El modelo analítico parte de Casetti y Di Chio (1991), especialmente en lo concerniente a la determinación de los procedimientos de descomposición y recomposición de la obra. Los elementos estudiados son los códigos sonoros como recursos narrativos, la trama y la organización de la obra dada por el montaje cinematográfico para la integración entre música y cine. Este análisis fílmico reconoce las aserciones propuestas por el documental e intenta comprender las articulaciones narrativas a través de los elementos formales adoptados. Como propuesta teórica para la comprensión de la película en sus especificidades documentales, el artículo considera los conceptos sobre el cine de no ficción, tal como los presenta Ramos (2008), y sobre el montaje cinematográfico, propuestos por Aumont (1994).

Palabras clave: Documental musical, análisis fílmico, códigos sonoros, montaje cinematográfico, guión.

Abstract: The paper presents an analysis of *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), by Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, a documentary about the history of Brazilian band Titãs. The analytical model is adopted from Casetti and Di Chio's proposal (1991), especially for determining the procedures for decomposition and recomposition of the film. The elements studied were the beep codes as narrative resources, the plot and the organization of the work given by cinematic montage for integration between music and

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail: cyla72@uol.com.br

O presente artigo resulta de um trabalho apresentado na Mesa *Cinema Documentário e MPB*, do IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, de 15 a 17 de agosto de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

film. This film analysis recognizes the assertions proposed by the documentary and seeks to understand the film narrative joints through the formal elements adopted. As a theoretical proposal for understanding the documentary specificities, this article considers the concepts of the non-fiction film as presented by Ramos (2008) and film editing proposed by Aumont (1994).

Keywords: Musical Documentary, film analysis, codes sound, film editing, screenplay.

Résumé: Cet article présente une analyse de *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, un documentaire sur l'histoire des Titãs, un groupe de musiciens brésiliens. Le modèle analytique adopté est issu du travail de Casetti et Di Chio (1991), en particulier pour déterminer les modalités de décomposition et de recomposition du travail. Les éléments étudiés sont les codes sonores, considérés comme moyens narratifs, l'intrigue et l'organisation du film donnée par le montage cinématographique pour l'intégration entre la musique et le cinéma. Cette analyse repère et étudie les considérations avancées par le documentaire et cherche à comprendre les articulations de la narration du film à travers les éléments formels adoptés. Comme proposition théorique pour la compréhension du film documentaire, l'article examine le concept de non-fiction tel qu'introduit par Ramos (2008) et celui de montage cinématographique proposé par Aumont (1994).

Mots-clés : Documentaire musical, l'analyse de film, code sonore, montage filmique, scénario.

A análise fílmica tem como premissa observar obras cinematográficas de forma metodológica para promover um entendimento sobre a obra. Nas palavras de Aumont e Marie (2003), sua função é compreender as razões de ser, contribuir para o esclarecimento de uma obra artística e propor a sua interpretação. Uma das primeiras dificuldades com as quais se depara o analista de filmes de não ficção é o fato de que a modelagem analítica é muito mais correntemente aplicada ao cinema ficcional do que aos filmes documentários. E, em decorrência desta proposta analítica ser especialmente sobre aspectos sonoros do filme documentário musical, faz-se necessário compreender como estes códigos são articulados na narrativa e na montagem desse subgênero de filmes, não sendo descolados do contexto imagético em que estão inseridos. (Casetti; Di Chio, 1990: 99).

Este estudo, que se debruça sobre o gênero não-ficcional, adota o entendimento de que todo documentário organiza, reconstrói e emite

postulados para uma representação do mundo. A esse conjunto de valores calcados numa ancoragem histórica, entendido por ética do documentário, afere-se o atributo do dinamismo. Seus conteúdos devem ser coerentes entre si e indicam a condição de emissão de asserções sobre o mundo, característica intrínseca ao documentário. (Ramos, 2008: 33).

Soma-se à investigação sobre o longa-metragem *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009) o fato de que pode ser detectado no cenário cinematográfico contemporâneo um surto de produções do que tem configurado um subgênero musical, com uma grande quantidade de produções recentes exibidas em salas comerciais e gerando seus próprios espaços de fruição, como é o caso do Festival Internacional *In-Edit*¹ e do *Cine MPB*.² Este artigo apresenta o estudo de caso do único filme brasileiro recente que demonstra um objetivo claro de sua realização: retratar a carreira de 25 anos da banda brasileira *Titãs*, com material audiovisual de acervo, dirigido por Branco Mello (vocalista e baixista da banda) e Oscar Rodrigues Alves.

Os elementos estudados foram os códigos sonoros como recursos narrativos, em especial as vozes, os ruídos e os sons musicais. Estes elementos foram observados considerando-se os seguintes contextos inerentes à obra: a) os códigos sonoros atribuindo dinamismo do roteiro, com ênfase no enredo; b) a articulação dos códigos que promovem a proximidade assertiva no subgênero musical, ou seja, a integração entre música e cinema, especialmente pela sutura dada pela montagem cinematográfica.

¹ A quarta edição do *In-Edit Brasil 2012* - Festival Internacional de Documentários Musicais, foi realizada em evento com duração de dez dias, em São Paulo, de 1º. a 10 de junho e depois em Salvador, de 14 a 21 de junho. Foram exibidos 77 filmes do subgênero musical.

² A *Mostra Cine MPB* foi realizada de 05 a 14 de janeiro de 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo e exibiu uma retrospectiva com 17 filmes documentários brasileiros.

O filme: objeto da análise fílmica

A banda de rock brasileira que dá nome ao documentário analisado neste artigo surgiu com o nome de Titãs do Iê-Iê em 1981, segundo o site oficial,³ embora este nome original seja muito pouco conhecido do grande público hoje. A mesma fonte aponta o ano de 1982 como a data do primeiro show com composições próprias no Sesc Pompéia, em São Paulo. *Titãs - a vida até parece uma festa* é um documentário pertencente ao subgênero musical.

O site oficial da banda informa que Branco Mello registrou shows, bastidores, momentos de descontração em aeroportos e hotéis, rotinas de criação, gravação e convivência da banda e que este material de acervo foi o ponto de partida para o documentário. Os vídeos foram gravados em formatos como VHS, Hi-8, Super 8 e mini DV, o que fica bastante claro ao espectador: há qualidade significativamente diferente de som e imagem entre os vários planos do filme, em certos momentos há muito ruído sonoro devido ao microfone não direcional das câmeras portáteis ou imagens muito granuladas devido a ausência de iluminação adequada.

O diretor Oscar Rodrigues Alvez já havia dirigido o clipe da canção “Epitáfio” da banda e foi convidado para a parceria de roteiro e direção do filme, concebido a partir de 200 horas de gravações. Também houve pesquisa feita em acervos de emissoras de televisão, dado que foram resgatadas participações diversas da banda em programas de tv, especialmente de auditório, além de depoimentos e shows. Como documentário, o filme tem um foco assertivo bastante claro: contar a história da banda sob o seu próprio ponto de vista. A preocupação narrativa

³ Site oficial da banda Titãs: <http://titas.net>. Acesso em 20.05.2011. A história da banda resumida no site foi publicada no seguinte livro, que se encontra com edição esgotada: ALZER, André Luiz; MARNO, Hérica. *Titãs: a vida até parece uma festa*. SP: Editora Record, 2002.

se evidencia pela visível organização do filme em atos, intensificação dos pontos de virada e repercussão do climax, elementos típicos da narrativa ficcional. O site informa ainda que o filme levou seis anos para ficar pronto.

A análise: método e os códigos sonoros no filme documentário

O modelo analítico escolhido para o estudo deste filme baseou-se na proposta de Casetti e di Chio (1990). Partindo de influências estruturalistas, especialmente de Metz (1973), os autores propõem que sejam observados os seguintes elementos sonoros no filme: as vozes, os ruídos e os sons musicais. Para os autores, estes são os três eixos que se organizam por meios mais amplos que transcendem as fronteiras do cinema e são característicos da expressão sonora, como o volume, o ritmo e o timbre. Mas eles também reconhecem que há aspectos que “intervêm com maior regularidade e maior pontualidade para determinar o perfil de um filme enquanto tal: existem fenômenos que definem o sonoro em sua forma ‘cinematográfica’” (1990: 99) Os autores são claros na percepção integrada entre som e imagem operando de forma conjunta no filme:

“Nos referimos concretamente àqueles códigos que presidem a interação do sonoro com o visual, regulando a procedência do primeiro com relação ao segundo (derivação explícita de uma fonte enquadrada, ou a derivação de uma fonte que, ainda estando presente em campo, não é visível no momento, e inclui uma fonte não diretamente identificável), e há alguns efeitos relacionados a esta escolha”. (1990: 99).

Em consonância com esta percepção decorre a escolha analítica que evita descolar a percepção sonora do contexto fílmico. Bordwell e Thompson (1979; *apud* Casetti; Di Chio, 1990) já compreendiam a esquematização de que o som cinematográfico pode ser diegético ou não diegético, ambas denominações que relacionam o som ao espaço de realização da cena. Ao ter sua origem presente no espaço de determinada

ação cinematográfica, seja visível no quadro ou na área fora dele, o som é considerado diegético. Os sons que não provém do espaço físico da trama, como os externos, a exemplo de música inserida sobre as sequências e os internos, como os sons de vozes em pensamento, são denominados sons *over*, portanto não diegéticos, pois não provém do espaço físico da trama.

Estes recursos de constituição da obra cinematográfica são recorrentemente mais estudados no tocante aos filmes de ficção. Mesmo a proposta de Casetti e di Chio (1990) toma como objeto de estudo o filme *Paisá*, de Roberto Rossellini (1946). No caso do filme *Titãs, a vida até parece uma festa* há que se considerar a grande relevância da voz para a dinâmica narrativa proposta, visto que é uma das principais características do documentário (Ramos, 2008). Portanto, considerando os três tipos de elementos sonoros que compõem a matéria sonora do filme: as vozes, os ruídos e os sons musicais, segundo proposta de Casetti e Di Chio (1990), esta análise destacou primeiramente o lugar da voz no documentário.

A voz no documentário

Com relação à questão ética do documentário, faz-se necessário ressaltar que os aspectos valorativos estão relacionados à voz. E esse critério é destacado na obra de Ramos (2008) inclusive para identificar as fases do documentário na história. No documentário clássico, a tradição formal era a voz *over*, a voz do saber. A partir dos anos 1960 torna-se enfática a voz dialógica, que introduz outra forma de enunciação: a voz da entrevista ou do diálogo. Sua influência vem do pós-estruturalismo e percebe-se o recuo e a interatividade. Já o documentário pós-moderno é marcado pelo depoimento, pela narrativa em primeira pessoa e pelo forte estilhaçamento do sujeito que enuncia.

O documentário *Titãs* é sobre uma das maiores bandas de rock brasileiras, seu tema norteador é essencialmente sonoro. Mas este não é um

filme que possui um narrador formal. A voz da banda é múltipla, fragmentada em diversos oradores, às vezes materializada no depoimento de um músico ou colaborador, ou pelo revelar de uma câmera que presencia a gravação de uma canção no estúdio. Ora estas vozes são colocadas em *off*, em outras vezes passam à primeira voz do filme, como um depoimento de um personagem que fala com a câmera e que conduz a narrativa, que investiga, que seleciona e justifica. O filme não pertence a uma voz *over diegética*. Suas vozes em certos momentos precisam ser não diegéticas, pois é um filme sobre uma banda, as canções surgem como fundo de depoimentos para logo dar lugar às performances nos shows. Mas também a voz é diegética em vários outros trechos, pois são os músicos-personagens que dão voz à jornada da banda que o filme intenciona contar.

Para entender um documentário é preciso analisar qual a tese que ele expõe, qual a questão ética que está em jogo no filme. Um passo a passo desta análise implicou compreender como o filme é composto por meio de imagens e sons, com possibilidades diversas de articulação para a produção de sentido. O primeiro nível da análise tratou do objeto do documentário, depois buscou compreender qual o tipo de imagem adotada (fotos, audiovisuais de arquivo, outros documentários), o tipo de condução narrativa dominante, o encadeamento deliberado das informações por meio da montagem e o resultado final dado à dimensão sonora do filme, com suas vozes, ruídos e sons musicais.

Há intenção clara em *Titãs* de propor uma narrativa reconstitutiva de uma suposta “história da banda” contada por ela mesma. Mas enquanto filme documentário uma identidade única se torna bastante difícil, pois no decorrer de muitos anos registrando imagens e sons, houve uma multiplicidade grande de formas adotadas para a captação. Nas muitas tomadas percebe-se que a câmera revela estar presente em momentos e lugares onde o espectador não poderia estar, com a intenção própria de observar sem interferir, discreta. Em outras revela sua presença, os

integrantes da banda conversam com ela, fazem determinadas ações exatamente porque estão sendo filmados e dão deliberadamente seus depoimentos olhando para a câmera, seja no momento próximo em que vivem as ações em questão ou posteriormente, imprimindo sua opinião sobre situações que o roteiro considera fundamentais.

O horizonte do documentário gira em torno de quem enuncia e de onde enuncia, ou seja, da voz de quem fala juntamente com a composição da tomada. Neste filme, há a presença da fala fora de campo e da fala dialógica, como referência típica ao cinema direto, que fica em recuo enquanto as informações são transmitidas pelas conversas. Isso acontece em cenas em que os músicos estão compondo, por exemplo. Ou ainda nos depoimentos, outra característica predominante no cinema documentário contemporâneo.

Basicamente este documentário narra, faz as suas asserções, a partir de uma mescla de vozes fora e dentro de campo. As entrevistas e os depoimentos não se submetem a uma padronização de linguagem. Isso ocorre devido à determinante característica do material de acervo. Puccini (2009) reconhece a dificuldade de elaboração de roteiros para documentários, mas crê que a sua possibilidade de elaboração é tão viável, em muitos casos, como para um filme de ficção, apesar das limitações. “Na etapa de pré-produção, a impossibilidade da escrita de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre em virtude do assunto ou da forma de tratamento escolhida para sua abordagem”. (Puccini, 2009: 25).

Há, em determinados momentos, como durante a composição de um dos álbuns do grupo, fortes influências do cinema direto, o que não acontece na totalidade do filme. Há igualmente situações em que os personagens reagem à câmera, eles são abordados e solicitados a reagirem ou simplesmente comparecem à tomada promovendo enunciados. Isso contrapõe duas propostas de realização documental: a do cinema direto e do

cinema verdade, com o sujeito da câmera interferindo e mostrando como e quando está interferindo. Igualmente há cenas em que é demonstrado o improvisado na circunstância da tomada, como Marcelo Fromer insistindo numa determinada frase para a letra de uma canção para Sérgio Brito. Há, ainda, outros exemplos como o encontro da banda com os músicos que irão originar o álbum *Õ Blésq' blom*, onde Tony Bellotto, na praia, pede direta e repetidamente ao sujeito da câmera que filme o encontro, o que aponta para uma adoção visível da ética, novamente, interativa e reflexiva, buscando a modalização do sujeito que tem um domínio sobre o mundo.

Ruídos como códigos sonoros

Algumas imagens de bastidores de ensaios e convivência da banda são mostradas no decorrer do filme, como transição para núcleos de conteúdos, definitivamente marcados pelo lançamento de cada um dos álbuns da banda em ordem cronológica e, especialmente, para justificar a sonoridade do trabalho em questão. Mas também podem estes ruídos ser considerados no filme como mais uma voz, mais uma forma de enunciar.

Em muitos momentos a montagem opaca se destaca, também por articulação dos códigos sonoros dos ruídos, como nas cenas intercaladas de shows onde a mesma música é tocada, mas visivelmente há muitos anos entre um show e outro. Isso acontece devido à brusca transição entre as imagens captadas com câmeras diferentes, proporcionando qualidades opostas de som e imagem, com maior ou menor grau de ruído. Um exemplo disso é a montagem paralela de trechos de um show que se assemelha a uma apresentação universitária da banda no início da carreira, com qualidade ruidosa de som e imagem e a subsequente intervenção das cenas do show acústico com a participação de Jimmy Cliff, cantando a mesma música no final dos anos 1990. Neste trecho do documentário há continuidade do conteúdo verbal da letra da canção, mas a qualidade de som e imagem no

quadro causa uma mudança brusca que provoca, por um efeito de ruptura dos códigos sonoros, a nostalgia e a poética da passagem do tempo que os realizadores do filme desejam enfatizar.

Sons musicais e conteúdo verbal das letras

Há que se considerar que os documentários musicais, em geral, supervalorizam o aspecto lúdico das composições, por uma razão mesma da economia criativa: há um público previsto para este tipo de filme que coincide com o dos fãs da banda, apesar deste não ser um aspecto excludente da relação realizador-público para este tipo de filme. O documentário musical promove a troca de impressões que evocam a poética dos sons musicais, inclusive com sobreposições sonoras bastante intensas recriando referências de indicação ao repertório da banda.

Há intenção de sutura dos atos narrativos por meio das letras das músicas, o que sobrepõe em camadas a questão da voz e da música. Isso se dá no filme quando são lembradas as prisões de Arnaldo Antunes e Tony Belotto por porte de heroína. Não há a presença da voz de qualquer integrante da banda para a introdução ao tema. É utilizada uma reportagem conduzida por um apresentador de programa de auditório - Faustão ainda em fase do programa *Perdidos na Noite*. Mas a voz não diegética acaba interferindo como uma resposta da banda, na letra da canção que preenche o *background* da cena, *Estado violência*.

A condução narrativa mostra uma opinião crítica dos músicos aproveitando o que realmente era bastante óbvio como resposta: a sonoridade e as letras das canções do novo trabalho dos Titãs após as prisões. A letra da canção discursa “deixem-me sentir, deixem-me em paz,” sobrepondo imagens das prisões e de recortes de jornais com a notícia. Os depoimentos dos músicos são articulados com condição sonora ruim, plena de ruídos, dentro de ônibus, onde eles falam para a câmera. Mas não há um

entrevistador, não se sabe para quem eles estão falando, é como se fosse uma resposta para o público de uma TV. A proposta narrativa neste trecho não deixa de ter uma sinergia com o videoclipe, com inserções de canções inteiras, pontuando a narrativa em ordem cronológica. Mesmo sendo possível perceber um anacronismo das imagens de arquivo sobre o tema, os depoimentos são alinhavados para favorecer o dinamismo do roteiro e engatar o tema de uma das músicas mais emblemáticas da banda, justificada exatamente por Tony Bellotto, “Polícia”, numa complementaridade intencional da composição dos códigos sonoros do filme.

Isso denota uma proposição estilística da simultaneidade, por meio da sobreposição de imagens e sons, também uma constante no documentário contemporâneo. O documentário, ao contrário das teses e dissertações trabalha com a emoção. É feito para emocionar. É por isso que ele é cinema, é narrativa, música e ruídos.

O roteiro e o enredo no filme documentário

A conceituação apresentada por Ramos (2008) categoriza os documentários em quatro principais sistemas de valores éticos, pautados na relação entre a forma da presença do sujeito que sustenta a câmera na tomada e suas asserções sobre o mundo. Os sistemas são: educativo, imparcial, interativo/reflexivo e modesto. Para este estudo, foram enfatizados os sistemas imparcial e interativo/reflexivo, característicos do cinema direto e do cinema verdade, pois foram identificados como elementos-chave no documentário *Titãs*. Mas isso não exclui momentos em que os outros sistemas são adotados em partes distintas do filme.

É possível entender que o documentário não é um modelo com formato prévio e engessado, que para ser assim categorizado precisaria seguir algum rigor formal, seja em termos de conteúdo, plástica narrativa ou abordagem. E estes argumentos são justos para um ponto inicial desta

análise do filme porque não procura encontrar no filme o que ele tem de verdade ou objetividade para que possa ser reconhecido como documentário, mas os elementos da sua estrutura interna que revelam a acuidade assertiva dos seus realizadores.

Para Ramos (2008), o documentário faz asserções sobre o objeto que pretende evidenciar, e para sabê-lo é preciso entender a questão ética que está em jogo, investigar quais as formulações válidas que o filme faz sobre o real. Se todo documentário organiza e reconstrói a representação do mundo e emite postulados sobre o mundo - como demonstra o autor - é preciso, para a análise, decompor o filme e perceber como ele expõe assertivamente através de imagens e sons.

Todo filme é um filme de ficção, já disse Metz (Aumont, 1999: 71). Então seria possível detectar neste filme de não ficção elementos comuns à estrutura narrativa ficcional. Não que seja uma regra, mas isso ocorre neste filme como uma proposta narrativa para constituição assertiva documental. Como a leitura deste filme centrou-se no fato de que ele evidencia a intenção de contar uma história, o enredo ganhou maior evidência na análise dentre os aspectos narrativos. É possível perceber a intenção de organizar o filme em blocos, de acordo com as fases da banda, demarcadas pela transição que mais a caracteriza enquanto identidade sonora: o lançamento de cada um dos álbuns de sua carreira. Cada novo trabalho do grupo surge como um ponto de virada, uma aposta que leva a banda para novos caminhos e exige dos realizadores uma busca por conteúdos específicos e pontuais imagéticos e sonoros do acervo.

A linearidade da narrativa também aparece como uma forma de conduzir o filme ao clímax. O filme toma o rumo da banda-família, de oito integrantes, que compartilham os ideais, seus processos criativos, seu tempo produtivo e esta convivência sofre abalos cada vez que um integrante aparta-se do grupo. Esta condução fica evidente em pontos de virada que poderiam ser assim considerados não só para o filme, mas como para a

própria banda, fazendo com que coincidam o rumo do filme com o rumo da banda.

Há nisso um certo didatismo, pois o ponto de virada é justamente, no filme de ficção, a ocorrência de um fato gerador, modificador do *modus operandi* corrente e que lança os personagens num novo momento provocado por uma grande mudança. Neste filme de não ficção isso ocorre de maneira semelhante e bastante clara na forma como é apontada a saída de dois integrantes, Arnaldo Antunes e Nando Reis. Mas, mais ainda no momento de anúncio da morte do guitarrista Marcelo Fromer. A formalidade do momento é resgatada por meio da leitura oficial de carta da banda por Branco Mello, em voz diegética, junto a todos os integrantes e ex-integrantes da banda numa coletiva de imprensa. A presença do quadro, da banda e do emissor da voz não evita o distanciamento da formalidade que tem quase o mesmo impacto que uma voz *over*. Esta é uma locução assinada por muitos e mediada por terceiros: no caso, imagens de uma reportagem de televisão. A reportagem sobre a morte do músico veiculada pela Rede Globo, inclusive, é inserida no filme, mantendo uma proposta de distanciamento da banda sobre o assunto e reverenciando o que a mídia disse, com a voz *over* da repórter da emissora na impossibilidade da própria banda fazê-lo.

A montagem no documentário: compreendendo sonoridades e imagens

O efeito produzido no filme pelos códigos sonoros, constituindo uma narrativa, é também o resultado de uma articulação da montagem, haja vista que se utiliza um banco de imagens captado aleatoriamente, com diferentes modelos de câmera, diferentes condições de captação de som direto e diferentes formas de interferência, com maior ou menor presença do cinegrafista na tomada.

A montagem no filme não acontece somente quando há um corte. Mais do que isso, os elementos sonoros e imagéticos permitem a sucessão de “pedaços de tempo e pedaços de espaço”. (Burch, 1992: 24). Como os elementos da estrutura narrativa estudados foram as vozes, os ruídos, os sons musicais e o enredo, cabe destacar o papel da organização da obra dada pela montagem cinematográfica para a conexão entre estes elementos. A sinergia entre música e cinema é composta também pela montagem, característica comum neste subgênero fílmico, devido à proximidade plástica com a lógica do videoclipe e das gravações multicâmeras de shows.

Ao definir a montagem como uma técnica especializada, Aumont (1994) a categoriza em três grandes operações: seleção, junção e combinação. Elas estariam na base da criação do ritmo do filme. Já Martin (2003), aponta a criação do movimento, do ritmo e da ideia como as três principais funções da montagem. Para ele a criação do movimento é dada pela montagem, pois é ela que articula o movimento; determina o ritmo com a sequenciação dos planos e recompõe o material bruto através dos vínculos entre as diferentes realidades. Este documentário articula estes dois opostos, exibindo em vários momentos condições múltiplas como, por exemplo, a performance da mesma canção pela banda, onde o sentido se faz perceber pelo papel das sonoridades diegéticas e não diegéticas.

Um exemplo desta articulação no filme diz respeito à quase total ausência de voz *over*, mas com uma clara condução narrativa, como no intercalamento entre uma cena de performance onde Paulo Miklos simula uma incorporação, enquanto Marcelo Fromer e Tony Bellotto participam, com a formação de uma banda anterior aos Titãs, de um programa de calouros onde levam nota baixa e ainda ouvem a recomendação para abandonar a carreira de músicos. A articulação da montagem feita desta forma afronta a credibilidade do júri do programa e não deixa de ser uma resposta da banda aos críticos, sem que seja necessário um depoimento dos músicos. Outro momento que contribui para a rítmica do documentário

surge quando a apresentadora Hebe de um programa de auditório pergunta à banda, no início da carreira: - “O que é isso daí? Isso aí é punk? Então o que que é? E o músico Paulo Miklos responde: -“Não, isso é Sonífera Ilha”. Os integrantes saem imeditamente para sua performance e inicia-se uma sequência de participações em vários programas de TV como *Cassino do Chacrinha*, *Barros de Alencar*, *Raul Gil* e *Programa Viva a Noite* na década de 1980.

Códigos sonoros, enredo e montagem: até parece uma festa

O documentário *Titãs: a vida até parece uma festa* propõe por meio de seus códigos sonoros, enredo e montagem o desenvolvimento de uma asserção que justifica a sonoridade da banda, da pura diversão ao combate da autoridade policial, a contaminação para o engajamento grunge, a aposta da moda desplugada dos anos 1990 e a ousadia pop da parceria com Roberto Carlos. O espectador acompanha a trajetória de uma banda, com suas divergências, conflitos, perdas e conquistas, mediada por constituições cinematográficas subjetivas. É um documentário com fortes aportes do documentário direto, busca ancoragens históricas em imagens de arquivo, flerta com a narrativa ficcional e convoca a casualidade das conversas cotidianas em sua substituição. Por fim, faz da aventura multiforme de sua narrativa audiovisual uma apologia ao seu próprio título.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques (1994), *A estética do filme*, São Paulo: Papirus.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (1994), *L'analyse des filmes*, France: Nathan.

_____ (2003), *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Campinas: Papirus.

- ALZER, André Luiz; MARNO, Hérica (2002), *Titãs: a vida até parece uma festa*, SP: Editora Record.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar um film*, Barcelona: Paidós.
- JULIER, Laurent; MARIE, Michel (2009), *Lendo as imagens do cinema*, São Paulo: Senac.
- LINS, Consuelo (2011), *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Zahar.
- MARTIN, Michel (2003), *A linguagem cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense.
- METZ, Christian (1973), *Lenguage y cine*, Barcelona: Planeta.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao cinema documentário*, Campinas: Papyrus.
- PUCCINI, Sérgio (2009), *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*, Campinas: Papyrus.
- RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal..., o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

ANGER IS A GIFT: PROPAGANDA, PERFORMANCE E DOCUMENTÁRIO NOS *RAGE AGAINST THE MACHINE*

Luís Nogueira*

Resumo: Há cerca de 20 anos, e durante a década de 1990, os *Rage Against the Machine* não mudaram o mundo, mas esforçaram-se por provocar pequenos abalos estéticos (ao nível da criação musical) e éticos (ao nível da intervenção cívica). A produção visual que acompanhou a sua música apresentou-se tão ousada e invulgar quanto aquela: videoclips baseados em *found footage* e atuações ao vivo, filmes-concerto que procuraram captar a energia visceral da performance *live* e uma forte mensagem propagandística a atravessar quer a música quer as imagens que a acompanham parecem-nos aspetos dignos de nota e merecedores de reflexão. É disso mesmo que nos ocupamos neste artigo, de uma banda onde o cruzamento entre videoclip e documentário assume uma relevância nunca vista na indústria do entretenimento e na cultura musical contemporânea.

Palavras-chave: *Rage Against the Machine*, documentário, videoclip, propaganda.

Resumen: Desde hace unos 20 años, y en especial durante la década de 1990, el grupo *Rage Against the Machine* no ha cambiado el mundo, pero se ha esforzado en provocar pequeñas sacudidas estéticas (en lo que concierne a la creación musical) y éticas (en el ámbito de la intervención cívica). La producción visual que acompaña su música ha llegado a ser tan audaz e inusual como aquélla: videoclips basados en metraje encontrado y actuaciones en directo, películas-concierto que buscaban captar la energía visceral de las interpretaciones en vivo y un fuerte mensaje propagandístico que atraviesa tanto la música como las imágenes que la acompañan nos parecen aspectos dignos de nota y merecedores de reflexión. Es de esto justamente de lo que nos ocupamos en este artículo, de un grupo en el que el cruce entre el videoclip y documental asume una relevancia nunca vista en la industria del entretenimiento y en la cultura musical contemporánea.

Palabras clave: *Rage Against the Machine*, documental, videoclip, propaganda.

Abstract: About 20 years ago, and during the 1990s, *Rage Against the Machine* did not change the world, but endeavored to cause small aesthetic (at the level of music-making) and ethical quakes (at the level of civic intervention). The visual production that accompanied their music had become equally bold and unusual: videoclips based on found footage and live performances, concert films that sought to capture the visceral energy of live performance and a strong propaganda permeating both music and the images that accompany, seem to us aspects of note and worthy of reflection. This article is concerned with the intersection between documentary and music never seen before in the entertainment industry and culture in contemporary music.

Keywords: *Rage Against the Machine*, documentary, music video, propaganda.

Résumé: Depuis près de 20 ans, et au cours des années 1990, le groupe *Rage Against the Machine* n'a pas changé le monde, mais il s'est efforcé de provoquer de petits tremblements esthétiques (au niveau de la création musicale) et éthiques (au niveau de l'intervention civique). La production visuelle qui a accompagné leur musique était devenue

* Professor no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior - UBI. Director do curso de Licenciatura em Cinema da UBI. E-mail: nog.luis@gmail.com

aussi audacieuse et inhabituelle que cette dernière : clips vidéo réalisés à partir d'images trouvées n'importe où et de spectacles, films de concerts qui ont cherché à saisir l'énergie viscérale du spectacle vivant comprenant un message fort véhiculé par des paroles engagées, font que la musique et les images qui l'accompagnent nous semblent dignes d'être notées et méritent réflexion. C'est de cela que traite cet article: d'un groupe pour lequel la combinaison entre le documentaire et clip présente une importance jamais vue dans l'industrie du divertissement et de la culture dans la musique contemporaine.

Mots-clés: *Rage Against the Machine*, documentaire, clip, propagande.

Introdução

Para aqueles que viveram a adolescência durante os anos 90, e que alinharam o seu *lifestyle* pela provocação e pela rebeldia, os *Rage Against the Machine* podem bem ter constituído uma bandeira, um mandamento e/ou uma atmosfera. Pura energia e contestação, talento e afronta. Contra o sistema, contra as instituições. Uma banda de causas e de raiva. Pareciam porta-vozes de uma luta difusa: uma contestação para alguns demasiado óbvia e ingénua; aos olhos de outros mesmo inconsciente e inconsequente. Mas, reconheça-se-lhes o mérito, estavam lá, no mundo real, na dura realidade, perto dos oprimidos, dos revoltosos, dos protestantes.

Passados vinte anos sobre o seu primeiro álbum, chegou o tempo dos indignados e precários, encontramos-nos perante um aparente vazio: ninguém grita a fúria dos indignados, ninguém canta a revolta dos precários, ninguém verbaliza a desilusão da austeridade. Não com a veemência e assertividade que eles fizeram no seu tempo. Em certa medida, uma questão se deve colocar: foram extemporâneos ou premonitórios? Como avaliar hoje, e à luz da conjuntura atual, o papel dos RATM? Terão sido um daqueles casos de desencontro com o *zeitgeist*, em que se tem razão antes de tempo, demasiado cedo?

Enunciemos o que, objetivamente, nos move nesta reflexão. Mesmo sem o brilhantismo que à sua música consensualmente é reconhecido, a

produção imagética que acompanhou a sua obra sonora não deixa de exibir aspetos muito relevantes que devem ser tidos em conta. Sobretudo, e é isso que neste contexto mais nos interessa, a presença do documentário (ou, se necessitarmos de ser mais precisos, de uma fórmula para-documental, o *found footage*) nos seus videoclips assume uma posição estrutural e criativamente incontestável e ímpar no contexto da indústria audiovisual. Nos nossos dias, nem no videoclip nem na música encontramos este discurso de vinco ideológico e revolucionário, de *slogan* e protesto. Se comparado ao trabalho (e ao barulho) dos RATM, o nosso parece um contexto de crise surdo, mais crente talvez na ironia e no viralismo *new media* do que no confronto e virulência *old skool*: a crise sindical é mitigada pelo *facebook*, as hordas de contestatários são substituídas pelos amigos e os *likes*. Novas crises com novas dinâmicas. Nada de extraordinário, sempre terá sido assim.

No seu tempo, os RATM assumiam um desejo de voz (e não a voz de um desejo típica do *pop*). Ainda se sentiam as vibrações e os ecos da anarquia do *punk*, pois este ainda era uma coisa arterial, cardinal; o *hip hop* ainda era inimigo público; o metal ainda era másculo e não *emo*. Não afirmamos ou acreditamos que a fúria juvenil cessou nos nossos dias, não é exatamente disso que se trata. Latente ou manifesta, ela está sempre por perto, em ebulição ou dormência (*Calm like a bomb*, título de uma canção dos RATM). Mas aquilo que distinguia os RATM era o seu sentido de compromisso político e ideológico num contexto, o da música *rock*, que tende a ser mais ocupado pelo lírico e pelo lúdico do que pelo político e pelo ético. Esse choque, e sabotagem, do sistema a partir do interior, esse jogo de aproveitamento das suas contradições, está bem patente na forma ambígua como inevitavelmente se terá de olhar quer os videoclips quer a situação contratual dos RATM: os primeiros são difundidos através de grandes corporações de media (e antes de tudo, da mais emblemática montra da cultura musical, a MTV); quanto aos seus serviços foram

contratualizados com uma das chamadas *majors*, a Sony. Tudo isto, e este é o irónico paradoxo, tratando-se de uma banda de protesto esquerdista.

Ainda assim, parece intocável a sua autenticidade ética e o seu compromisso: contra a doutrina e o poder dominantes, em orgulhosa desobediência e desafio. Do *Rebel without a cause* (James Dean) passa-se ao *Rebel without a pause* (*Public Enemy*), e depois ao *anger is a gift* dos RATM. A revolução permanente está em curso, a mobilização é insistente, a devoção inquestionável. O que se pretende é mudar, pretensão muito marxista: “*something must be done*”, ouve-se em *Know your enemy*. É como se a banda se encontrasse a olhar o futuro de uma encruzilhada: entre a vanguarda (que procura mudar o futuro no presente) e a ficção científica (que procura mudar o presente no futuro).

Uma encruzilhada que, noutro sentido, os seus videoclips deixam igualmente transparecer: “*the thin line between entertainment and war*”, ouve-se em *No Shelter*, e quase podíamos dizer que se trata de uma auto-descrição, uma banda e uma música que se dividem entre o hedonismo e o panfleto. Uma música que faz de cada concerto uma espécie de *fight club* ou de celebração anarco-dionisíaca, e de cada grito um apelo visceral, até ao último fôlego, aos valores cruciais: “*justice*” ou “*freedom*”. É essa visceralidade ideológica, esse radicalismo contestatário, que origina o hino de desobediência de uma geração: “*f*** you, I won't do what you tell me*”. Este é o epítome de toda uma atitude geracional, um momento de apoteose perfeita, seja no término da canção homónima, seja em qualquer espetáculo da banda.

Que as imagens dos videoclips e concertos dos RATM nem sempre tenham conseguido estar à altura, artisticamente, da música que ilustram ou promovem pode desgostar-nos, mas não nos surpreende. O tempo das imagens sobrecarregadas ideologicamente conheceu a sua época mais potente nos anos 30 e 40. Este imaginário é retomado em alguns dos videoclips aqui apresentados e analisados: lá estão as claras referências aos

símbolos e à montagem do cinema comunista soviético. O objetivo, mesmo que criativamente mais humilde, é o mesmo dessa era: dar voz a quem não a tem. Daí, entre outros exemplos possíveis, que uma música se chame *Voice of the voiceless*. Ou que a certa altura ouçamos em *Calm like a bomb*: “*And the riot will be the rhyme of the unheard*”.

Podemos então falar de *noise with a cause*, de uma banda no limiar da energia pura, da explosão pela convicção. É dessa forma que olharemos para os seus videoclips e os seus concertos e analisaremos a presença do documentário nos mesmos, com três grandes questões centrais: Como se filma a propaganda? Como pode a mediação cinematográfica responder à visceralidade da *performance*? Como se harmonizam ambiguidades e paradoxos, a estranha proximidade entre o niilismo e a utopia, entre a propaganda e o mercado? O que propomos é por isso uma mimetização e um risco: se os RATM levaram a política para o *rock*, porque não trazer o *rock* e o videoclip para a academia?

Propaganda: *in-your-face*

Se há aspeto que se evidencia nos videoclips dos RATM é seguramente a presença, em todos eles, de uma posição de claro compromisso político-ideológico. Há um envolvimento claro com causas, intervenientes e valores de forte incidência social e cultural, e poderíamos dizer mesmo, civilizacional. É a presença de uma mensagem bastante explícita que nos pode levar a questionar em que medida estes videoclips se afastam na sua função, nos seus pressupostos e nos seus propósitos dos videoclips comuns. Parece-nos que a singularidade estilística (recorrendo frequentemente a imagens *reais*, de arquivo) e temática (verbalizando o descontentamento e a denúncia) é relevante, mas não escamoteia um facto: a qualidade artística e criativa dos videoclips dos RATM está, entendemos nós, longe da qualidade artística e criativa da sua música. Quer isto dizer

que cumprem bem o objetivo de disseminação ideológica e propagandística, mas perdem na riqueza estética que se desejaria, ou mesmo se esperaria.

Ilustremos esta consideração com uma evocação: é fácil encontrar – sobretudo ao nível da montagem, mas também da simbologia mostrada – referências aos mestres da vanguarda cinematográfica soviética como Eisenstein ou Pudovkin; no entanto, parece-nos, em momento algum os videoclips dos RATM (sejam os da autoria de Peter Christopherson, sejam os do conhecido documentarista Michael Moore) ultrapassam ou sequer igualam esse legado. Não encontramos aqui invenção de uma nova estilística ou sequer a expansão de premissas criativas já nossas familiares. Tal significará, então, que a mensagem foi sempre privilegiada em detrimento da estética; o que não deixa, contudo, de ser irónico, tratando-se a área do videoclip de uma das que revelaram maior frêmito inventivo, ao nível técnico e estético, ao longo dos anos 90. Mas quando vista sob outro prisma, a questão da (ausência de) criatividade pode ter outra leitura: por se tratar de uma proposta incomum, convocar o *found footage* para matéria-prima de base destes videoclips acaba por introduzir um sinal de diferenciação (de autenticidade, digamos) num campo onde o artifício e o polimento das imagens é a norma.

Este desejo de autenticidade retórica e de firmeza ideológica pode ser verificado e atestado noutro contexto que não apenas o dos videoclips: falamos dos filmes-concerto editados em DVD – *The battle of Mexico City* e *Live at the Grand Olympic Auditorium* – onde a comunhão com o público se aproxima da plenitude, mas também, e sobretudo, da escolha da convenção do Partido Democrata americano em Los Angeles que é aproveitada pela banda para fazer uma espécie de concerto-*happening* em jeito de contra-campo ideológico, bem como da escolha da bolsa de Wall Street para a rodagem do videoclip de *Sleep now in the fire*. Há nestes dois últimos casos uma nítida intenção de provocação que parte de uma estratégia, se assim podemos dizer, situacionista, de escolha simbólica dos lugares das atuações.

Como se escuta em *No shelter*, “*the frontline is everywhere*”, a luta pode travar-se, e deverá ou terá de se travar, no coração do próprio sistema. A qualquer lugar se leva a contestação e, eventualmente, a afronta, mesmo ao seio dos poderes vigentes e dos símbolos institucionais. Há um lado bélico e atentatório inegável na pose e na atitude da banda que os videoclips e os filmes-concerto procuram captar. E nesse sentido, estes videoclips e filmes são mais do que dispositivos promocionais ou testemunho e passam a ser documentos de sinalização e veículos de propaganda político-ideológica.

Tanto podemos falar de propaganda como de contra-propaganda, dependendo do local de onde olhemos: propaganda pela evidência com que a mensagem é exposta e transmitida; contra-propaganda pelo modo como se opõe aos valores e mensagens do *establishment* capitalista. Esta (contra) propaganda está presente tanto nas letras de Zack de la Rocha como nos videoclips. Ela é gritada e hiperbolizada de modo muito evidente. Há uma espécie de urgência inadiável, de premência incontida. Estamos aqui bem longe dos modos do discurso musical e cultural comuns: não encontramos nada do lirismo *hippie* (nenhuma utopia escorrida de um céu de diamantes), nada do diletantismo *dandy* e das reminiscências de uma pose aristocrata (o aprumo impoluto da *crooner* é substituído pelo *cool* da rebelião), nada do hedonismo da *dance music* (os corpos aqui libertam-se, mas em raiva, não em deleite), nada do erotismo do *r'n'b* (esta é uma música assexuada, puramente ativista, sem glamour, apenas militante), muito pouco da pose de *rockstar* (a vaidade não é invocada, nem o charme, nem a beleza), nada da leveza da *pop* (esta é uma música pesada, feita de investidas metálicas e elétricas, de gritos avassaladores e por vezes estridentes).

Esta prevalência da mensagem, da retórica e da propaganda pode ser constatada na quantidade anômala, neste contexto, de inscrições gráficas e de frases de denúncia que podemos encontrar nos videoclips dos RATM. O objetivo parece-nos evidente: a doutrinação, a necessidade de vincar a mensagem, de a reiterar, de a reforçar, de a explicitar, de a divulgar. Quase

parece que não pode haver dúvidas sobre o propósito da música e de todos os aparatos e contextos que a envolvem, sejam os videoclips, as atuações *live*, as capas dos discos ou o *merchadising*. A mensagem transmitida é quase alienígena, ideologicamente monstruosa, no contexto da indústria do entretenimento e em especial dos videoclips; daí o recurso frequente à escrita, o mais sofisticado e objetivo meio de comunicação disponível. É como se nenhum equívoco pudesse sequer ameaçar a ortodoxia e a hermenêutica doutrinárias. Encontramos frases de denúncia e de mobilização e palavras de ordem em vários videoclips: em *Bombtrack*, em apoio do líder do Sendero Luminoso, Abimael Guzman; em *Freedom*, como forma de apoio ao povo indígena ameríndio e aos condenados Leonard Peltier e Mumia Abu-Jamal; em *People of the sun*, tomando o partido da causa zapatista. Nesta retórica da escrita não podemos deixar de sentir o palimpsesto ou o eco de palavras de ordem do cinema soviético, e podemos em especial recordar o final da primeira longa-metragem de Eisenstein, *A Greve*, com o seu apelo à luta proletária, ou o início de *Linha Geral*, do mesmo realizador, com a sua mensagem de denúncia da opressão, da exploração e da desigualdade.

Trata-se, portanto, de música com mensagem, com consciência, com uma teleologia inegável. Como se diz em *Know your enemy*: “*Now action must be taken / We don't need the key, we'll break in*”. Os sons, as palavras e as imagens estão viradas todas num sentido: transformar o mundo, se necessário, ou necessariamente, nos nossos dias da *sociedade do espetáculo*, a partir do seu interior (daí a vantagem da pertença à Sony, um dos *pivots* da indústria da música e do entretenimento). Dominar o sistema para o subverter poderá ser a estratégia. A comunicação visual do videoclip, usualmente inofensiva e sedutora, torna-se aqui retórica complexa: semiótica + ideologia + teleologia + pragmática. Os signos são politizados para cumprir determinados fins e provocar determinados efeitos. É como se de algum modo se recuperasse o *modus operandi* belicoso, militar, agitador,

da cinematografia soviética para lhe acrescentar a adrenalina contemporânea: convulsão e energia, combate e vertigem, trepidação e furor, hipérbole e convicção.

É preciso mudar o mundo? É preciso igualmente mudar mentalidades. Não fosse o primeiro álbum do início da década de 90, podíamos dizer que se trata de uma música (ou melhor: de uma atitude) mais urgente que nunca, nestes tempos de crise que vivemos, com o mundo ocidental em aparente colapso ou, pelo menos, redefinição. Onde podemos constatar isso? Na sátira ao consumismo e à frivolidade que encontramos em *Guerrilla Radio* com a denúncia do trabalho infantil e mecânico. Nos anúncios e apelos de apoio às causas defendidas pelo grupo que surgem no final dos videoclips. No poema que encontramos no site da banda dedicado ao movimento *Occupy*. No eco que sentimos destes videoclips nos documentários de denúncia da situação atual na Grécia. Mesmo nas referências muito presentes à *street art*, essa forma urbana e contemporânea de contestação e manifestação do descontentamento. Ou nas referências à tradição dos panfletos impressos e colados nas paredes. Comentário paralelo que se impõe para colocarmos as coisas *up to date*: na *street art* e nos panfletos que aqui encontramos, talvez possamos ter agora um certo sentimento de arcaísmo: é que este discurso politicamente comprometido parece, em anos recentes, ter migrado para as redes sociais e encontrado aí a sua tribuna e a sua *agora*, agora já não sofisticada, mas viral. Também por isso, estes videoclips são um mostruário das mudanças ocorridas nas últimas décadas.

Hoje, a juventude está em marcha no ciberespaço. Onde antes o comunismo tentava criar legiões de jovens pioneiros doutrinados na causa comunista e com eles inventar ou inaugurar um novo mundo, como nos mostra Vertov no conjunto de curtas *Kino-Eye*, de 1924, agora são núcleos ou tribos de jovens mobilizados *on line* (que substituiu o alinhamento militar) e em rede que reconfiguram o espaço social, político e cultural a

cada momento. Os *posts* na internet parecem rivalizar com as bandeiras antes empunhadas com fervor irreprimível (e quantas vezes faccioso ou míope) como se vê, em jeito de homenagem e emblema, no videoclip de *Bulls on parade*. A bandeira empunhada e transportada pela força da convicção que aqui surge recorda-nos filmes como *A mãe* de Pudovkin ou *Outubro* de Eisenstein ou as icónicas fotografias de Yevgeny Khaldei e de Joe Rosenthal em Berlim e em Iwo Jima, respetivamente, captadas em plena II Guerra Mundial. Levar e elevar a bandeira ao topo é ainda um momento de exaltação irrecusável para qualquer manifestante ou resistente; é isso que nos parecem dizer os RATM, mesmo nestes tempos digitais.

Falámos de resistência. É muito disso que se trata aqui. Exemplo claro: as imagens de *found footage* de um grupo de rebeldes resistentes empunhando armas no ar, que encontramos no final do videoclip de *Bombtrack*, sobre as quais se inscreve a frase: “o povo continua a sua luta heróica”. Muitas vezes, o motivo da resistência torna-se difuso. Estão presentes muitas imagens de tumultos, de revoltas, de *cocktails-molotov*. Há como que um culto (ou será uma denúncia?) do bélico e da luta armada. O conflito parece inexorável: “*the frontline is everywhere*”. Falaríamos com propriedade se disséssemos que se trata também de uma nostalgia e de uma apologia do guerreiro? É que o discurso (das letras das canções, como das imagens dos videoclips) não tem nada de conciliador, de amenizador. Pelo contrário, ele assenta na típica fratura amigo/inimigo, num tom de hostilidade e demonização. Há aqui demagogia, certamente. E luta de classes. E desprezo ou ódio ao *status quo*: as corporações, os media, os políticos. E lá temos sempre o *found footage* como material de sinalização dos factos, de denúncia das ofensas, de identificação ou acusação dos responsáveis.

Mesmo que não confundamos documentário e propaganda, a verdade é que, ao longo da história do cinema, num ou noutro momento, a proximidade foi nítida. De forma não-exclusivista ou não-definitiva,

poderíamos traçar uma diferença de propósitos entre o filme de propaganda e o documentário neste sentido: onde um se ocupa de indicar uma (ou a) ação de transformação do mundo e das mentes, o outro dá gravidade ao estado do mundo e sugere uma reflexão. Podemos, por isso, dizer que, em algum momento, os dois se podem encontrar e mesmo complementar, pois o limiar que os separa pode ser bem ténue. O documentário desde há muito se ocupou com o *mal de vivre*, essa dificuldade em aceder à harmonia universal, à paz perpétua. Há uma doença civilizacional, latente ou patente, que precisa ser sinalizada e exposta. Esta incursão pela denúncia poderá aproximar o documentário da propaganda, no momento em que o espírito de missão se ocupa do trabalho cinematográfico.

Poderíamos a propósito deste *mal do mundo* evocar o *spleen* baudelaireano, essa melancolia sem motivo aparente, que teria na *teenage angst* uma espécie de equivalente juvenil contemporâneo. E poderíamos contrapor-lhes a ideia de mobilização, de transformação mais ou menos radical do mundo, em que poderíamos falar de *teenage anger*. O desencanto ou a resignação *blasé* contra a revolução permanente. Dois polos, portanto: por um lado, uma resposta emocional à *angst*: o suicídio, esse lugar-comum do drama juvenil, negro na sua tragédia inescapável, cínico no seu *pathos* frágil; por outro, uma resposta política à *anger*: a hostilidade, a dualidade amigo/inimigo em versão libidinosa e pulsional, descarga de testosterona (*your anger is a gift*, sussurra De la Rocha). Se intelectualizamos o desconforto e a oposição ao mundo e ao sistema e ao regime e à civilização temos atualizações da teoria crítica da escola de Frankfurt. Se proletarizamos e urbanizamos a oposição e a crítica, teremos o *parental advisory*, o seu equivalente pulsional e genuíno contemporâneo. Os RATM encontram-se numa espécie de ponto de confluência destas duas abordagens. Uma vez articulam um discurso político e cultural de conceitos, teorias e ideologias latentes ou manifestas claramente refletidas. Outras vezes a sátira ou o sarcasmo são a estratégia. Ora temos o cinismo

ora a contundência, ora a revolta ora o afrontamento. A urgência da raiva torna-se convulsão visceral. Há algo de xamânico, feito de transe e vertigem, como se vê nas atuações ao vivo; e há algo de iconoclastia e idolatria, próprias de todo o radicalismo, contexto em que facilmente se harmonizam. Há um grito de liberdade bem audível (veja-se a apoteose com que finalizam as interpretações *live* de *Freedom*) que parece mergulhar-nos (ou fazer-nos emergir dos) ideais republicanos e revolucionários. Há um clamor de justiça (ouça-se o fim de *No Shelter*) que nos lembra a luta de classes, as reivindicações proletárias, os clamores dos desfavorecidos, as queixas dos plebeus, o silêncio dos desfavorecidos, a militância dos indignados.

Analisando mais especificamente essa vontade de propaganda nos videoclips, podemos verificar o discurso fortemente radical e demagógico de *Testify* ou o discurso fortemente cínico e paródico de *Sleep Now in the Fire*. Não deixa de ser eloquente que estes dois videoclips sejam realizados por Michael Moore, o agitador cineasta de *Bowling for Columbine* e *Fahrenheit 9/11*.

Em *Testify*, podemos notar o sarcasmo com que são brindados os candidatos George Bush Jr e Al Gore através da paródia do imaginário de *sci fi* de série B e da montagem manipuladora de *found footage*. No primeiro caso, aqueles políticos são tomados como clones (*He appears as two but speaks as one*, pode ler-se) de um mesmo mutante que acaba por ser eliminado quando a nave que o transporta explode, acabando assim a retórica e a ameaça que aqueles políticos representam. No segundo caso, a montagem de *found footage* permite manipular o significado das imagens na boa velha tradição soviética: o juramento torna-se hipocrisia; Bush é ridicularizado quando é justaposto a um primata; Bush *escandaliza-se* (efeito-Kuleshov em ação) perante um beijo lésbico. Ao longo de todo o vídeo encontramos ainda um desfilar de motivos visuais de um *lifestyle*

alienante em montagem rapidíssima: marchas militares, vida de casino, valas comuns, corridas de *monster trucks*, ataques nucleares.

Em *Sleep now in the fire* encontramos, numa das narrativas paralelas que vão sendo desenvolvidas, a sátira do célebre concurso televisivo *Quem quer ser milionário?*, expondo até ao ridículo, ou mesmo ao absurdo, a ignorância e o conformismo dos concorrentes (que funcionam como sinédoque óbvia do povo americano). Na outra narrativa, encontramos a atuação *live* dos RATM em frente à bolsa de Nova Iorque, com esses momentos simultaneamente paradoxais e evidentes de empatia entre os corretores (aqueles que integram e servem o sistema) e os RATM (aqueles que atacam o sistema). É um momento moral e ideologicamente arrepiante, comparável à marcha plebeia que escolta o capturado Emiliano Zapata no filme de Elia Kazan ou o impulso de liberdade e integridade comovente e mobilizador de Victor Laszlo ao som da *marselhesa*, em *Casablanca*, perante a insolência nazi.

Não há, como dissemos, clemência ou docilidade no discurso musical e visual dos RATM. Nem disfarce da propaganda: as ideias ou os ideais são assumidos na sua integridade e frontalidade. Há um desejo de autenticidade e de compromisso como não se vê em muitas outras bandas. Que a razão não acompanhe necessariamente os valores, as causas ou os métodos é uma questão de importância menor neste contexto. O que nos interessou analisar aqui foi, antes de mais, o inusitado trabalho de disseminação ideológica levado a cabo através dos videoclips dos RATM.

Performance e mediação

Cenário 1: uma audiência aos gritos quando os RATM entram em palco: “Rage! Rage! Rage! Rage!”. Cenário 2: interpelação (academicamente chamar-lhe-íamos, segundo Jakobson, função fática) do público pelo vocalista no início ou durante muitas canções (exemplo:

Yeah! Come on! The militant poet in once again, check it, diz De la Rocha em *Freedom; To tha young r to tha e tha b to tha e tha l / Never give up, just live up / Mic Check, Ha Aha, I'll be the anti-myth rhythm rock shocker*, em *Mic Check*). Está assegurada a empatia, a sinergia, a simbiose, a partilha, a comunhão, como se queira chamar, entre banda e fãs. Partilha total: nos gestos, nos ecos, no coro, no *look*, na convicção, na réplica. Ora, esta quase religiosidade coloca uma questão profunda à teoria da mediação em moldes que talvez não tenham ainda sido ponderados e enunciados: como é possível captar esta energia brutal, esta espontaneidade, esta convulsão, esta performance, de modo a restituir em *diferido* técnico aquilo que é fenómeno *direto*?

Responder a esta questão deve passar desde logo por uma caracterização dos RATM. Podemos vê-los como uma espécie de auge e epítome da música de protesto urbana: nela confluem elementos do *thrash* metal, do *punk* e do *hip hop*, unidos numa espécie de alquimia musical magicamente criada, indo bem para além do *pastiche*, e inventando uma identidade musical de inquestionável singularidade. É uma música que se apropria de convenções e sobre elas inventa texturas musicais inauditas. Podemos constatar isso, sobretudo, no extraordinário trabalho de exploração sónica e estilística efetuado por Tom Morello com a guitarra elétrica e nas vocalizações de Zack de la Rocha. O que aqui temos é junção da interpelação do *rap/hip hop* com o grito do *punk* devidamente amplificados pela energia avassaladora do *metal*. Este grito não podia estar mais longe da sensualidade do *jazz*, do lamento do *blues*, do virtuosismo do *bel canto*, do lirismo da canção, do romantismo da balada. Aqui as palavras são antes um espasmo, como no *punk*, ou uma *rhyme battle*, como no *hip hop*. Pretendem ser diretas e poderosas, no limite da fluidez discursiva; balas e murros mais do que vocábulos. Em certo sentido, elas procuram centrar-se e remeter para o essencial: antes de tudo, concentrar e disseminar energia, neste caso

retórica e argumentativa. Essa concentração no essencial pode muito bem colocar as palavras ao lado do *riff*, do *scratch*, do *noise* ou do *loop* como matérias e formas de apropriação da anomalia estética e técnica (estratégia tão típica da arte do século XX), trazendo para a cultura musical popular um sentido do risco poético que nela não costumamos observar.

É nestes elementos que se baseia a espessura e a textura e a energia das atuações dos RATM e é neles que se introduz um outro fator de performance: a ideia de movimento. É nesta ideia que assenta toda a trepidação performativa dos RATM, mas também a sua identidade musical e política; movimento em sentido duplo, portanto: na ligação a movimentos políticos de reivindicação e resistência e nos movimentos convulsos e anárquicos em palco. Depois, ainda a propósito do movimento, há um efeito de espelho nos videoclips e filmes: a montagem torna-se também ela convulsa, impositiva, contundente e contudente (como se replicasse essa espécie de *montagem militar* que fez o nervo do cinema soviético dos anos 20, cultura da montagem que não foi alheia à cultura de luta que política e ideologicamente se vivia na época), os planos tornam-se rápidos e a câmara inter (ou híper) ativa, como se se procurasse majorar o impacto das atuações da banda ou a urgência da mensagem. Um som, uma palavra, um gesto podem corresponder a um plano que mal o chega a ser, tal a sua brevidade: incisão e vertigem é o mandamento estilístico. Estaremos por isso bem perto da ideologia/estética futurista do início do século XX, esse movimento de rutura mais do que de progressão, de devastação mais do que de reforma, feito de premissas e princípios e declarações de amor à velocidade e à violência.

Para entendermos a mediação da performance na música *rock*, podemos igualmente convocar a estreita ligação histórica do cinema, e em particular do documentário, bem como dos *media* em geral, a este tipo de expressão artística. Em particular, referiremos aqui o *cinema direto*, e o documentário *Gimme shelter*, porque nos parece um marco importante

naquilo que poderemos designar por fenomenologia do *lifestyle*, ou seja, uma vontade de representar cinematograficamente o *ao vivo*, a partilha entre performers e audiência, os momentos de delírio ou os momentos de empatia, o *aqui e agora* e o *estar lá*. A música *rock* torna-se, por essa altura, a partir dos anos 60, um fenómeno popular quase de natureza etnológica. No caso dos RATM, esta dimensão etnológica transmuta-se e é mesmo exponenciada numa dimensão política inédita, como se pode comprovar no registo da atuação na Convenção do Partido Democrata em 2000. A propósito desta peça, valerá a pena referir a forma como cinematograficamente se tentou apresentar a vertigem da audiência: através de imagens de *handycam*, captadas no meio do público, numa forma de *mediação* pré-telemóvel, esse aparelho que trouxe para o público uma nova oportunidade de testemunho e de partilha das suas experiências de espectador. Consideração paralela a este propósito: valeria a pena arriscar, em ocasião futura e oportuna, uma teoria da portabilidade que nos permitisse constatar como das duas mãos, ou de uma pega, fomos passando para uma única mão no manuseio dos aparatos de captação, e como no futuro nos adivinhamos sem mãos, *handless*, depois do *wireless*, ligação direta retina-cérebro, *jacking in* ciborgue; toda uma nova relação com o espaço e o tempo, o aqui e o agora, a mediação e a subjetividade que se entrevê.

Esta (a)mediação da performance pode ser refletida igualmente numa espécie de metáfora que é possível construir através do contraste entre as ondas e saltos do público e os tumultos e confrontos que encontramos nos excertos de *found footage* de manifestações e protestos espalhados pelos videoclips. É como se uma energia bruta, selvagem, incontida, desregrada, ligasse como um fio invisível os espectadores e os manifestantes, ainda que, naturalmente, com causas e implicações distintas. Se quisermos estender ainda mais a metáfora, podemos comparar igualmente estas manifestações de força e adrenalina às ondas do mar ou ao tremor de terra. O que está em

questão é precisamente como captar essa energia simultaneamente mental, visceral e mesmo telúrica que se desprende das atuações dos RATM, sendo que dar forma à energia sempre foi um problema físico na origem de toda a existência. E parece-nos que aqui estamos precisamente no cerne da teoria da mediação, ou da sua impossibilidade, e, de algum modo, da mediação da violência ou da vontade, questão que remonta pelo menos aos futuristas. Ou seja: como se representam, repercutem e reverberam os gritos e urros de Zack de la Rocha, os *riffs* e o *scratch* de Morello? Como levamos os espectadores para o sentimento de perda de gravidade e de enraizamento que caracteriza a vertigem e que se manifesta no *stage-diving*, no *mosh* ou no *headbanging*? Se Zack de la Rocha consegue fazer do microfone um megafone, se as guitarras de Morello são como tanques avassaladores, se a energia é exponenciada pela amplificação elétrica, como fazemos sentir ao espectador doméstico a brutalidade desta desta deriva e convulsão? Resumindo: como se faz a mediação de um tremor de terra ou de uma tempestade?

Parece-nos que a resposta, nos objetos em análise, poderá passar parcialmente pela incorporação da estilística do videoclip na filmagem e montagem dos filmes-concerto: montagem rápida, planos curtos, ritmo incisivo. De algum modo é como se houvesse aqui uma espécie de dialética: se as gravações de concertos e espetáculos ao vivo funcionaram como uma espécie de predecessor do videoclip, o videoclip acabou a influenciar a estilística dos filmes-concerto. Ou então podemos pensar que se as palavras e os decibéis são disparados como projéteis, melhor explicação do que a semiótica ou a linguística, seria a balística... mas isso era toda uma outra abordagem.

Ora, o que é interessante no trabalho dos RATM (e de muitas bandas *rock*) é que as coisas acabam por se (con) fundir, e isso mesmo constata-se no facto de a banda estar presente em todos os videoclips, à exceção de *Renegades of Funk*. A identidade visual e a identidade musical não se

estranham, mas implicam-se: a banda é a música e a música é a banda. O caso do videoclip de *Killing in the name* é elucidativo. Trata-se do primeiro clip da banda, realizado por Peter Gideon, um aluno de Tom Morello, integralmente composto por imagens ao vivo, e é, de certo modo, o mais imperfeito e ingênuo, mas também por isso valioso, na medida em que será aquele que talvez capte melhor a essência da banda: a *mise en scene* torna-se entrópica, pulsional, incontrollável, ou seja, a performance substitui a *mise en scene*. Mas atenção à ideia de essência: é que se o objetivo era documentar o momento e a entrega de músicos e plateia, é verdade que isso lá está; mas o tratamento visual revela-se desde logo artificioso: imagens breves que não se fixam, mas se atropelam, *slow-motion* enfático, filtros e grandes angulares que procuram restituir o dinamismo do espetáculo. Mediar não é, pois, mimetizar, sabemos bem.

Continuando uma breve análise da presença da banda nos videoclips, verificamos que em *Bullet in your head* os planos são relativamente longos, tratando-se de uma atuação nos estúdio da BBC, com uma abordagem mais próxima do *show* televisivo do que propriamente do videoclip. Já em *People of the sun*, lá temos uma montagem rapidíssima da performance dos RATM. Em *Guerrilla Radio*, a vertigem da cadência torna-se ainda mais acentuada, com a alusão a trovões e tempestades, imagens caleidoscópicas, *rear projection* instável e sobreposições várias. Quer os vanguardistas soviéticos quer os impressionistas franceses do início do século XX não andam longe enquanto referências ou influências visuais. Em *Sleep Now in the Fire*, a abordagem situacionista é materializada na montagem e afronta de olhares cruzados e desafiadores entre a banda e as forças policiais, mas também na paródia e sátira que desmascara o cinismo e recobre de sarcasmo concursos televisivos como *Quem quer ser milionário?*. Como já aludimos a outro propósito, os surpreendentes laços de simpatia que se criam entre alguns corretores da bolsa e a banda não deixará de evocar o contágio que

encontramos em clássicos do cinema como *Casablanca* ou no ideologicamente mais familiar *Viva Zapata!*.

Detenhamo-nos agora nos filmes dos concertos. Em *The battle of Mexico City* podemos encontrar uma *intro* em fulminante montagem *soviet-style*. Depois, lá temos a típica recepção e aclamação da banda em uníssono: “Rage! Rage! Rage!”. E o enfoque muito frequente na audiência (umas vezes em plano próximo, outras em plano zenital, umas vezes em convulsão, outras em *slow motion*) procurando expor a simbiose entre músicos e público. Bem paradigmáticos desta simbiose são os momentos de descontrolo incontido no início de cada música ou, mais emblematicamente, o final da interpretação de *Freedom*, autêntica explosão frenética de raiva e convicção que tem em Zack de la Rocha o epicentro de um tumulto apoteótico.

Pelo meio do filme do concerto, encontramos a banda mais uma vez em aproximação íntima às suas causas através de um mini-documentário em cinco partes que, em jeito de breves interlúdios, nos mostra as manifestações em Seattle (1999) ou em Washington (2000) contra a WTO, o FMI, o poder corporativo em geral, ou, ainda, a apologia do subcomandante Marcos (este com direito a uma entrevista própria como extra do DVD). São estes os dois lados da banda: o discurso incontido em palco e o compromisso cívico-ideológico em público.

Em *Live at the Grand Olympic Auditorium* encontramos o mesmo, mas também diferentes abordagens: lá temos o delírio da multidão (mas agora ainda com mais planos no meio do público). Lá temos a iconografia esquerdista revolucionária: a imagem emblemática de Che Guevara nas colunas, a estrela zapatista no braço de De la Rocha, no bolso de Morello ou na *t-shirt* de Wilk. E encontramos também outros aspetos de relevo: o uso de filtros na imagem (grão, por exemplo), os efeitos visuais, a lente olho-de-peixe. Encontra-se igualmente muito público feminino. Temos também a indiferença dos *stewards* no meio de toda aquela energia em vórtice e

vertigem, espécie de contraponto zen à feérie da banda e da audiência. Temos De la Rocha em *stage diving* na interpretação de *War within a Breath* e o final apoteótico de *Freedom*. E temos a aparelhagem elétrica como extensão (e potenciação) do ser humano: através da eletricidade amplificam-se os gritos, os jogos de luzes, a revolta. É como se a eletrificação da música a tivesse feito apanhar o ritmo do século XX: velocidade, contundência, imersão.

Por fim, na *batalha* da Democratic National Convention, que surge como extra do DVD de *Live at the Grand...*, parecem congregar-se todas as causas de contestação vigentes à época, enquadradas por um preâmbulo ao som de *Take the power back*, anunciando uma espécie de objetivo genérico (e utópico) da luta, e por um epílogo ao som de *Killing in the name*, que sublinha os tumultos e confrontos ocorridos. Pelo meio temos o espetáculo da banda, cercado pelas forças da autoridade numa montagem paralela que não esconde o contraste entre a convulsão e o caos da audiência e o hieratismo e a seriedade das forças policiais. Nesse sentido, quase poderíamos dizer que a montagem procura sublinhar um jogo de forças entre a desordem e a contenção (que, no limite, e julgamos não nos enganar, a banda gostaria que víssemos como um micro-estado-de-sítio ou um perímetro de *concentração*). É uma espécie de *happening* que procura o grito *in-your-face*. E é esta tensão que se torna quase impossível de perpassar cinematograficamente, como se houvesse sempre uma fuga de energia difícil de estancar e de veicular através da mediação audiovisual. É que se o nome da banda nos fala de raiva contra as máquinas, na música e na performance dos RATM não há nada de campestre ou bucólico. Há metal, agressividade, um tom que diríamos mesmo industrial, que a própria montagem parece querer refletir nos videoclips e nos documentários. Nesse sentido, quase poderíamos aqui introduzir a ideia de *montagem elétrica* como resumo dessa vontade de mediação e restituição áudio e visual das

ondas (metáfora natural) de choque (metáfora tecnológica) vividas pelo público e pela banda.

Documentário vs videoclip

É muito provável que em nenhum outro momento uma banda rock se tenha aproximado tanto do documentário como o fizeram os RATM, sobretudo e paradoxalmente, através dos seus videoclips. Não falamos aqui da mera inserção de imagens de atuações ao vivo nesses mesmos videoclips, prática comum a outras bandas, ou da simples ilustração ou citação que se perde entre o televisivo e o documental. Aqui estamos perante uma apropriação de imagens de arquivo que funciona quase como estrutura dos videoclips dos RATM e os torna identificáveis na sua particularidade. O que encontramos neste caso é uma mistura improvável de videoclip e documentário, em que ambos os registos se parecem simultaneamente conflitar e potenciar, na medida precisamente em que conseguem imbricar formas, valores e efeitos aparentemente inconciliáveis: a propaganda política e o *showbusiness* industrial.

Foi precisamente esta relação estreita entre videoclip e documentário nos RATM que conduziu à presente reflexão. A questão pode ser colocada de forma dupla: será este o momento na história do videoclip em que este mais se aproximou do documentário e respeitou a sua certificação de veracidade? Ou tratar-se-á do momento em que o documentário mais se apoderou do videoclip e aproveitou a sua capacidade de sedução e disseminação? Nesta via dupla de influência e partilha não é fácil dar uma resposta definitiva. Tendencialmente, seríamos tentados a responder que o que está em jogo é o que se formulou na primeira questão: tratar-se-ia de uma mera apropriação de elementos visuais do documentário como fator de ilustração quase didática ou de caução do discurso e da posição ideológica da banda. Esta seria uma interpretação que salientaria a ilustração,

meramente. Mas há necessariamente aqui um jogo de forças: as implicações do recurso ao videoclip para veicular tais imagens e mensagens não podem ser desconsideradas. É que resulta certamente diferente a lógica do documentário, sempre destinado a nichos mais ou menos minoritários, e a lógica do videoclip, cujos propósitos de universalidade da audiência são indesmentíveis. Trata-se de uma questão de escala, certamente, mas também, note-se, de uma questão de intensidade: se o videoclip resume e incide na sua mensagem, o documentário expõe e explica. Onde um procura a sedução, o outro procura a persuasão, onde um procura a diversão, o outro procura a reflexão. Podemos por isso dizer, tentando ser justos, que há aqui uma apropriação deliberada do videoclip por parte do documentário, mas igualmente o inverso.

Esta encruzilhada de discursos, valores e objetivos ganha dimensão ainda mais extraordinária se pensarmos na ambiguidade e no paradoxo que nela se transporta: é que o videoclip deve estar ao serviço da comunicação de massas, de uma indústria discográfica que pretende promover as canções dos seus artistas. E isso certamente também acontece aqui. Mas o mais relevante parece-nos ser a promoção feita de causas minoritárias ou marginalizadas, de nítida ideologia esquerdista, situadas precisamente no lado oposto das pretensões de hegemonia e homogeneidade das indústrias culturais massivas. Aqui, o videoclip promove a canção que promove a mensagem – há um nível ético-político de reflexão e revolta que é introduzido e que usualmente está ausente desta forma de manifestação cultural. Aliás, note-se que a vontade e a premência da mensagem são tão urgentes que, por vezes, quase geram uma espécie de cacofonia, ruído, invisibilidade e ininteligibilidade, como ocorre em *Freedom* ou em *People of the Sun*, com excesso de informação ou fulminância da mesma. Nestes casos, o espectador não sabe, muito frequentemente, ao que atender. Ou então pode atender ao que bem entender. De qualquer modo, dificilmente se inteira de tudo o que é mostrado ou verbalizado.

Se eticamente algumas inquietações podem ser suscitadas nesta apropriação do videoclip pelo documentário, ou o inverso, tal não conduz, porém, e lamentavelmente, a qualquer tensão criativamente relevante. Não se encontra muita inventividade nestes trabalhos. Aquilo que poderia ser uma potenciação do *found footage*, e através dele, do videoclip, e, em última instância, do documentário, não conduz a reinvenções substantivas, como sucede nas boas práticas de cineastas experimentais como Bruce Conner ou Peter Tscherkassky, para citar apenas dois exemplos. Aquilo que poderíamos designar por *montagem-alteridade*, conceito com que pretendemos designar a capacidade da montagem para sempre ir buscar, inventar e revelar novos significados, fazendo inapelavelmente algum acrescento ou variação semântica ou algum acrescento ou revisão retórica, não chega a acontecer. Parece-nos mesmo que o património audiovisual associado aos RATM nunca consegue descolar do seu nível de ilustração e complemento da música (que naturalmente deve assumir, entenda-se) e fica longe da riqueza sónica que os quatro elementos da banda conseguiram inventar a partir de géneros e utensílios pré-existentes. Riqueza, aliás, caucionada e reforçada em cada edição discográfica ou videográfica pelo aviso: “all sounds made by guitar, bass, drums, and vocals”; com o *funk* da guitarra, o *groove* do baixo, o *metal* da percussão e o cru da voz reinventaram não uma, mas várias tradições musicais. Este compromisso de autenticidade é, ainda assim, aquilo que mais perpassa e caracteriza, também, os videoclips da banda, pois a caução discursiva vem precisamente do recurso às imagens de arquivo. Onde a estética é deficitária, a ética é incontestável.

Ora, esta autenticidade das imagens de documentário e televisão não pode deixar de remeter para uma questão sempre na ordem do dia da *imagofilia* que ocupou o espaço mediático pelo menos desde o surgimento do cinema, depois da televisão, e posteriormente da internet: todas as imagens se equivalem? É que, aparentemente, videoclip e documentário

colocam-se, no espectro audiovisual, em polos opostos no que respeita a questões de valores, de propósitos ou de cânone. Há uma ontologia, uma ética e mesmo uma semiótica que parece bifurcá-los: onde um preza a autenticidade, o outro enaltece o artifício, onde um pugna pela veracidade, o outro elege a sensualidade, onde um insiste no referente e no imanente, o outro propõe o fantasmático ou o hedonista. Podemos dizer, então, que, ainda que, infelizmente, nos RATM notemos mais uma fusão do que uma colisão (entre videoclip e documentário), este encontro, esta hibridação de estilos e formatos, acaba por, apesar de tudo, se revelar uma singularidade na cultura visual de entretenimento que, mais não fosse, nos obriga a olhar para todas estas imagens de um modo novo.

Na cultura popular, constatamos, então, que o valor e a função das imagens se transmutam de diversos modos: tudo pode ser documento e tudo pode ser espetáculo, tudo pode ser testemunho e tudo pode ser fantasia. O vídeo de *Renegades of Funk* é a esse título ilustrativo: os arquivos do imaginário urbano são objeto de um *refresh* que traz ou traduz a tradição e o *old skool* para o *cool*. Nos videoclips dos RATM, imagem-documento e imagem-sensação, imagem-vertigem e imagem-panfleto parecem encontrar-se num vórtice de discursos fragmentados e híbridos, amalgamados e expelidos, um caleidoscópio de referências, formas e fontes que junta tudo numa pulsão e numa compulsão de contorcionismo visual e montagem-*mosh*.

Montagem-*mosh*, na qual os planos se parecem atropelar e colidir, num misto de lúdico e potência, seria um termo que poderia rebatizar os reflexos nos dias de hoje das práticas e dos ensinamentos da montagem soviética (e já agora dos impressionistas franceses). Os videoclips dos RATM seriam um bom exemplo: lá encontramos a prática da remontagem e manipulação, sobretudo em *Testify*, mas, mais relevante, uma proximidade à experimentação, e ao cinema experimental, que passa por uma quase taticidade das imagens, por uma texturização através de cortes abruptos e

fulminantes. *Re-editing*: fragmentar, recontextualizar, recompor, forçar significados. É este o procedimento: forçar mensagens através da montagem-*mosh*, reinventar signos e sentidos através da híper-potência semiótica.

Reinventar pode passar igualmente pelo modelo do *do-it-yourself*, introduzindo um novo sentido de autenticidade: o *lo-fi* e a *fandom* apropriando-se do *found footage*: vídeos domésticos feitos para o *youtube*, recuperando imagens existentes de concertos ou de videoclips oficiais para clips alternativos feitos por fãs do grupo. Esta seria então uma espécie de atualização conceptual e prática do *found footage* para os dias que correm. Aliás, deve notar-se, os próprios videoclips oficiais dos RATM parecem muito *DIY*, algo artesanais, não muito virtuosos, mas muito evidentes, mais denotados do que conotados, comprometidos numa ortodoxia política mais do que numa quimera criativa. E a este propósito, em face desta humildade estilística, depois das vastas referências ao cinema vanguardista dos anos 20 que efetuámos, quase nos apetece perguntar: como seriam hipotéticos videoclips dos RATM realizados por cineastas com o talento de Abel Gance ou de Sergei Eisenstein?

Na impossibilidade de comprovar tal especulação, voltemos a uma espécie de micro-teoria da imagem para nos interrogarmos sobre o que seria uma teoria da imagem pobre (a qual poderia, ainda que não necessariamente, conter ou aludir a uma teoria pobre da imagem, e seria, de algum modo, uma teoria genuinamente materialista e marxista da imagem) que, de algum modo, ainda está por fazer, e que hoje se parece impor, numa época em que todas as imagens se afiguram possíveis de produzir, por mais exíguos que sejam os meios. Esta ideia de uma imagem plebeia, do povo, humilde, despojada, ingénua, sincera, passaria certamente pelos *fake trailers*, pelos *fake music videos*, pelos filmes de telemóveis, mas também por uma tradição longa de suportes e formatos (ou mesmo géneros inteiros como o documentário ou o cinema experimental) depreciados ou

secundarizados: o preto e branco, o 8mm, o 16mm, o vídeo, o grão, mas também, nos nossos dias, a baixa resolução e o pixel. Aqui estaríamos a investigar já não a sofisticação tecnológica e o seu congénito glamour e espanto, mas o *kitsch*, o *trash*, o banal, o vulgar, o doméstico, o tosco, o ingénuo, mesmo o envergonhado. E, no entanto, ainda estaríamos no campo do *valor* das imagens, da sua axiologia e da sua estética, mas igualmente do seu amorismo e muitas vezes do seu amor. Como sucede nos clips dos RATM, estaríamos certamente mais perante profissões de fé, momentos inolvidáveis e defesas de causas do que ousadias estéticas.

Nesta teoria da imagem pobre poderíamos ainda encontrar alguns dos dispositivos que os RATM juntaram ao documentário e demais imagens de arquivo como matéria fundamental dos seus videoclips: o motivo visual dos *outdoors* em *No shelter*, o *enlatado* televisivo de *Quem quer ser milionário* em *Sleep now in the fire*, a paródia caleidoscópica em *Testify*, o teatral e o minimalismo do fundo monocromático em *Guerrilla Radio*, a projeção/vídeo-arte em *People of the sun*, a *street art* e os panfletos em *Bulls on Parade*, as mensagens escritas em *Freedom*, a instalação-cela em *Bombtrack*. Ou o *who's who/hall of fame* de ativistas devotos e músicos inspiradores das causas abraçadas pela banda e da sua musicalidade em *Renegades of Funk*. Mas também devemos dar atenção às capas dos discos, as quais denotam que a mensagem política é transversal e constante em todos os materiais e formas de expressão produzidos pela banda. Para já não falarmos da estrela vermelha adoptada como símbolo pelos RATM, ligada aos movimentos de esquerda e aos zapatistas em particular, símbolo comunista, logo símbolo do povo, sempre envergada em cada atuação.

Esta teoria pobre da imagem tornar-se-á tão mais interessante quanto vivemos euforicamente o maravilhamento da crescente definição das imagens, das imagens mais próximas e mais imediatas, como se cada novo suporte se apresentasse como auge da mediação tecnológica para, logo depois, ser novamente ultrapassado. Podemos constatar isso mesmo em

diversos eixos: no percurso que levou da pintura à fotografia; ou no que conduziu do VHS ao DVD, e deste ao Blue-ray; ou no mais controverso de todos, o que foi da película ao digital. Em conclusão: as imagens empobrecem. E envelhecem. Existe uma depauperação e uma geriatria da imagem. Aristóteles lançou a suspeita de que as tecnologias enganam os sentidos. Por nós, adiantamos a crença de que as imagens sofrem. Mas também vivem: ganham novos significados em novas montagens, o que, em certo sentido, nos fará dizer que, nos casos mais felizes, a sua semântica é inesgotável e, logo, a sua vida é eterna.

Conclusão

Sob o pretexto de pensar o lugar, determinante e invulgar, do documentário nos videoclips dos RATM, acabámos por questionar igualmente a importância da propaganda na sua música e no material audiovisual e gráfico produzido, e a dificuldade da mediação da performance, essa quase impossibilidade de restituição da aura do *aqui e agora*, do *live*. A conjugação de todas estas interrogações demonstram bem como a banda pode ser vista enquanto caso único na sua relação quer com o imaginário quer com a política das últimas duas décadas.

É isso que nos leva a questionar o seguinte: olhando para o papel dos RATM, será que nos falta uma banda, ou mesmo uma iconografia, para o nosso tempo de crise? Como se constrói um imaginário da crise, das suas tensões e dos seus resistentes? Estamos em crer que seria possível, e desejável, efetuar uma arqueologia icónica da convulsão, da revolta e do protesto, indo do mítico Prometeu ao movimento Occupy, passando pelas *Vinhas da ira* ou pelas parábolas que nos dizem cândida ou abnegadamente *It's a wonderful life*. Centenas ou milhares de livros, filmes, quadros, fotografias, cartazes, bandas desenhadas sobre a resistência, a revolta, a contestação ou a raiva foram criados ao longo da história das artes. De

algum modo, podemos (e gostamos de) ver os RATM como o cúmulo dessa linhagem, os mais recentes arautos de uma tradição que se apropria da arte ou dos média como púlpito de causas, de assuntos, de factos, de ideias e de ideais. Eles proclamaram, exibiram e defenderam: uma mensagem de alerta, uma montagem mobilizadora, uma causa abraçada. E se, eventualmente, foram os derradeiros e brilhantes arautos dessa tradição, talvez seja porque, de modo singular, conciliaram o talento com a ideologia, a convicção com a imaginação. E se a produção visual não equipara com a obra musical, a excelência desta sustenta bem a humildade daquela.

Neste tempo de manifestações e protestos, o documentário de denúncia parece ter ganho relevância cada vez maior e presença cada vez mais disseminada. Intervir, agir, protestar, tornaram-se práticas comuns e mesmo impulsivas. Mas faltam-nos imagens fortes, momentos de *agit-prop* arrojados. Há Banksy, mas é pouco. Perante o frívolo, o fútil, o vácuo e o conforme, perante as desigualdades gritantes, as legiões de desprotegidos e a comoção dos vulneráveis, talvez se esperasse mais abrangência mediática e profundidade artística dos protestantes. No seu momento, os RATM fizeram a sua parte. Mudaram algo? Parece que não (mas esperava-se que mudassem?). Mas responderam a um repto dos *Public Enemy*, uma das suas maiores influências: *make some noise*. Quem grita e (ar)risca hoje a convulsão? Quem a filma, quem a ilustra? Os documentaristas? Michael Moore? Há ainda lugar, nos dias de hoje, para o confronto ideológico em plena MTV, para um choque do sistema que se faça de triunfo estético e convicções férreas? E precisamos de reconverter imagens ou de inventá-las, se queremos que elas sejam autenticamente vistas?

Filmografia

- A Greve* (1924), de Sergei Eisenstein.
- A Mãe* (1926), Vsevolod Pudovkine.
- Arsenal* (1928), Alexander Dovzhenko.
- Couraçado Potemkine* (1925), Sergei Eisenstein.
- Kino-Eye* (1924), de Dziga Vertov.
- Linha Geral* (1924), de Sergei Eisenstein.
- Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein.
- O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov.
- Rage Against the Machine* (2000), de *Rage Against the Machine*.
- The Battle of Mexico City* (2000), de *Rage Against the Machine*.
- Live at the Grand Olympic Auditorium* (2003), de *Rage Against the Machine*.
- Revolution in your Head – RATM and the Art of Protest* (2009), de *Rage Against the Machine*.
- Tempestade sobre a Ásia*, (1928), de Vsevolod Pudovkine.
- Terra* (1930), Alexander Dovzhenko.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

DOCUMENTÁRIOS INDUSTRIAIS PORTUGUESES

Manuela Penafria*



Paulo Miguel Martins, *O Cinema em Portugal – Os documentários industriais de 1933 a 1985*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, ISBN: 978-972-27-1944-5, 2011.

O livro de Paulo Miguel Martins é o resultado da sua investigação de Doutoramento e centrou-se no estudo do cinema enquanto fonte de conhecimento e “como património passível de análise”. O autor traça o perfil dos documentários industriais realizados entre 1933 e 1985 e a partir dos mesmos traz-nos a realidade económica, social e cultural portuguesa; um maior conhecimento da vida das empresas retratadas, seus sistemas de fabrico e organização laboral, assim como a “memória social e económica representada e várias facetas contextualizadoras da época em que [os filmes] foram realizados.” (p. 9).

Por documentário industrial entende-se “os filmes feitos para as empresas públicas ou privadas, encomendadas por elas próprias ou realizados por iniciativa externa, ou seja, por um produtor que proponha determinado documentário a uma dada entidade. Considerou-se ‘industrial’ não só os filmes de empresas industriais de transformação de matérias-

* Professora no Dept. de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior - UBI.
E-mail: manuela.penafria@gmail.com

primas em produtos acabados, mas também filmes sobre as próprias fábricas; um produto concreto; sobre a aplicação da energia à indústria; das feiras industriais que foram sendo organizadas e também de alguns filmes sobre a realidade do artesanato, pois o fabrico artesanal está relacionado com o posterior desenvolvimento do fabrico industrial” (p.121). No que diz respeito ao recorte temporal, a investigação tem como início o ano de 1933, quando se institucionaliza o “Estado Novo” e termina no ano 1985, altura em que Portugal aderiu à União Europeia. Durante esse período temporal foram identificados 310 filmes industriais.

Uma das maiores mais-valias advém do autor, Paulo Miguel Martins, ter efetuado várias entrevistas a realizadores e técnicos com as quais esta investigação ganha um valor especial já que, para além dos testemunhos inéditos, o leitor tem acesso a uma clarificação da evolução da cinematografia portuguesa, do processo de realização dos filmes, das motivações e expectativas das entidades filmadas e dos setores industriais mais relevantes de cada época. Essas entrevistas foram absolutamente necessárias dada a insuficiente informação escrita encontrada em arquivos como o ANIM-Associação Nacional da Imagens em Movimento, arquivo bibliográfico da Cinemateca Portuguesa, Biblioteca Nacional ou o Arquivo Nacional da Torre do Tombo. A insuficiente informação encontrada advém, em grande parte, do facto dos documentários industriais não terem “o mesmo peso que as obras de ficção, pelo que não se registavam com o mesmo cuidado os dados sobre esses filmes. Muitas empresas ao efectuarem esses documentários não os averbavam na sua contabilidade com o mesmo rigor de outras encomendas e fornecimentos”. (p.16).

O livro é constituído pelos seguintes grandes capítulos: “O filme como fonte histórica”; “Traços gerais da história do cinema português”; “O cinema documentário em Portugal”; “O documentário industrial português nas palavras dos próprios autores” e “Os filmes em análise”.

A complementar a sua reflexão e abrindo a possibilidade de novos estudos sobre os documentários industriais, são apresentados anexos dignos de serem mencionados: quadro com a inventariação dos filmes por título, data, realizador, produtora e classificação da atividade económica representada; quadro e respetivo gráfico com a quantidade de documentários industriais produzidos de 1933 a 1985, ano a ano; quadro e respetivo gráfico com os documentários produzidos por setor de atividade económica, cabendo realçar que a maior quantidade é a de filmes sobre o setor económico de “fabrico de outros produtos minerais não metálicos, como vidros e cimento” (34 filmes) e “indústrias alimentares” (29 filmes). A menor quantidade é a de filmes que poderiam ser enquadrados no setor de atividade económica de “indústrias do couro e dos produtos do couro” (0 filmes), de “Impressão e reprodução de suportes gravados” (0 filmes), de “Reparação, manutenção e instalação de máquinas e equipamentos” (0 filmes), de “Indústria do tabaco” (2 filmes) e de “Fabricação de pasta, de papel, de cartão e seus artigos” (2 filmes). Em outro anexo temos um quadro e respetivo gráfico com a quantidade de documentários por realizador. Maria Luísa Bivar realizou 28 documentários, Jorge Cabral 13 e Faria de Almeida 12. São bastantes os realizadores que possuem na sua filmografia 1 ou 2 filmes. Aqui realçamos nomes de cineastas portugueses que mais tarde enveredaram pela ficção e pela longa-metragem: Manoel de Oliveira (2 filmes); Fernando Lopes (2 filmes); José Fonseca e Costa (1 filme); Alberto Seixas Santos (1 filme). Dos realizadores e técnicos entrevistados, Paulo Miguel Martins constrói vários quadros onde fica patente uma espécie de rede de relações entre os mesmos, já que para cada entrevistado é apresentada uma listagem de filmes nos quais participou enquanto realizador e/ou argumentista e/ou produtor e/ou operador de som e/ou diretor de fotografia, etc.

Para além dos anexos que apoiam a investigação realizada, como a grelha de análise aplicada nos filmes visionados e o modelo que padronizou

a informação recolhida nas entrevistas, são apresentados documentos e cartas diversas de contrato entre clientes e produtoras, produtores justificando atrasos e várias menções ao preço dos filmes (pela sua realização, tradução para outras línguas, cópias, etc.). De entre essa documentação, uma carta dirigida ao Ministro da Presidência de, supostamente, Vasco Cunha d'Eça (desde 1959, Inspetor Superior do Plano de Fomento e Primeiro Diretor-Geral do Secretariado Técnico, entre 1963 e 1966) inclui um guião para a realização de um filme sobre o II Plano de Fomento (Plano a executar de 1959 a 1964). Esse guião encontra-se dividido em duas colunas, na primeira um texto sobre o Plano de Fomento e na outra coluna “sugestões para a filmagem” com indicações concretas sobre o que filmar, por exemplo, “filmar uma ou duas pequenas empresas (...) com a condição de fazer realçar: a) o aspecto moderno; b) a alta mecanização; c) o ritmo rápido do processo fabril.” (p.275).

Se mencionámos aqui, com algum detalhe, os anexos do livro de Paulo Miguel Martins é porque, de facto, os mesmos não são apenas uma garantia da sua investigação cuidada e séria, são, também, um forte estímulo a investigações futuras, nomeadamente estudos comparados com os documentários industriais de outros países, em especial lusófonos e ibéricos.

Na parte mais substancial do livro, há uma construção do discurso que começa por discutir e justificar a sua abordagem: o filme como fonte histórica, partindo, em seguida, do geral para o particular.

O cinema e, em especial o documentário, é fonte de conhecimento não apenas por aquilo que regista, “mas também por possibilitar saber quais os factores e as motivações de quem produziu e realizou o filme, revelando o sentir do seu tempo e da respectiva época.” (p.20) Tendo como premissa que o cinema não apenas conta um acontecimento, “mas dá-o a ver, ordena-o, transforma-o em imagens e dá-lhe inteligibilidade seguindo um encadeamento causal” (p.30) e que o realizador assume uma importância fundamental no acesso ao passado, Paulo Miguel Martins assume que os

filmes e, em especial, os documentários, “não são um ponto de chegada do conhecimento histórico mas um ponto de partida.” (p.44) A interpelação que provoca no espectador conduzem-no à “reflexão e à acção, a um aprofundamento do seu conhecimento histórico” pois os filmes são “um lugar das construções e projecções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais.” (apud Chartier, p. 44).

Após uma apresentação sucinta e esclarecedora da evolução do cinema em Portugal em “Traços gerais da história do cinema português”, segue-se um capítulo de especial importância, intitulado: “O cinema documentário em Portugal” e o sub-capítulo “Documentários industriais”. Apoiado em bibliografia de referência como seja a de Luís de Pina (historiador de cinema e Diretor da Cinema Portuguesa de 1982 a 1991), o autor deste livro apresenta os anos 20 como o início do documentário português nomeadamente com o filme Nazaré, praia de pescadores (1928), de Leitão de Barros. A respeito do documentário industrial português, Paulo Miguel Martins estabelece uma boa articulação da produção de filmes com o contexto económico, social e cultural da época em causa verificando um paralelismo entre os períodos de maior expansão económica com a maior quantidade de filmes realizados e que as indústrias mais tradicionais portuguesas são precisamente aquelas sobre as quais existem mais filmes, como, por exemplo, a indústria vidraceira, em especial da Marinha Grande, a alimentar e o têxtil, sendo também retratados “aspectos típicos do artesanato regional genuinamente portugueses, procurando assim divulgar valores nacionais e patrióticos” (p.131) Nos documentários estudados o Paulo Miguel Martins verificou que os mesmos incidem sobre o “conjunto da actividade empresarial (...) o processo de produção, os métodos de trabalho utilizados, o tipo de mão-de-obra empregue, a função das peças fabricadas ou ainda de um modo mais geral, a projecção em imagens de um sonho tornado realidade a partir da iniciativa de algum empreendedor.” (p.140).

“O documentário industrial português nas palavras dos próprios autores” é um capítulo que destaca, por exemplo, que a origem dos documentários podia ser uma iniciativa de produtores ou das próprias empresas, que os motivos pelos quais as empresas encomendavam filmes eram “divulgação e promoção da sua imagem como marca institucional e não tanto o de incrementarem a venda de um produto em concreto. Pretendiam criar um conceito, tornarem-se um símbolo de ‘fiabilidade’, de ‘segurança’, de ‘qualidade’ e de ‘modernidade’, que os levava a apostar também num meio de comunicação inovador e cada vez mais do agrado do público como era o cinema.” (p.155). É também destacado que os documentários industriais foram, para os realizadores que mais tarde enveredam mais firmemente pela ficção, uma forma de responder à sua “vocação artística” e um modo de “subsistência económica enquanto não recebiam um subsídio mais avultado” (p.171), para os filmes de ficção que, efetivamente, queriam realizar. Apesar disso, esses realizadores “reconhecem que o documentário se repercutiu no modo de abordar a estrutura narrativa e a linguagem cinematográfica das longas-metragens que efectuaram”. (p.181). Neste capítulo é ainda realçado que os documentários industriais contribuíram para que fossem criadas e mantidas estruturas de produção cinematográfica e que permitiram exercitar equipamentos e técnicas de filmagem já que era necessário registar imagens de, por exemplo, câmaras frigoríficas ou fornos com altas temperaturas.

No capítulo “Os filmes em análise”, Paulo Miguel Martins apresenta uma análise detalhada dos filmes que visionou, os quais lhe foram indicados pelos próprios realizadores e críticos de cinema como os mais representativos das diferentes épocas tais como *O pão* (1959), de Manoel de Oliveira e *As palavras e os fios* (1962), de Fernando Lopes; com o objetivo de obter “uma perspectiva global do material produzido, analisar a evolução da técnica e estética com que foram realizados e de que modo a indústria se serviu do cinema para se projectar e ‘exibir’.” (p.185). Apesar dos

documentários analisados serem bastantes menos que os efetivamente realizados, Paulo Miguel Martins realça que os documentários industriais mais detalhadamente estudados e representativos dessa produção trazem consigo aspetos relevantes: os filmes em causa são uma memória das empresas e fonte de conhecimento da sociedade industrial do séc.XX, exibem factos, atividades, situações reais e, por vezes, momentos importantes na vida das empresas. São filmes que também apresentam justificações para “o alargamento dos apoios a conceder através de investimentos públicos aos diferentes sectores de actividade económica, em especial às novas áreas da indústria” (p.217) e que apresentam o esforço de todos como a causa do progresso e modernização. São, também, filmes que contribuíram para o reconhecimento, por parte de governantes, do cinema como “susceptível de criar, no grande público, uma consciência esclarecida sobre os problemas industriais” (p.219) e como formador dos próprios trabalhadores ao darem a conhecer técnicas específicas de fabrico.

No seu estudo, Paulo Miguel Martins coloca o leitor em contacto com uma dimensão pouco estudada no que ao documentário diz respeito, pelo que este é um livro cuja leitura se recomenda vivamente.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

MÚSICA EM CENA: BREVE ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *HERMETO, CAMPEÃO*

Cristiane Lima*

Hermeto Campeão (Brasil, 1981, 35')
Realização e Roteiro: Thomaz Farkas
Montagem/Edição e Sound Designer: Junior Carone
Técnico de Som Direto: David Pennington

Apresentação

Para efeitos deste artigo, propomos uma primeira aproximação do documentário brasileiro *Hermeto, Campeão*, de Thomaz Farkas (1981), que retrata o compositor e multiinstrumentista Hermeto Pascoal, em meio a ensaios em grupo e improvisos. Este filme, pouco conhecido entre nós, integra o corpus da pesquisa que vimos desenvolvendo no PPGCOM-UFGM intitulada “Música em cena: um estudo sobre os componentes sonoros da escritura do documentário brasileiro”, na qual buscamos investigar como os documentários inscrevem o corpo sonoro da música (articulada aos outros componentes sonoros do filme, como os ruídos, as vozes e o silêncio) de modo a engajar a escuta do audioespectador.¹ A pergunta se faz necessária uma vez que, embora a música – fenômeno essencialmente sonoro – seja um *tema* recorrente nos documentários

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFGM. E-mail: crislima1@yahoo.com.br

¹ Enfatizamos, a partir das proposições de Michel Chion, a necessidade de se estudar som e imagem de forma imbricada, sempre levando em consideração a atitude daqueles que assistem aos filmes. A essa atitude, Chion chamou *audiovisão*, em um esforço de enfatizar que “uma percepção influi na outra e a transforma: não se ‘vê’ o mesmo quando se ouve, não se ouve o mesmo quando se ‘vê’” (Chion, 2008:11).

brasileiros contemporâneos,² pouco se escreveu sobre o seu papel na escritura do documentário.

Neste trabalho, partimos de algumas formulações de Jean-Louis Comolli, cineasta, teórico do cinema e crítico de jazz, no ensaio “Algumas pistas paradoxais para passar entre música e cinema”, publicado no livro *Voir et Pouvoir* (2004). Neste ensaio, a autor se pergunta: “Como filmar a música enquanto se faz? E se a resposta não fosse: filmar um músico enquanto toca?” (Comolli, 2004: 322). Ele afirma isso por perceber que, de um modo geral, os filmes muitas vezes reduzem a música ao corpo do músico, contentando-se em filmar sua aparência, seus gestos, como se assim filmassem a música. Mas para ele, isso não seria suficiente.

Quantos concertos filmados nós vemos, clássicos ou jazz, com esses eternos e pouco variados rituais planos-detalhes de rostos inchados, lábios serrados, dedos atados? A câmera, indiferente ao charme da música como ela é a todas as outras seduções, registra a produção musical antes de tudo e somente como um trabalho do corpo, uma produção física. Redução da música à sua aparelhagem humana ou instrumental. Redução do cinema ao seu grau zero, aquele da inscrição verdadeira. Dizemos que filmar um músico tocando constitui um documento de arquivos sobre a relação do corpo deste músico e sua música, e certamente isso não é nada. É dar relevo a uma parte disso que ocorre nessa música. Não confrontar nada das potências do cinema àquelas de uma música enquanto ela se faz. E então,

² Nos últimos anos, dezenas de documentários brasileiros optaram por filmar a música. Citamos apenas alguns exemplos: *Nelson Freire – Um Filme Sobre um Homem e sua Música* (João Moreira Sales, 2003); *Paulinho da Viola – Meu Tempo é Hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003); *Aqui favela o rap representa* (Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, 2003); *Sou Feia Mas Tô na Moda* (Denise Garcia, 2005), *Herbert de Perto* (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2006); *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr, 2007); *Cartola: Música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007); *L.A.P.A* (Emílio Domingos e Cavi Borges, 2008); *Simonal - Ninguém Sabe o Duro Que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008); *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2008); *Elza* (Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, 2008); *Raul – o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho, Leonardo Gudel e Evaldo Mocarzel, 2011); *A música segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, 2011).

pouco demandar ao cinema, de estar lá apenas para registrar seus traços. Os traços fílmicos são eles mesmos pouca coisa se não põem em jogo as lógicas do olhar e da escuta que os constituem. A música filmada não é mais do que a frequente admissão de uma futilidade ou de uma impotência – um tédio? – das imagens diante dos sons. Um não-trabalho para um trabalho. (Comolli, 2004: 322)

Diante da *essencial invisibilidade da música*, o autor critica o fato de que o cinema muitas vezes apenas confere-lhe uma face, uma visibilidade. “Existe algo de obscenidade na insistência em filmar os corpos tocando, em detalhá-lo de perto, obscenidade que não é jamais próxima da música” (Comolli, 2004: 323). No fundo, o que Comolli almeja é um cinema no qual a música seja aquilo que resiste ao filme – que ela seja portadora dos perigos de uma outra cena, que desafie o filme, que confronte as *mise en scènes* aos seus limites, ao seu fora. Que os filmes pudessem pôr em jogo as lógicas do olhar e da escuta – e há talvez mais música no rosto de quem escuta do que na mão de quem toca, afirma o autor.

Michel Chion, músico e importante pesquisador do som no cinema, em seu livro *La musique au cinéma* (1995), afirma que:

a contribuição do cinema neste domínio foi o de permitir confrontar a face humana, vista em plano-detalle, à música; e de se fazer, assim, literalmente intérprete destes dois mistérios que são o nascimento da música e sua escuta – fenômenos por natureza invisíveis. E é natural que o invisível interesse ao cinema (Chion, 1995: 260).

No entanto, ele mesmo nos dá inúmeros exemplos de filmes nos quais o processo de criação musical é caricaturizado, idealizado ou simplificado. Ao filmarem compositores, improvisadores, instrumentistas, cantores e regentes de orquestras, muitas vezes os filmes tratam esses sujeitos como uma metáfora para outra coisa – para a criação, para o poder

(no caso de filmes em que o regente é um verdadeiro herói), até para o amor, deixando a música propriamente dita em segundo plano.

No cinema de ficção clássico, a música “na maior parte do tempo funciona como uma base que o espectador não ouve por si mesma, mas a percebe de forma difusa no amálgama que compõe a ação na tela” (Stam apud Costa, 2008: 14). Usada deste modo, ela é feita para criar climas, entrar e sair sem causar impactos. Serve como *música de embalagem* (Comolli, 2004: 321). Entretanto, é de se supor que o documentário, ao filmar a música, trate-a como elemento que deve ser ouvido por si mesmo – o que implicaria engajar o audiospectador em uma outra escuta. É o que ocorre no filme que propomos analisar aqui.

Hermeto, campeão registra o processo criativo de Hermeto Pascoal e sua banda. Vê-se a liberdade com que o músico explora os diferentes instrumentos – dos tradicionais saxofone, flauta, teclado, até serrotes, pedaços de ferro, a voz (em seus registros falado e cantado) e toda sorte de sons corporais. Em alguns momentos, é possível acompanhar o processo de composição de Hermeto, que se inspira em sons da natureza, produzidos pelos animais – como o relinchar do jegue, o zumbido das abelhas e o coaxar dos sapos. O filme incorpora em sua escritura esses ruídos que, nas mãos de Hermeto, se tornam material de expressão e experimentação. Há todo um empenho do filme em engajar o audiospectador numa escuta atenta; em alguns momentos, inclusive, ele radicaliza e opta pela tela escura (sem imagens), num esforço de trazer os componentes sonoros para o primeiro plano. Ao abordar uma música de caráter fortemente experimental e improvisatório – o que por si só, já parece desafiar o ouvinte –, o filme precisa inventar procedimentos para conseguir inscrevê-la em sua escritura. É sobre tais procedimentos (e desafios) que buscaremos refletir.

Um retrato sobre Hermeto

Filmado em 1981, *Hermeto, campeão*, de Thomaz Farkas, tem como protagonista o músico, compositor e multiinstrumentista Hermeto Pascoal, nascido em 1936, em Lagoa da Canoa (então município de Arapiraca), em Alagoas. O filme foi realizado quase dez anos depois daquela que ficou conhecida como Caravana Farkas – que reuniu, entre 1964 e 1972, os realizadores Geraldo Sarno, Guido Araújo, Eduardo Escorel, Maurice Capovila, Miguel do Rio Branco, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz e Roberto Duarte, além do próprio Farkas.³ Em resumo, esse projeto buscou retratar diferentes manifestações da cultura popular, particularmente aquelas que têm lugar no sertão do país. Os filmes da primeira etapa foram reunidos em torno do emblema “a condição brasileira”. Embora muito diferente dos filmes produzidos antes – também muito diversos entre si –, *Hermeto, campeão* também se interessa por aspectos da cultura brasileira popular.

À época em que o filme foi finalizado, Hermeto já possuía um currículo extenso.⁴ Já havia tocado em diferentes rádios do país, participado de diferentes grupos (Som Quatro, Sambrasa Trio e Quarteto Novo), registrado seu trabalho como compositor, arranjador ou instrumentista em aproximadamente vinte discos. Já era reconhecido como grande músico no Brasil e no exterior – tendo já participado de grandes festivais internacionais, como o de Montreux e o de Tóquio. No entanto, o filme não se interessa por esses aspectos anteriores (que sequer são mencionados); atém-se ao presente das filmagens e à visão de mundo que Hermeto expressa à equipe em seus depoimentos. Podemos dizer que se trata mais de um retrato do que uma biografia sobre o músico. Cláudia Mesquita (2010),

³ Nascido na Hungria, em 1924, Thomaz Farkas veio para o Brasil ainda criança, aos cinco anos de idade. Fez carreira como fotógrafo, cineasta, produtor e professor. Faleceu em São Paulo, em 2011. Os filmes produzidos na Caravana Farkas foram compilados em 7 DVDs, lançados em 2006 pela Videofilmes e pela Cinemateca Brasileira.

⁴ Confira a Biografia e a Discografia do músico em www.hermetopascoal.com.br. Último acesso em 02/08/2012.

ao abordar documentários contemporâneos que constituem “retratos em diálogo”, faz a seguinte caracterização:

Se uma biografia mais tradicional — como Jango — enumera feitos, amarra fatos numa cadeia causal, enaltece, encerra significações, os filmes aqui analisados ficam mais bem definidos como “retratos”: em primeiro lugar, porque abordam os sujeitos vivos (na filmagem, ao menos), valorizando o encontro contingente, o “instante minúsculo” e o que dele resulta — mesmo que haja neles, também, uma medida biográfica, já que a dimensão contingente do retrato se articula, de diferentes maneiras, com a construção de uma trajetória no tempo para o retratado. (Mesquita, 2010: 108).

Acreditamos que o documentário aqui analisado se constitui como um “retrato em diálogo”, já que não possui as pretensões biográficas convencionais – como “cronologia ordenada da vida; privilégio à atuação pública do retratado; sugestão de personalidade coerente e estável (espécie de ‘identidade/mesmidade’, em que o passado prenuncia o futuro, por exemplo”. (Mesquita, 2010: 107). Entretanto, Mesquita observa nos filmes recentes uma forte implicação daqueles que retratam (aqueles que filmam) na escritura do filme, explicitando o próprio ato de retratar – aspecto não muito evidente (apesar de presente) em *Hermeto, campeão*.

Por não se interessar por essa cronologia de vida do músico, o filme parece recusar a descrição e a informação de caráter mais factual. Informações sobre local das filmagens e sujeitos filmados, por exemplo, só aparecem nos créditos finais. Não vemos muitas imagens descritivas de lugares, nem há um empenho em descrever os corpos em cena (permitindo-nos visualizar, por exemplo, como os corpos se comportam, como estão vestidos, ou como se movem no espaço – como parece ser tão recorrente nos documentários musicais). O filme, inclusive, parece se interessar pouco por essa superfície que é o corpo do músico, sua silhueta. Basicamente, Hermeto é filmado em três tipos de situações: tocando com sua banda (então formada por Carlos Malta, Pernambuco, Jovino dos Santos Neto, Márcio

Bahia e Itiberê Zwarg – alguns dos quais ainda o acompanham até os dias de hoje);⁵ compondo ou improvisando sozinho (a partir de sons da natureza ou a partir de gravações produzidas previamente); em interação com mulher e filhos, em um almoço familiar. Todo o filme se passa basicamente em apenas duas locações: a casa de Hermeto, localizada no bairro Jabour, próximo a Bangu, no subúrbio do Rio de Janeiro, ou no sítio de Jovino – embora o filme não oriente o audioespectador em relação a esses espaços. Predominam as tomadas internas, durante o dia, num clima de familiaridade e proximidade.

A escritura

O filme começa e termina com imagens estáticas – fotografias das cenas que compõem o documentário. No início, vemos algumas imagens daquilo que ainda está por vir – como um prenúncio, uma primeira exposição de um tema que será desenvolvido a seguir. A primeira imagem que vemos é a da boca de um instrumento de sopro (tuba ou talvez flugelhorn) já introduzindo algo que veremos na primeira sequência de imagens em movimento, quando o grupo executa a música *Taynara* e a câmera se detém nos metais. Ao final do filme, mais uma vez retornaremos às imagens estáticas – mas aí já estaremos familiarizados com os personagens e situações apresentados –, enquanto ouvimos, por uma segunda vez, um fragmento de áudio em que Hermeto solfeja e comenta uma melodia que acabara de compor. Estas imagens fotográficas apontam para o fato de que o filme é um retrato, uma construção, um olhar, e remetem ao sujeito que dirige o próprio filme, o fotógrafo Thomaz Farkas.

⁵ Hermeto toca em diferentes formações musicais: “Hermeto Pascoal e Big Band”, “Hermeto Pascoal e Orquestra Sinfônica”, “Hermeto Pascoal e Aline Morena” e “Hermeto Pascoal e grupo”. O grupo é formado atualmente por Itiberê Zwarg (contrabaixo), Márcio Bahia (bateria), Fábio Pascoal (percussão), Vinicius Dorin (saxes e flautas), André Marques (piano) e Aline Morena (voz e viola caipira). Informações: hermetopascoal.com.br. Acesso em 30/07/2012.

Simultaneamente às fotos da seqüência inicial, ouve-se o início da música *Taynara* (também conhecida pelo nome de *Jegue*), interrompida pela voz de Hermeto, que orienta os músicos quanto à forma da peça que estão ensaiando. Ele orienta os músicos quanto à hora certa de recomeçar a tocar, após as seções dedicadas à improvisação. Das imagens paradas vamos às imagens em movimento do grupo executando a peça.

No primeiro momento de improvisação, Hermeto começa a narrar uma história sobre um jegue.

Hermeto: (...) Meu pai tinha 500 mil cancelas e ele quebrou todas e passou. Mas na hora que a gente monta nele, ele é mais preguiçoso que uma bexiga da gota serena. Eu nunca vi um jegue tão danado quanto esse! O bicho tem que tomar água, ele tem uma coisa, toma duas barricas por segundo. Eu nunca vi um bicho tão danado e tão filho da gota serena, como dizia papai. Ai, jumentinho da gota serena! Quer ver como o desgraçado pia?

Antes de finalizar a narrativa, Hermeto acelera a fala (de modo a tornar quase ininteligível o que é dito) e começa a emular, no saxofone, os sons produzidos pelo animal. Vai do grave ao agudo, repetidas vezes, produzindo notas esgarçadas, no limite da afinação, como um relinchar. O tema principal da música é retomado pelo grupo e é chegado o momento dedicado à segunda improvisação, quando Hermeto começa a produzir *glissandos* no instrumento e gemidos. Começa a falar sem se afastar da boquilha do sax (fazendo a voz soar dentro do corpo do instrumento) –“O jumento tá comendo um pedaço de mandiva. Tá engasgado! Tá engasgado!” – e também começa a tossir na boquilha do sax, produzindo sons que misturam voz e ruído. No final, os instrumentos em *tutti* fazem um ataque forte – como se o jumento tivesse expulsado, finalmente, aquilo que estava preso à garganta.

De saída, somos introduzidos a uma forma de fazer música bastante experimental, que combina ruído e voz (explorada aqui no registro falado),⁶ que explora harmonias dissonantes e timbres bastante variados, que faz uso da livre improvisação. O filme permite-nos acompanhar toda a peça praticamente em plano-sequência, e apanha os momentos do solo de Hermeto de frente, de forma detida. Ao final da música, Hermeto se retira solenemente da sala e a câmera finalmente revela a presença do grupo que acompanha o músico (quando a música já acabou). Então, começamos a ouvir Hermeto em *off*, com o seguinte depoimento:

Hermeto: Como eu aprendi, eu não sei assim dizer. Que eu nunca estudei com ninguém, em escola nenhuma. Nunca parei pra pensar como eu aprendi, porque não dava. E até hoje eu não sei como é que eu sei tanta coisa assim de música em termos teóricos. Tá entendendo? Eu sou autodidata mesmo. E agora eu não tenho diploma né? Na minha parede tá cheia de negócio, de fotografia, porquinho na parede... Eu acho mais importante do que diploma. Diploma eu vou te contar, bicho, é muito pesado. Pode até derrubar a casa lá. Não dá não.

Homem simples e autodidata, o filme faz ver como Hermeto é capaz de produzir uma música sofisticada em seus aspectos formais, mas de forma espontânea e intuitiva. O filme se vale sempre de fragmentos de depoimentos do músico em *off* – em momento algum o músico fala diretamente à equipe, em som direto –, sempre fazendo uma narração em primeira pessoa, apresentando sua própria experiência e seu pensamento sobre o fazer musical.

⁶ Para Hermeto Pascoal, toda fala é um canto. No texto explicativo sobre a sua concepção de *som da aura*, Aline Morena escreve: “Para ele, o Som da Aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a ligação entre mente e corpo. É possível fazer o som da aura também dos animais e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia”. No disco "Lagoa da Canoa Município de Arapiraca" (1984), Hermeto registrou, pela primeira vez, os sons da aura – no caso, dos locutores esportivos José Carlos Araújo e Osmar Santos. Disponível na secção Som da Aura, no site www.hermetopascoal.com.br. Acesso em 02/08/2012.

Diferentemente de outros filmes da Caravana Farkas, que se valem do comentário ou narração em *off* para estruturar os filmes, com pretensões generalizantes ou sociologizantes, aqui a voz *off* é lugar de particularização, de singularização. É um dos lugares que o filme concede para a expressão do outro. Consuelo Lins (2008) em um estudo recente sobre a locução em *off*, afirma que esta praticamente desapareceu no cinema documentário brasileiro contemporâneo. Se até os anos 1960 tal recurso foi predominante no documentário – constituindo uma narração desencarnada, onisciente e onipresente, que comenta sobre os sujeitos filmados coisas que eles mesmos não sabiam a seu respeito (Bernardet, 2003) –, após o cinema moderno, essa voz de autoridade passa a ser criticada e até mesmo evitada. Segundo a autora, no Brasil, os documentários da década de 1960 se caracterizaram por uma espécie de hibridização: por vezes, os cineastas utilizavam o som direto, realizando filmagens sincrônicas e evitando a intervenção deliberada das locuções; em outros momentos, buscavam “dar voz ao outro”, mas intervindo nas situações, provocando situações e falas – recorrendo à locução em *off* para interpretar as situações ou mesmo para contextualizar as imagens. Consuelo Lins destaca os filmes *Câncer* (Glauber Rocha, 1968) e *Congo* (Arthur Omar, 1972) como duas pioneiras “exceções à regra”.

Lins discorrerá mais detidamente sobre os usos ensaísticos da voz *off* que fabricam “associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual” (Lins, 2008: 134), sobretudo após os filmes de Chris Marker e Agnès Varda, que desenvolveram um estilo bastante singular de narração. Marker e Varda “são os primeiros a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva” (Lins, 2008: 135). *Hermeto, campeão*, situado aí na década de 1980, de certa forma inventa uma nova forma de usar o *off* – que se aproxima talvez, mais dos seus usos contemporâneos. Embora não seja exatamente ensaístico, nele o *off* traz as marcas de uma subjetividade (a do

sujeito retratado), permitindo ao audioespectador acessar seus pontos-de-vista acerca do mundo e da música. Pontualmente, informações de caráter contextual são mencionadas; mas de um modo geral, os depoimentos que ouvimos de Hermeto – propositadamente em não sincronia com a boca que fala – têm um caráter mais reflexivo do que informativo e expressam a sua forma peculiar de ver (e ouvir) o mundo.

Gravadores, microfones, fones de ouvido, amplificadores, pedestais são elementos muitas vezes presentes na cena. Sem eles, alguns momentos do filme seriam improváveis (ou mesmo impossíveis): em um determinado trecho, ainda no início do filme, Hermeto improvisa uma melodia na flauta enquanto ouve, no fone de ouvido, o acompanhamento que ele mesmo havia feito antes, ao teclado. A montagem paralela nos permite ver Hermeto tocar os dois instrumentos, em momentos distintos. Ele improvisa enquanto ouve à gravação e nós – ouvintes privilegiados – ouvimos o que ele ouve e também o que ele cria naquele momento. Por efeito de montagem, os sons são sobrepostos, permitindo-nos ouvir *Hermeto tocando consigo mesmo*. Esse procedimento, bem pouco usual em documentários sobre música, é acionado mais de uma vez no filme.

O filme apresenta-nos imagens do cotidiano e da família em um único fragmento (que ocupa menos de dois minutos do documentário): vemos a movimentação na rua, a fachada da casa pintada de azul. Em uma imagem estática, a família posa para a câmera. Albino, de barbas e cabelos brancos e longos, com problemas severos na vista, a imagem de Hermeto contrasta com a da família. Em seguida, todos se reúnem em torno da mesa, para o almoço – quando Hermeto é carinhosamente chamado de Louro, por Ilza, sua mulher à época.⁷ Enquanto isso, ouvimos em *off* Hermeto dizer que não faz show por dinheiro ou pra sobreviver: “Ganhar dinheiro a gente ganha, mas o dinheiro não pode ganhar a gente. A gente não pode se vender,

⁷ Hermeto foi casado com Ilza por 46 anos e juntos tiveram seis filhos. Atualmente, Hermeto é casado com a cantora Aline Morena.

entendeu?”. Esse fragmento pontual contribui para a construção da imagem de um Hermeto humilde, desapegado de bens materiais e, ao mesmo tempo, convicto em relação ao seu fazer musical, que não se submete aos ditames das grandes gravadoras e da música massiva.

Em seguida, vemos e ouvimos depoimentos brevíssimos dos integrantes da banda (esses sim, diretamente à equipe), que contam, em poucas palavras, qual a importância de Hermeto em suas vidas. Eles relatam que a capacidade de criação com Hermeto é inesgotável; que Hermeto é “campeão mesmo”.⁸ Afirmam que o grupo é como uma árvore – onde cada um pode desabrochar e dar frutos – uma escola. O baterista Márcio Bahia, visivelmente comovido, afirma que Hermeto é como um pai. As metáforas que eles acionam revelam toda uma rede de laços afetivos entre os músicos, que certamente contribuem para o caráter da música que eles fazem juntos.⁹ Os sujeitos filmados são apanhados predominantemente em primeiro-planos e planos-médios – isto é, a razoável distância – e com uma duração um pouco mais longa (evitando os *jump cuts*). Os extremos plano-detulhe e plano-geral são bem raros no filme. Em poucos momentos há mais do que um sujeito em quadro e, de um modo geral, Hermeto ocupa a centralidade. A câmera na mão é maleável (mas não instável), atenta às situações filmadas: por vezes, ela se move rapidamente (ora fazendo um vaivém, como no trecho em que vemos Hermeto tocar flauta com Carlos Malta, na música *Lá na casa da Madame Eu Vi*, reproduzindo didaticamente o esquema pergunta-reposta que caracteriza o trecho) ou faz uma panorâmica veloz, num giro de 180°, permitindo-nos ver a banda que até então se localizava atrás da câmera.

⁸ O termo “Campeão”, que aparece no título do filme, refere-se ao apelido que Hermeto possui entre seus amigos músicos.

⁹ A convivência e a prática são marcas importantes no processo criativo de Hermeto Pascoal e Grupo. Herdeiro de tais práticas, Itiberê Zwarg desenvolveu mais tarde o “método do corpo presente”, no qual a composição e a performance são processos quase simultâneos e participativos. (Borém e Araújo, 2010: 36).

Feita essa contextualização inicial que introduz o audioespectador à música de Hermeto e à relação que o grupo estabelece com ele, o filme passará a dedicar-se exclusivamente à figura do músico alagoano. A segunda metade do filme é centrada em momentos em que ele é apanhado sozinho – só retornaremos a ver a banda completa nas imagens que servem de fundo aos créditos finais – em processo de criação e, sobretudo de improvisação. Como se o filme se afunilasse e caminhasse na direção de uma maior singularização do personagem e sua música.

Música universal: “coisa muito natural”

A determinada altura do filme, Hermeto afirma que não deixa escapar nenhum momento, que qualquer situação pode inspirar uma composição. Em meio à natureza, o vemos tocar o harmônico (instrumento de teclas bem semelhante ao órgão). As mãos do músico são apreendidas de lado, em detalhe, permitindo-nos visualizar os dedos ágeis que percutem as teclas do instrumento. Simultaneamente ao som produzido por ele, ouvimos o zunir das abelhas. Jovino e David Pennington¹⁰ surgem próximo ao enxame, com roupas especiais, microfone e gravador.

Hermeto: Eles são como as pessoas. Cada pessoa tem um timbre diferente. Cada bicho também tem. Um bicho daqui, uma abelha daqui e uma abelha lá do norte pode ter uma diferença de sotaque. Posso até dizer isso aí. É! O timbre pra mim é o sotaque, é tudo junto! Faz parte do timbre, né?

Hermeto emula a densidade do som produzido pelas abelhas, numa improvisação repleta de notas curtas, tocadas rapidamente, muito próximas das outras (explorando cromatismos) – reproduzindo sonoramente a imagem visual das abelhas, muitas, pequenas, próximas umas das outras. “É como se

¹⁰ Técnico de som do filme.

eu estivesse escrevendo um arranjo em cima do som das abelhas. E foi diferente. Porque o som... São tantos. São tantas as abelhas, que são vários timbres de uma vez só. Então é uma coisa que é só escutar e compor”, explica. Para Hermeto, compor não parece ser uma atividade trabalhosa ou demorada – ao contrário, compor para ele é algo que se dá de forma quase instantânea, em diálogo com o ambiente que o circunda. No entanto, é inegável que para distinguir os “sotaques das abelhas” é preciso ter uma percepção bastante desenvolvida.

Na transição para a cena seguinte, mais uma vez, por efeito de montagem, ouvimos Hermeto tocar consigo mesmo: enquanto vemos e ouvimos Hermeto tocar o harmônico já distinguimos o som da viola que ele aparecerá tocando na próxima imagem. Também nesta peça, Hermeto reproduzirá sonoramente algo que é da ordem do visível: ele imita o trote acelerado do cavaleiro mencionado na letra da canção,¹¹ na voz e na levada da viola.

Ressaltamos que esse tipo de efeito de sentido, decorrente das tentativas de descrever ou imitar figurativamente a natureza, ou as emoções, por meio de procedimentos e códigos musicais, foi largamente explorado ao longo da história da música erudita, desde o Renascimento até os dias de hoje (Caznok, 2008). Entretanto, ele é menos usual no campo da música popular – e mesmo assim, surge na obra de compositores com alguma formação erudita, como é o caso de Tom Jobim. Não deixa de ser notável que isso ocorra da obra de Hermeto de forma intuitiva.

A melodia – de colorido modal acentuado, mixolídio/nordestino¹² – é acompanhada por acordes altamente dissonantes, que exploram a escala

¹¹ A letra é a seguinte: *Cavalo castanho, bonito e baixeiro./ Galope ligeiro, macio e faceiro./ Até na corrida, é sempre o primeiro./ Bota a sela nele, bota a sela nele/ Bota a sela nele, pra ele galopar./ Galope ligeiro, macio e faceiro/ Cavalo ligeiro, cavaleiro danado pra correr/ Cavaleiro da gota.*

¹² O mixolídio caracteriza-se por ser um modo maior, com o VII grau menor. Ocasionalmente, possui também a quarta aumentada (intervalo característico do modo

cromática (isso é feito na medida em que a forma de um acorde é repedita em casas vizinhas no braço do instrumento, saltando em semitons). Como comentam Fausto Borém e Fabiano Araújo (2010) acerca da obra de Hermeto, esta “tem sido associada, na música erudita, aos termos tonalismo, modalismo, atonalismo, polimodalismo, paisagem sonora e música concreta”. Ou seja: uma música que engloba elementos de todos os grandes sistemas musicais ocidentais! Em *off*, ele fala sobre o conceito de música clássica:

Hermeto: Eu acho que a música clássica é um termo só. A música é uma só. É uma coca-cola bem gelada, é uma marca de cigarro qualquer, o termo música clássica. E eu não tô classificando ninguém, não quero chegar ao ponto de classificar nada, mas eu acho que a música é um todo.

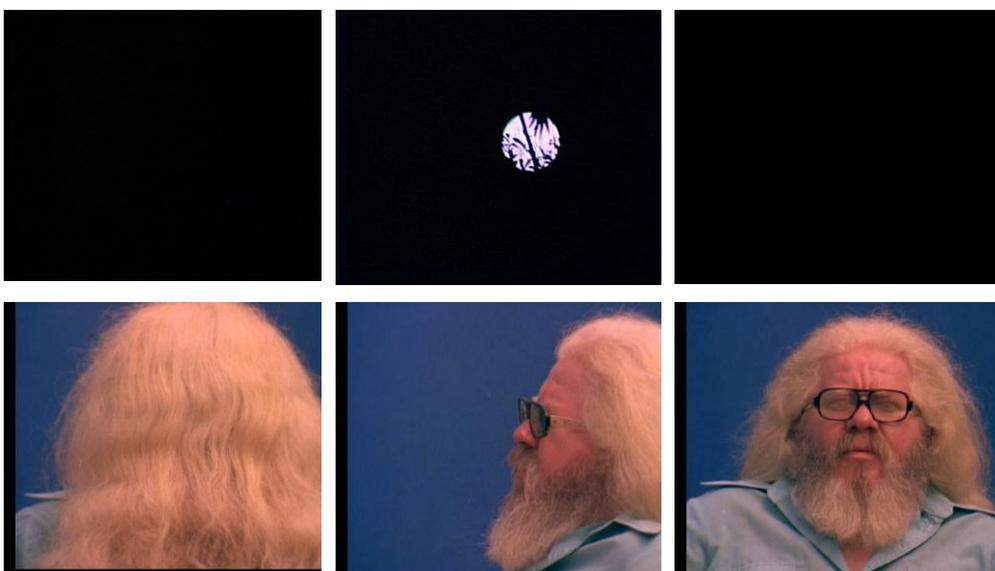
Embora não mencione em nenhum momento o termo *música universal*, já podemos perceber uma outra forma de pensar e de fazer música, livre das distinções entre erudito/popular, entre modal/tonal/atonal. Como ele mesmo afirma, a música é um todo.

Avesso a rótulos, Hermeto precisou criar um para dar conta da diversidade que é o princípio básico de seu conceito de *música universal*, no qual cabem “...todos os estilos e todas as tendências. O Brasil, sendo o país mais colonizado do mundo, não poderia ser outra coisa... aquela mistura bem feita...”, como afirmou em uma entrevista à revista eletrônica *Jungle Drums* (citado por Arrais, 2006: 7). (Borém e Araújo, 2010: 37).

O áudioespectador, mesmo que não disponha de conhecimentos prévios acerca da linguagem musical de Hermeto, a essa altura do filme já dispõe de elementos que lhe permitem perceber seu caráter mais experimental. Isso se tornará explícito na cena seguinte – a mais

lídio). Por serem comuns na música tradicional do nordeste brasileiro, como o baião, tais escalas são também chamadas de nordestinas.

emblemática do documentário – quando acompanhamos uma insólita improvisação de Hermeto junto aos sapos.¹³ A sequência começa com a tela totalmente escura. Em um pequeno semicírculo, um vestígio da paisagem. Ouve-se um curiosíssimo diálogo entre os sapos e a flauta: um pergunta, o outro responde. Em *off*, Hermeto explica que Jovino e ele foram à lagoa, sob uma chuva fina, para tocar com os sapos – esclarecendo aquilo que somos provisoriamente impossibilitados de perceber visualmente. Subitamente, imagens de Hermeto posando para a câmera (de frente, de perfil e de costas), sugerindo como poderia ser apresentado pelo filme (num claro movimento de *auto mise-en-scène*). Ramalhetes de flores, arbustos, arco-íris, detalhe da mão e da barba do compositor são alguns dos fragmentos intercalados com a tela preta (que dura aproximadamente 40, às vezes 60 segundos). Ao fim da sequência, a tela escura mais uma vez ganha destaque, como que solicitando ao audiospectador que escute mais e veja menos.



¹³ Em entrevista concedida a Otávio Rodrigues, em 2003, Hermeto afirmou: “Os animais são meus maiores professores” (Borém e Araújo, 2010: 31).

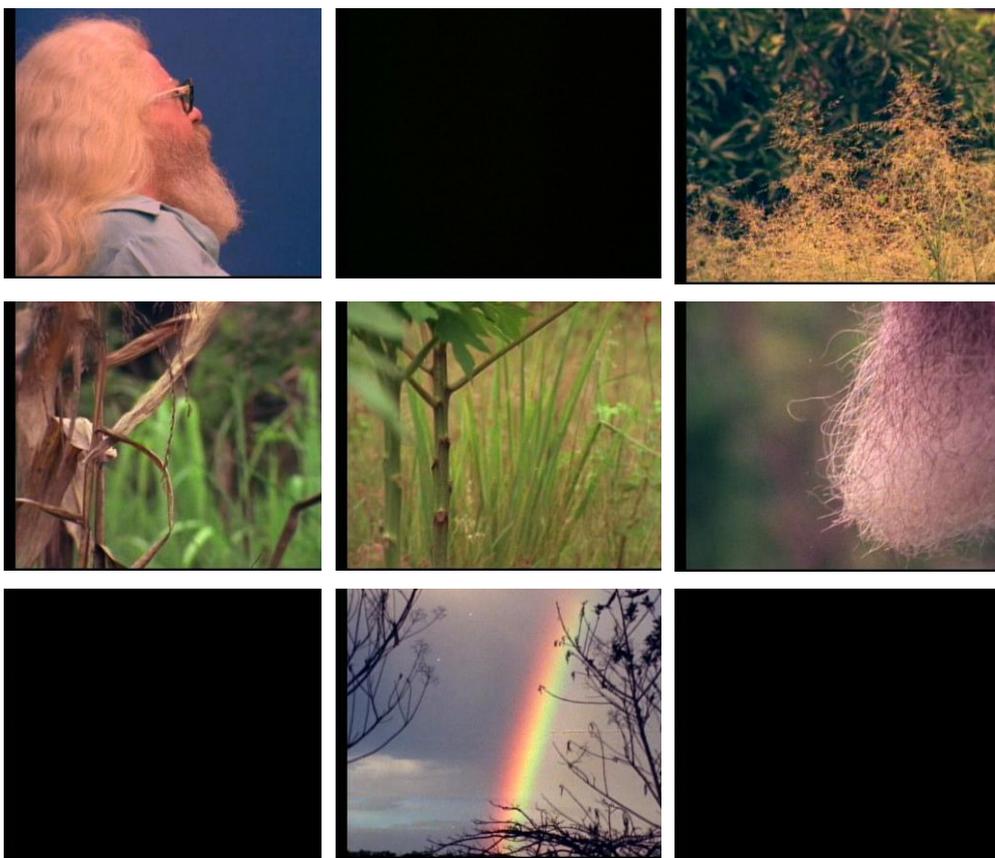


Figura 1 - Sequência de Hermeto improvisando junto com os sapos.

Trata-se de uma sequência que conjuga materiais bastante heterogêneos – sons de sapos, música, locução em *off*, tela escura, imagens em movimento, imagens estáticas de Hermeto posando para a equipe –, como se incorporassem, à escritura do filme, a heterogeneidade de recursos acionados pelo músico em seu fazer. Em momento algum vemos e ouvimos a mesma coisa, isto é, os sons surgem sempre de forma acusmática (nunca vemos a fonte sonora). As imagens, por sua vez, não têm função referencial – nenhum indício da lagoa, nem nenhum referente que nos permita localizar aquela paisagem – são imagens com função mais poética, que solicitam a livre associação.

Mas afinal, por que insistir na tela escura? Chion ao falar da tentativa de filmar a música, explica que filmar a execução instrumental é tão difícil quanto qualquer outra atividade artesanal: “uma atividade confinada no espaço, na qual alguém se concentra sem dizer palavra, torna-se rapidamente ou fascinante ou entediante” (Chion, 1995: 262). Quando estamos diante de uma apresentação ao vivo, nossa atenção pode por vezes se afastar da observação da execução, sem que isso “prejudique” a fruição da música. Já o dispositivo de projeção cinematográfica não nos deixa a possibilidade de errar nossa visão. Diante de um filme, somos instados a ver de forma contínua. Citando Claudia Gorbman, Chion explica que toda música filmada é tomada pela narrativização, de modo que se torna difícil para nós concentrarmos nossa atenção no discurso musical propriamente dito. É como se os códigos visuais e cinematográficos se pusessem em rivalidade com a música.

Assim, ao invés de nos oferecer a imagem do músico mais uma vez, tocando à beira da lagoa, o filme nos oferece a tela negra. Somos surpreendidos por essa demanda que o filme nos impõe, de suportar um minuto de escuridão total. Visão e audição não mais rivalizam, mas nos deixam em crise. Como escreveu Bresson, em outro contexto: “O olho requisitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido requisitado sozinho torna o olho impaciente. *Utilizar essas impaciências.* Força do cinematógrafo que se dirige a dois sentidos *de maneira regulável*” (Bresson, 2005: 53). Diante dessa dificuldade inicial, somos chamados a “abrir nossos ouvidos” para perceber as sutilezas do som. Só então percebemos que Hermeto, para reproduzir o som inarmônico dos sapos, às vezes busca um timbre semelhante (alcançando uma altura bastante próxima), outras vezes propõe a imitação de certo desenho melódico. Curiosamente, temos a impressão de que os sapos de fato respondem às provocações feitas por Hermeto, dando-lhe tempo suficiente para responder.

Em *off*, Hermeto explica que às vezes a velocidade mental dos sapos é superior à sua; eles, como donos da lagoa, muitas vezes “ganham” do músico. Em sua fala, os animais são elevados à categoria de verdadeiros interlocutores – o que não deixa de ser inusitado para o audioespectador.

Hermeto: Quanto mais chove, mais eles cantam. E os bichos estão quentes, minha gente, lá vai fogo! (...) Eu senti muito os sapos dizendo “pode tocar, pode tocar”. E eu tocava e de repente eles diziam “para, para que eu vou continuar”. E eu parava. Mas eu sentia isso mesmo... é uma coisa que... Mas pra tudo isso teve de ter uma preparação, pra dizer pra eles também “olha, eu cheguei”, pra depois eles dizerem pra mim “mas olha, o dono da festa aqui sou eu. Eu tô na lagoa, a lagoa é minha. Você tá aqui, pra você tocar, você tem que entrar na nossa.” Aí quando ele esquenta, você tem que tomar cuidado, porque tem hora que eu apanho dele. Ele ganha de mim, em termos de rapidez mental, eu perco até pro sapo! Eu tô tentando aí e.. pá... eu não consigo! Aí de repente eu faço um lance e ele espera. Quando ele espera e eu faço um lance, ele me desafia.

Hermeto demonstra assim – além de senso de humor – uma sensibilidade enorme para os sons do mundo. Inspirado pela inarmonia dos sons da natureza, mais tarde ele afirmará: “O atonal é a coisa mais natural que existe” (Costa-Lima Neto, 1999: 190).

Costa-Lima Neto propõe a perspectiva de uma *trindade sonora experimental*, para se referir às fontes que mais contribuíram para a linguagem musical desenvolvida por Hermeto (graças a sua *escuta ampliada*): os sons de animais, os sons dos objetos e os sons da voz humana. “O próprio Hermeto percebe uma relação do atonalismo que chama de “fala dos objetos” com o atonalismo que ouve na fala humana, que conceituou com *música da aura*: “Os pedaços de ferro já tinham alguma coisa a ver com a música da aura... o som da aura que percebi desde minha infância...” (Costa-Lima Neto apud Borém e Araújo, 2010: 31-32). Inspirando-se na multiplicidade de sons que a natureza lhe oferece, Hermeto não se reduz a um único gênero ou linguagem musical.

Na penúltima sequência do filme, Hermeto explicita que para ele a música se dá de forma *natural*. Vemos e ouvimos o músico improvisar livremente a partir de sons de instrumentos de ferro variados: agogôs, serrotes, bandejas, mangueiras etc., enquanto ele explica em *off* que desde a adolescência gostava de catar objetos no lixo para “tirar som”.

Hermeto: Eu com 15 anos de idade já saía pra ‘montura’ como a gente chama no norte, assim procurar, tinha assim atrás das casas o lixo, saía pra procurar ferro, pedaço de ferro, juntava aquilo pegava a sanfona e começava a bater nos ferros, soltava os ferros assim no cimento e de cada ferro eu tirava um som diferente, o som do próprio ferro, e aí eu passava para o instrumento, quer dizer isso aí é uma coisa que já vem desde a minha infância, uma coisa natural e porque uma coisa natural não quer dizer que é só campo e o mato não, natural eu acho que é aquilo que vem naturalmente, então eu faço isso, quer dizer eu posso estar aqui e de repente estar no meio da cidade lá no centro da cidade e também se for pensar outras coisas eu vou tirar som e aproveitar o som de outras coisas.

Mais adiante, enquanto vemos o músico explorar toda sorte de timbres feitos com a boca (para além da voz), ele comenta:

Hermeto: Nós mesmos já somos um instrumento, transformado em vários instrumentos. Tá entendendo? Quer dizer, poxa vida, se eu posso... Se eu tiro um som com minha voz, quer dizer, com os lábios, com o nariz, com os olhos, com os cabelos, eu tiro um som com meu corpo todo, né? Quer dizer, são vários os instrumentos, entende? Quer dizer, a voz também é um instrumento.

Assim, a segunda metade do filme, que inclui as cenas das abelhas, da canção do cavalinho, dos sapos, dos objetos de ferro, mais a cena que comentaremos a seguir, compõe uma espécie de panorama dos diferentes materiais que Hermeto aciona em seu fazer musical. Sem o mencionar, o filme nos permite acessar toda uma concepção musical desenvolvida pelo músico.

Além disso, mais do que uma obra acabada, pronta para ser tocada, o filme faz ver uma música em processo, aberta à influência do que vem de fora (sejam os outros músicos, sejam os ruídos da natureza). Ressaltamos, assim, seu caráter fortemente improvisatório. Para Hermeto, compor, arranjar e improvisar fazem parte de uma mesma experiência.

Ao discorrer sobre o jazz, Comolli afirma que a improvisação “não é a ausência de forma, mas a busca de uma forma combinada através de um jogo de relações aleatórias, moventes, no qual as regras ou as fórmulas são efêmeras, variáveis e sempre dependentes do instante de seu funcionamento”. (Comolli, 2004: 317). Para o autor, se existe algo que une jazz e cinema, é a improvisação.

Se convencer de que a improvisação é um modo de escritura refinada e ciente de uma ciência desconhecida, talvez a mais ativa de escritura, aquela na qual conta o gesto, quer dizer, a forma articulada tomada pelo corpo, a linguagem elaborada do corpo como pensamento. Improvisar é abrir os caminhos por onde não se passa mais do que uma vez. Essa obsessão comum ao jazz e ao cinema de estar tomado em um processo de nascimento contínuo. (Comolli, 2004: 318).

Embora não possamos associar a música de Hermeto apenas ao jazz, posto que ela é nitidamente uma mistura de ritmos brasileiros e internacionais (Campos, 2006), parece-nos que essa formulação serve bem para pensar a relação com sua música. Acreditamos que é propício que o documentário se aproprie desses momentos inusitados, improvisados, já que, tanto a música de Hermeto quanto o documentário se alimentam de um *desejo de epifania* (Comolli, 2004: 319), isto é, um desejo de ser surpreendido por algo que não se espera.

Na última sequência do filme – que antecede os créditos – vemos Hermeto sentado ao piano, de frente a uma folha pautada, em branco. Ele empunha uma caneta e começa a compor, valendo-se da notação musical

tradicional (a partitura). Embora seja autodidata, sem diploma, como mencionara no início do filme, vemos que Hermeto dispõe sim de algum conhecimento teórico. Isso não nos surpreende, pois ao longo do documentário, acompanhamos Hermeto tocar vários instrumentos, de forma muito hábil – demonstrando bastante conhecimento acumulado. O que surpreende o audioespectador é o fato de que o músico, nem na escrita, se contenta com o convencional: ele logo trata de incluir na pauta rabiscos e outros símbolos. Cria para si uma grafia mista, que conjuga os símbolos da notação musical convencional com outros, mais próximos da linguagem musical do séc. XX. Por vezes ele balbucia algumas palavras, mas na maior parte do tempo está concentrado. Seu silêncio é interrompido pelo *off*, no qual ele afirma, entre outras coisas, que a verdadeira música não é aquela que se escreve em pauta, mas sim aquela que se imagina. Graficamente, somos convidados a ver que aquela imaginação extrapola os limites do que já está dado. Ele então solfeja e harmoniza a melodia que acabara de compor (uma cadência tonal, em sol maior) e introduz uma barra de repetição na frase que lhe soou bem. E é com o acompanhamento desse áudio (reproduzido uma segunda vez) que veremos as fotografias e os créditos finais.

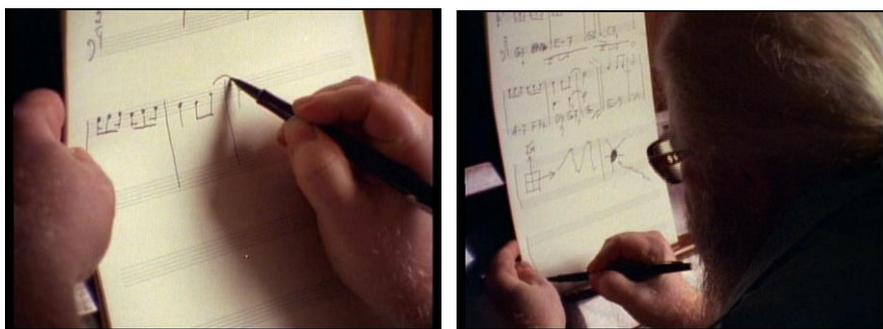


Figura 2. Sequência final – Hermeto mistura a notação convencional com outros símbolos.

Considerações finais

Hermeto, campeão é um documentário que propõe fazer um retrato em diálogo com o compositor e multiinstrumentista alagoano Hermeto Pascoal, que à época do filme já possuía 46 anos de idade e uma longa trajetória como músico (tendo já alcançado prestígio internacional). Rompendo com biografias tradicionais, que optam por fazer uma cronologia dos episódios que marcaram a vida dos sujeitos retratados, o filme valoriza o presente das filmagens, o aqui-agora em que sujeitos filmados e sujeitos que filmam compartilham um tempo e um espaço comuns. Em uma palavra: duração.

Música, cinema: construir obras que ocorrem em uma duração determinada, isso é o que liga fortemente as duas artes. Aquilo que é registrado é o tempo, o tempo que duram as coisas na sua relação com a câmera, e mais ainda, o tempo mesmo dessa relação, com suas durações, seus ritmos. (Comolli, 2004: 319).

Ao longo de todo o filme, podemos acompanhar seu processo criativo, que se vale não apenas dos instrumentos convencionais, mas também de sons da natureza e dos animais, explorando toda sorte de objetos e de sons produzidos com o corpo. A música surge imantada à natureza, de forma orgânica. E também como um dom, uma capacidade singular daquele sujeito que é retratado (o que é forçado pela informação de que ele é autodidata).

Quando não está inserida em uma música específica (como naquela em que ele canta/conta a história do jegue), a voz falada de Hermeto surge no filme de forma acusmática. É por meio dos seus depoimentos em *off* que acessamos seus pontos de vista acerca do mercado, da música e do mundo. Temos acesso, mesmo sem o saber, aos princípios da *música universal* e do

som da aura, noções que o músico criou e aperfeiçoou ao longo de sua longa trajetória. Mais do que a biografia do músico e sua obra, o filme faz-nos ter acesso a um fazer e a um pensamento sobre este fazer.

Entre os momentos fortes do filme, destacamos aquele em que a música surge nos contextos de improvisação – aberta ao inesperado, àquilo que escapa, àquilo que pode vir a nos surpreender. Como escreve Comolli:

O mundo ele mesmo se improvisa segundo após segundo; e este mundo improvisado – quer dizer mais do que involuntário: indesejado, impensado, não previsível e não calculado – parece feito exatamente pela precisão indiferente da máquina cinematográfica. (Comolli, 2004: 318).

Assim, a música de Hermeto surge como um desafio para aqueles que filmam, uma vez que, ela mesma, é imprevisível e inesperada. A cada fragmento do filme, surge um novo instrumento, um novo timbre, um novo som. Para dar conta da multiplicidade e heterogeneidade de recursos que compõe o fazer desse sujeito que o filme pretende retratar, o filme aciona estratégias diversas. Afinal, como filmar uma música tão complexa e tão heterogênea? Bastaria ligar a câmera e registrar o desempenho do músico? O filme se vale da observação atenta (menos preocupada em descrever do que em inscrever), à razoável distância, valorizando os planos com duração mais distendida. Por vezes, oferece ao audioespectador a oportunidade de ouvir Hermeto tocando consigo mesmo, sobrepondo, por efeito de montagem, sons diretos captados em situações diferentes. Em outros momentos, o filme propõe ao seu audioespectador não ver tudo, forçando-o a olhar uma insistente tela escura – e também outros elementos da natureza que não necessariamente se referem à situação a qual o som se refere – num claro esforço de trazer os componentes sonoros de sua escritura para o primeiro plano. Ou talvez para estimular o audioespectador a exercitar aquela escuta ampliada experimentada pelo compositor, espécie de

compensação por seus problemas sérios de vista. Nesse momento, o filme põe em jogo as lógicas do olhar e da escuta, proporcionando ao audiospectador uma espécie de pequeno desafio, uma pequena crise.

Feito de materiais sonoros e visuais diversos, o filme parece se deixar contaminar por aquela música que ele visa retratar. Tudo se passa como se aquela música (também ela composta de materiais heterogêneos, diversos) viesse por assim dizer, habitar a escritura do filme, irrigá-la.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude (2003), “A entrevista”, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Cia das Letras.
- BRESSON, Robert (2005), *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras.
- BORÉM, F.; ARAÚJO, F. (2010), “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica” in *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.22-43.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas (2006), *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*, Belo Horizonte: Dissertação de mestrado, Escola de Música da UFMG.
- CAZNOK, Yara Borges (2008), *Música: entre o audível e o visível*, São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte.
- CHION, Michel (1995), *La musique au cinéma*, Paris: Fayard.
- _____ (2008), *A audiovisual: som e imagem no cinema*, Lisboa: Edições Texto & Grafia.

COMOLLI, Jean-Louis (2004), “Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma” in: *Voir et pouvoir*, Paris: Verdier.

_____ (2008), *Ver e poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

COSTA, Fernando Morais (2008), “As funções do som no cinema clássico narrativo” in: *Catálogo O Som no Cinema*, Rio de Janeiro, Caixa Cultural, pp.13-17.

COSTA-LIMA NETO, Luiz (1999), *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*, Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Unirio.

Disponível em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf>. Consultado em: 31/07/2012.

_____ (2010), “O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz” in *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.44-62.

LINS, Consuelo (2008), “O ensaio no documentário e a questão da narração em off” in *Catálogo O Som no Cinema*, Rio de Janeiro: Caixa Cultural, pp. 131-144.

MESQUITA, Cláudia (2006) “A Caravana Farkas e Nós” in *Sinopse - Revista de Cinema*, São Paulo - SP, pp. 02 - 09.

_____ (2010), “Retratos em diálogo: notas sobre o documentário recente” in *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 86, pp.105-118. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext&tlng=en. Consultado em: 28/07/2010.

Filmografia

A música segundo Tom Jobim (2011), de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim.

- Aqui favela o rap representa* (2003), de Júnia Torres e Rodrigo Siqueira.
- Cartola: música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.
- Elza* (2008), de Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan.
- Fabricando Tom Zé* (2007), de Décio Matos Jr.
- Herbert de Perto* (2006), de Roberto Berliner e Pedro Bronz.
- Hermeto, campeão* (1981), de Thomaz Farkas.
- L.A.P.A* (2008), de Emílio Domingos e Cavi Borges.
- Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman.
- Nelson Freire – Um Filme Sobre um Homem e sua Música* (2003), de João Moreira Sales.
- O homem que engarrafava nuvens* (2008), de Lírio Ferreira.
- Paulinho da Viola – Meu Tempo é Hoje* (2003), de Izabel Jaguaribe.
- Raul – o início, o fim e o meio* (2011), de Walter Carvalho, Leonardo Gudel e Evaldo Mocarzel.
- Simonal - Ninguém Sabe o Duro Que Dei* (2008), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal.
- Sou Feia Mas Tô na Moda* (2005), de Denise Garcia.

DOCUMENTOMZÉ – FABRICANDO O TROPICALISMO

Paulo Celso da Silva; Míriam Cristina Carlos Silva*

Fabricando Tom Zé (Brasil, 2006, 90')

Realização: Décio Matos Jr.

Fotografia: Lula Carvalho

Montagem: Leticia Giffoni

Som direto: Aloysio Compasso

Desenho de som: Beto Ferraz

Produção: Primo Filmes, goiabada Productions, Spectra Mídia, Muiraquitã Filmes

Meu filho, o ouvido de dentro não tem
nada a ver com o ouvido de fora.

Heitor Villa-Lobos

Com essas palavras, Villa-Lobos respondeu a Tom Jobim quando questionado sobre como conseguia compor no meio de tanto barulho e agitação. Já a história é parte do repertório de vida de Nelson Pereira dos Santos e foi contada em 1985 pelo próprio Jobim, o qual já foi retratado em dois documentários, *A música Segundo Tom Jobim* (2000) e *A Luz do Tom* (2013). O diferencial do primeiro documentário é fazer a música de Tom Jobim falar por si mesma e o segundo mostra o maestro a partir de sua relação com três figuras femininas importantes na sua vida: a irmã e as duas mulheres. Mas, aqui, a ideia não é Tom Jobim. É Tom Zé.

* Ambos os autores são professores na Universidade de Sorocaba-Uniso/São Paulo/Brasil.
E-mails: paulo.silva@prof.uniso.br; miriam.silva@prof.uniso.br

E Tom Zé ouve com o ouvido de dentro, o ouvido da pele, o ouvido da orelha, o ouvido da boca, o ouvido do nariz, o ouvido dos olhos, o ouvido dos pés... Tom Zé, sem exageros e ufanismos, é todo ouvidos.

O documentário de Décio Matos Jr., *Fabricando Tom Zé* (2006) forma, até agora, uma espécie de trilogia com *Tom Zé, ou Quem Irá Colocar Uma Dinamite na Cabeça do Século?*, de Carla Gallo (2000) e *Tom Zé – Astronauta Libertado*, de Igor Iglesias (2009). São documentários feitos em momentos distintos da trajetória do cantor na última década.

Em termos de lançamento dos discos, em 2000 o público pode conhecer o CD *Jogos de Armar*, um trabalho em que os “acontecimentos sonoros simultâneos, de eventos aparentemente díspares, povoam as faixas”, conforme a descrição feita no Release da gravadora Trama. Esta junção de elementos díspares é ressaltada por Tom Zé no documentário de Matos Jr., quando ele define o pai e a mãe como duas pessoas maravilhosas, mas com cabeças muito diferentes. E conclui: de duas cabeças tão diferentes aconteceu esse prejuízo, o próprio Tom Zé, a junção dos díspares. Vale ressaltar que para Oswald de Andrade, principal influência na Tropicália, segundo a crítica e os próprios tropicalistas, a assimilação das diferenças é um elemento chave.

Nesse disco, *Jogos de Armar*, encontramos sonoridades vindas dos “instromzemento”, como o HertZé, que foi considerado o 'sampler brasileiro', fabricado em 1978, antes do mercado mundial começar a samplear nos anos 1980. O enceroscópico, a serroteria, o buzinório, as canetas Lazzari são outros exemplos da construção de novas possibilidades sonoras.

Em 2006, partindo de uma pesquisa da MTV brasileira que afirmava que o jovem não queria nada com o social, Tom Zé cria o CD *Danç-Êh-Sá*. Dança dos herdeiros do sacrifício. Nas palavras do próprio autor, divulgadas em seu site, o disco:

...inaugura novo estilo pessoal, diverso, diferente, dançante. Lança um CD elaborado a partir de uma pesquisa de marketing da MTV; esta revelou, na juventude, uma inesperada tendência para o hedonismo, o consumismo e a irresponsabilidade social - "Para chegar a esses jovens, mudei tudo que já produzi e segui a sugestão de Chico Buarque de que a canção acabou." São 7 Caymianas para o fim da canção. "Sejam 7, sejam 70, é muito pouco, mas logo os antropólogos, jornalistas e cineastas se mobilizarão, concorrendo para que a juventude se engaje no projeto otimista que é ser o negro que somos, herdeiros do sacrifício de várias nações africanas, cujo sangue depurou a arte e a religião de 3 Américas - vejam-se o samba, a Tropicália ou o rock, o Hip-hop e o reggae.

Em 2009, foi a produção e o lançamento, do CD *Pirulito da ciência*, título retirado da música Fliperama (lançada nos EUA no CD *The Hips of Tradition*, de 1992) que nomeou o CD, o DVD e o Show, percorrendo canções da carreira, histórias e causos nos 50 anos de carreira artística.

Mas, Tom Zé é???

Tom Zé is one of Brazil's most idiosyncratic performers, a pop inventor who by passes the ordinary.

The New York Times

Antonio José Santana Martins¹ nasceu e cresceu em Irará/Bahia/Brasil, no dia 11 de outubro de 1936, em uma família de classe média. A particularidade do lugar, na opinião de Tom Zé, era a "...cultura peculiar e original de sua região "pré-gutenberguiana", na qual fatos e manifestações musicais eram veiculados pela conversa, pelas interações interpessoais".

¹As informações sobre a biografia de Tom Zé foram retiradas do seu site pessoal, disponível em: www.tomze.com.br

Desta tradição oral, contadora de histórias e não letrada, Tom Zé herdou a capacidade performática que coloca o corpo no centro da música, somada à poesia, declamada e quase dissonante em relação aos instrumentos que a acompanham. O corpo, somado aos acessórios, ao figurino e ao cenário, traz uma performance levada ao extremo também pelos demais tropicalistas, que fizeram de suas apresentações uma explosão complexa de signos, em que todos os elementos são elementos de sentido:

Estes recursos permitiam enfatizar o efeito cafona e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas, essenciais à constituição das imagens tropicalistas. Com eles, o tropicalismo reentronizava o corpo na canção, remetendo-o ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de fato nela existe. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época. Caetano e Gil, principalmente o primeiro, não mais abandonaram esta orientação, fazendo do corpo uma espécie de escultura viva. A incorporação desses elementos não musicais provinha do trabalho conjunto que os tropicalistas realizavam com Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark, José Celso. A esse trabalho somavam-se as contribuições dos músicos de vanguarda, dos poetas concretos e da música pop (Favaretto, 1996: 30). Por isso, as apresentações de Tom Zé se assemelham a uma festa. Para Paz (1979) a arte é o equivalente moderno do rito e da festa.

No documentário *Fabricando Tom Zé*, ele retorna a sua cidade natal. Visita vários lugares de referência de sua vida em Irará: sua casa, o comércio de seu pai, a escola, onde conversa com os alunos, explicando o que aprendia e as personagens que povoaram sua vida até 1949, quando se transfere para Salvador para cursar o secundário.

O disco *Jogos de Armar* (2000) é dedicado aos professores, “... que salvaram minha vida. Representando-os: Prof. Artur de Oliveira, primeiro grau; Prof^a Belmira Santos, segundo grau; Profs. Hans Joachin Koellreuter e Ernest Widmer, Universidade de Música da Bahia”.²

O interesse pela música veio no ensino secundário, já em Salvador e daí para a Universidade cursar música com grandes expoentes.

Em São Paulo, em 1968, ocorrem grandes mudanças em sua vida. Participa do musical dirigido por Augusto Boal, *Arena Canta Bahia* e do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Além disso, sua música *São Paulo, meu amor* é classificada em primeiro lugar no IV Festival de Musica Popular Brasileira. Grava seu primeiro disco *Tom Zé, Grande Liquidação*, pela gravadora Rozemblit.

Em 1973, com o disco *Todos os Olhos*, a crítica e o público não compreenderam a linguagem inovadora, o que o afastou dos meios de comunicação, mas o fez “escutado pelos melhores ouvidos do País”, conforme afirma em seu site. Contudo, inicia o seu período de ostracismo: discos criativos e inovadores e pouco público. Podemos citar o disco de 1976, *Estudando o Samba*, que no final da década de 1980 será “descoberto” por David Byrne e inicia a trajetória e o reconhecimento internacional de Tom Zé.

Após o reconhecimento internacional veio o nacional e Tom Zé recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior, assim como realizou turnês por todo país e por países europeus e americanos. Sua discografia, incluindo coletâneas, compõe-se³ de:

1968 - *Grande Liquidação* - Rozemblit

1970 - *Tom Zé* - RGE

²ZÉ, TOM. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2004, pág. 247.

³Informações retiradas do verbete TOM ZÉ.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom_Zé e Discografia no site pessoal do cantor, em: www.tomze.com.br

- 1972 - *Tom Zé - Continental* (relançado em 1984 como *Se o Caso é Chorar*)
1973 - *Todos os Olhos - Continental*
1976 - *Estudando o Samba - Continental*
1978 - *Correio da Estação do Brás - Continental*
1984 - *Nave Maria - RGE*
1990 - *Cantando com a Plateia*
1992 - *The Hips of Tradition - Luaka Bop/Warner Bros*
1997 - *Parabelo - Trilha sonora da Cia. de Dança Grupo Corpo (com Zé Miguel Wisnik)- Continental/Warner Music*
1998 - *No Jardim da Política*
1998 - *Com Defeito de Fabricação - Luaka Bop/WEA*
2000 - *Jogos de Armar (Faça Você Mesmo) - Trama*
2002 - *Santagustin - Trama*
2002 - *20 preferidas - Trama*
2003 - *Imprensa Cantada - Trama*
2003 - *Jogos de Armar - Trama*
2005 - *Estudando o Pagode-Segregamulher e Amor - Trama*
2006 - *Danç-Êh-Sá - Pós-Canção/Dança dos Herdeiros do Sacrifício/7 Caymianas para o Fim da Canção - Tratore*
2008 - *Estudando a Bossa - Biscoito Fino*
2010 - *Pirulito da Ciência - Biscoito Fino*
2010 - *Explaining Things So I Can Confuse You - Luaka Bop*
2012 - *Tropicália Lixo Lógico - Independente/Natura Musical*
Coletâneas
1990 - *The Best of Tom Zé - Luaka Bop/Warner Bros*
1994 - *Tom Zé – Warner*

Participações

- 1968 - *Tropicália ou Panis et Circensis - Philips*
2002 - *Eu Vim da Bahia - BMG Brasil*

Fabricando Tom Zé – O documentário

Em 2005, em sua turnê pela Europa, o diretor Décio Matos Jr. acompanhou o cantor brasileiro, registrando os shows, colhendo depoimentos e vivendo o dia a dia e ouvindo as inúmeras histórias de Tom Zé.

Para “assistirmos/ouvirmos” é necessário aqui afirmarmos nossa posição em relação ao próprio documentário, à definição ou, ainda que seja, uma explicação que nos possibilite dialogar com Tom Zé através das câmeras de Matos Jr. Assim, entendendo com Arlindo Machado:

Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos, mesmo quando não há som nenhum para ouvir, como no caso de algumas obras de John Cage e Mauricio Kagel. (2011: 8).

Aceitando isso, já temos um posicionamento metodológico importante: Matos Jr é um documentarista e Tom Zé é um músico... Um inventor, um musicólogo que deixou fluir nas mais de 250 horas gravadas sua história. Também é um historiador que divide o objeto de estudo com o diretor do documentário, ou seja, a si mesmo.

Comparando as afirmações de Tom Zé no documentário de 2005 com a entrevista para a Revista da Cultura de 2012, podemos verificar não apenas o óbvio crescimento de suas ideias e projetos, mas da obra *Jogos de Armar* para *Tropicália Lixo Lógico*, lançado em julho de 2012, conseguimos ver a construção e a desconstrução do cantor futurista ou de vanguarda que a mídia – e talvez o público – querem classificar.

São sete anos separando uma obra da outra, porém, em muitos casos, a temática e as perguntas são as mesmas, e o ‘documentado’ não hesita em repetir sua história, seus dramas e dilemas. O compartilhamento da história de vida no documentário vem ilustrado pelas imagens que passeiam de Irará até Paris, de Roma a São Paulo, representada pelas pessoas simples do ponto de táxi, da padaria, do jardim do condomínio que o artista cuida, plantando rosas. Esta incorporação do cotidiano pelo documentarista dialoga com a apropriação do cotidiano existente em muitas letras de Tom Zé, bem como da proposta de Oswald de Andrade para a poesia, como se pode observar neste trecho do poema *Balada do Esplanada*, no qual se mesclam um humor ao mesmo tempo irônico e melancólico, mas, especialmente, a afirmação das coisas cotidianas como matéria de poesia, da poesia presente em tudo:

Há poesia
Na dor
Na flor
No Beija-flor
No elevador

A proposta estética escolhida pelo diretor do documentário para retratar Tom Zé é caracterizada pela mistura. Ao misturar formatos, incluindo-se a animação, tem-se um resultado visual que em muito se assemelha à vida, à personalidade e à musicalidade de Tom Zé, que enxerga possibilidades musicais até mesmo em um esmeril. A *Tropicália*, Tom Zé e o documentário são materializações da antropofagia defendida por Oswald de Andrade e assim explicitada:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas,

ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura de elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. (Favaretto, 1996: 23).

Dentre os relatos que auxiliam a delinear o personagem Tom Zé, destacam-se Gilberto Gil, que enfatiza a capacidade do músico de sentar para discutir, além da particularidade, da diferença e da originalidade vindas dele e que contribuíram de modo fundamental para a Tropicália. O mesmo Gil já afirmara o surgimento do tropicalismo vindo da preocupação pela discussão do novo, mais do que como um movimento organizado (Campos, 1974). Já Arnaldo Antunes percebe Tom Zé como alguém que se encontrou em São Paulo, por sua linguagem urbana. Afirma que se trata, ao mesmo tempo, do mais nordestino músico da Tropicália e, ao mesmo tempo, tornou-se o mais paulista. Também ressalta que se trata de alguém que “sempre trabalhou cheio de pontas, ele é cheio de arestas”. Neusa Martins expõe que quando o tropicalismo chega, discutindo a modernidade e falando sobre o cotidiano, assimilando linguagens distintas, Tom Zé se enquadrou, pois já estava fazendo isso. E Tarik de Souza afirma que Tom Zé é um pouco diferente dos outros, pois possui mais bagagem que Caetano e Gil, na opinião dele, mais pops. Para Souza, de todos os tropicalistas, é o que tem a bagagem mais sólida.

Tom Zé é detentor de uma linguagem criativa e transgressora, um discurso poético, na acepção de Lotman:

O discurso poético representa uma estrutura de uma grande complexidade. Em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto da informação contida no discurso poético (verso ou prosa, neste caso isso não tem importância) e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo o direito à existência e desapareceria sem dúvida nenhuma. (1978: 39).

Desta sólida bagagem, permanece o desejo de inovação, o que resulta em um trabalho bastante grande para as audiências, já que ao se desconstruir e reconstruir, Tom Zé continua a colocar em prática uma proposta já existente desde a Tropicália: impor, à crítica e ao público, uma reformulação da sensibilidade à qual o documentário, com sua linguagem, também procura atender, configurando-se como revolucionário, na concepção de Octavio Paz, para quem “o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundo desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos”. (1990: 133).

Fabricando Tom Zé, um documentário que incorpora os processos, os acasos, o corpo em movimento, o trânsito entre lugares, pessoas e culturas, na figura de Tom Zé, acerta desde o título, já que torna visível a proposta músico-existencial de um artista que se re-fabrica continuamente, de modo minucioso, atento e cuidadoso. Um músico cujo fazer artístico continua a borrar fronteiras, de forma complexa: “Um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os elementos são elementos de sentido” (Lotman, 1978: 39).

Fabricando Tom Zé mostra como é possível e necessário renascer, pois ouvir / ver Tom Zé requer um espectador todo ouvidos, disposto a transformar a sua própria sensibilidade, para incorporar a experiência complexa de uma arte ambígua e amalgamada de diferenças, sempre em processo de refazimentos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, O. (1994), *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias Oswald de Andrade*, São Paulo, Globo.

- CALIL, R. (2012), “Filme monta biografia musical de Jobim” in: Folha de S. Paulo, São Paulo, p. E-12.
- DICIONARIO CRAVO ALBIM DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA, Tom Zé. Disponível em www.dicionariompb.com.br/tom-ze/dados-artisticos Acesso em 25-07-2012.
- CAMPOS, A. de (1974), *Balanço da bossa*, São Paulo: Perspectiva.
- FAVARETTO, C. (1996), *Tropicália, alegoria, alegria*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- LOTMAN, I. (1978), *A estrutura do texto artístico*, Lisboa: Estampa.
- LUAKABOP, *Explaining thing so I can confuse you*. Disponível em http://www.luakabop.com/tom_ze/box_set/ . Acesso em 25-07-2012.
- MACHADO, A. (2012), “Novos Territórios do Documentário” in: *DOC On-line. Revista digital de cinema documentário*, nº 11, pp.5-24. Disponível em www.doc.ubi.pt Acesso em 20-07-2012.
- PAZ, O. (1990), *Signos em rotação*, São Paulo: Perspectiva.
- ZANUTTO, C. e RAINIERI, G. (2012), “A terceira lei da Tom Zé Genialidade”, *Revista da cultura # 60* uma publicação da Livraria Cultura, pp. 13 - 18.
- ZÉ, Tom, Biografia. Disponível em: www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9:biografia&catid=10:biografia&Itemid=11 Consultado em 25-07-2012.
- ZÉ, Tom (2003), *Tropicalista lenta luta*, São Paulo: Publifolha.

Filmografia

- Tom Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (2000), de Carla Gallo.
- Fabricando Tom Zé* (2006), de Décio Matos Jr.
- Tom Zé – Astronauta Libertado* (2009), de Igor Iglesias.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

DA INTUIÇÃO À REALIZAÇÃO: OS FILMES E AS IDÉIAS DE SÉRGIO MUNIZ

Gilberto Alexandre Sobrinho *

Em outubro de 2010, entrevistei o cineasta Sérgio Muniz, em seu apartamento, na cidade de São Paulo. Compartilho aqui algumas de suas ideias, principalmente, sobre sua experiência documentária, na conhecida *Caravana Farkas*. Sérgio Muniz esteve na linha de frente de um momento singular da produção documentária brasileira, e, juntamente, com nomes tais como Thomaz Farkas, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Edgardo Pallero, Affonso Beato, Lauro Escorel e Sidnei Paiva Lopes, deixaram um legado importante sobre um modo de construir narrativas documentárias, no contexto dos anos 1960 e 1970, e elaborar um modelo de produção que aliou a crença na execução de projetos autorais e de pesquisa de linguagem, o uso de material de registro de imagem em 16 mm, com o som sincronizado na maioria dos filmes, equipes reduzidas e um ideal de otimização do tempo para filmagem e finalização, em um orçamento com capital restrito. Sérgio Muniz também discorreu sobre outras experiências significativas de seu currículo, como a realização de *Você também pode dar um presunto legal* e as relações com a EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV, de San Antonio de Los Baños, de Cuba.¹

*Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Email: galexandresobrinho@gmail.com.

1 Em 2011, publiquei um artigo intitulado “Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação”, no livro “Estudos de cinema e audiovisual Socine”, volume 01, organizado por Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza e Marcel Silva. O livro pode ser acessado no seguinte endereço: http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_VI_b.pdf (Acessado em 11 de agosto de 2012). No artigo, elaboro uma reflexão crítica, de maneira cronológica, sobre os filmes dirigidos por Sérgio Muniz sob a produção de Thomaz Farkas e, brevemente, sobre sua participação no Globo Repórter, no momento em que trabalhava para a Blimp Filmes.

São Paulo, outubro de 2010.

Gilberto Alexandre Sobrinho – Eu gostaria que você começasse a falar a partir do lançamento dos documentários *Viramundo*, *Nossa Escola de Samba*, *Memórias do Cangaço* e *Subterrâneos do Futebol*, todos datam de 1964/65, que posteriormente foram reunidos em *Brasil Verdade* (1968). A partir daí começaram as articulações com a Universidade de São Paulo, o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) e também o período de preparação para a realização do segundo momento de realização, conhecido como *A Condição Brasileira*.

Sérgio Muniz - Depois de finalizados e exibidos, esses documentários tiveram repercussão internacional e nacional. Em relação ao cenário internacional, vou destacar dois acontecimentos significativos. Em primeiro lugar, há a aproximação do produtor francês Claude Antoine, junto ao Farkas, ele representava os filmes do Glauber Rocha na Europa, e propôs ao Farkas que conseguiria vender os filmes para a televisão francesa, e em troca sugeriu que ele coproduzisse uma série dirigida por Pierre Kast sobre cultura brasileira. Os documentários desse acordo foram reunidos numa série denominada *Les Carnets Brésiliens* (1966). Em segundo lugar, esses documentários repercutiram junto à crítica internacional, sendo pessoas tais como o Jean Rouch, o Louis Marcorelles, o Edgar Morin, o Marcel Martin e o Robert Benayoun que naquela época eram críticos franceses que estavam no auge da produção. Por exemplo, o Marcorelles, depois de um simpósio que teve em 1966, acho que em Florença, disse que aquele tipo de documentário poderia levar o Cinema Novo para um caminho interessante. E pessoas como Jean Rouch que escreveram muito sobre esses filmes. Portanto, do ponto de vista da crítica francesa, teve um peso importante a divulgação dos filmes no exterior.

No Brasil, quando o Farkas terminou os quatro primeiros documentários, eles tiveram uma certa repercussão aqui junto a certas

peessoas, ligadas à Universidade de São Paulo, como o Paulo Emílio Salles Gomes e a Maria Isaura Pereira de Queiroz, sendo que olharam mais intensamente os filmes que os críticos brasileiros. Os dois eram pessoas conhecidas, principalmente do Farkas. Maria Isaura era, inclusive, contemporânea de universidade do Farkas. Então, o Paulo Emílio, no final de 1965, propôs ao professor José Aderaldo Castello, também professor da USP, que fosse criado um espaço de produção de filmes documentários no Instituto de Estudos Brasileiros - IEB. O que aconteceu é que, essencialmente, o IEB ofereceu um apoio institucional, facilitou certas condições de produção, fornecendo filme preto e branco, material de som, por exemplo. Não houve previamente uma grande discussão no IEB sobre o que deveriam ser os filmes, não havia essa perspectiva "vamos nos reunir e ver o que vamos fazer". Posso dar alguns exemplos dos frutos desse acordo. Geraldo Sarno chega a fazer um documentário para o IEB, o *Auto da Vitória* (1966), sobre o Padre José de Anchieta. A Maria Isaura propôs que fosse feito um documentário sobre uma comunidade messiânica no interior da Bahia, em Santa Brígida, que ela já tinha estudado no início dos anos 1950. E como ela tinha gostado muito do trabalho do Paulo Gil, em *Memórias do Cangaço*, convidou-o para ser o diretor e eu faria a produção. No entanto, quinze dias antes de começar a produção do filme, o Paulo Gil desistiu do projeto para fazer um longa-metragem, um outro filme e eu passei a ser o diretor do filme. E isso era uma produção, via IEB, com dinheiro da Fapesp e uma parte do material do IEB. Então, eu dirigi o documentário, chamado *O Povo do Velho Pedro - Anotações* (1967), nessas condições.

Simultaneamente a isso, tem a viagem que o Farkas faz para o Nordeste, juntamente com Geraldo Sarno e Paulo Rufino, também com o apoio do IEB e que resulta em documentários também, como o *Jornal do Sertão*. Para concluir, entre 1965 e 1970, eu ocupava o cargo de diretor do "Departamento de Produções de Filmes Documentários", mas eu não era funcionário, eu não estava registrado, era, digamos, uma troca de intenções.

E também, nesse momento a professora Maria Isaura chegou a elaborar textos explicativos que acompanhariam os documentários de *Brasil Verdade* e os dezenove filmes realizados após as viagens ao Nordeste.

GAS – Havia essa vontade por parte da intelectualidade de conversar com os jovens realizadores...

SM – Sim, o Paulo Emílio sempre foi muito atento para isso, ele viu quase tudo que fizemos, inclusive na segunda etapa. Após eu ter concluído o *De Raízes & Rezas, Entre Outros* (1972), que já era um produto temporão da produção do Farkas, sendo uma grande parte feito com sobras de filmes. Enfim, eu convidei o Paulo Emílio para ver o filme e ele fez o seguinte comentário: "interessante o seu trabalho porque mexe com música, como é o seu primeiro filme, o *Roda & Outras Estórias* (1965)". Quer dizer, ele sempre acompanhou, de certa forma, o que se fazia.

GAS – E havia uma característica no grupo de realizadores que vão filmar, sobretudo no sertão nordestino, que era o fato de serem jovens de classe média urbana, não é?

SM – Sim, todos. Às vezes de classe média mais ou menos urbana, ou seja, de origem, culturalmente diferente, como é o caso do Geraldo Sarno que nasceu no interior da Bahia, em Poções, foi estudar em Salvador, quer dizer, a própria cultura baiana tem uma força que é cristalizada por lá e que a cultura de São Paulo não tem. Então, vamos dizer, tudo de classe média, mas classe média, digamos assim, com especificidades, acho eu.

Mas eu tenho a impressão que essa aproximação com o mundo rural, de uma parte pode ter sido intencional e de outra parte foi ocasional. Por que eu digo isso? Bom, eu principalmente, digo a você que sou flor de asfalto. Eu nunca tido ido para o interior do Nordeste, para mim o Nordeste era um espaço mítico da literatura de Guimarães Rosa, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos, e do filme que eu tinha visto de Glauber.

Quando o Farkas decidiu fazer essa segunda etapa, a viagem ao Nordeste, durante praticamente um ano, eu e a Ana Carolina ficamos lendo

livros e teses sobre o Nordeste e também sobre o Brasil inteiro, mas principalmente sobre o Nordeste. E por quê? Porque lá nós tínhamos várias facilidades de produção, pelos contatos e pelas informações específicas que o Geraldo e o Paulo Gil possuíam. Contatos que nós tivemos em São Paulo de gente que tinha vindo, digamos assim, se exilar em São Paulo, após o Golpe de 64, mas que tinham laços importantes na Paraíba, em Pernambuco, no Ceará. Então, pensamos que se nós fôssemos para lá, nós teríamos esse apoio logístico.

No caso da Paraíba, por exemplo, onde o Paulo Gil faz *A Vaquejada*, *A morte do Boi* e o *O Homem de Couro*, numa cidade chamada Taperoá, que é a cidade natal de dois amigos, um chamado Sebastião Simões, que por sua vez era primo do Ariano Suassuna, os dois nasceram em Taperoá. E o pai desse Sebastião era praticamente o dono de certas facilidades da cidade. Então, nós ficamos hospedados num casarão emprestado por ele. Portanto, ficamos ali justamente porque havia essa condição.

Quando nós saímos daqui, nós tínhamos assumido o compromisso de voltar com dez documentários e voltamos com dezenove. Por quê? Vou exemplificar: quando estávamos filmando nessa cidade, que é Taperoá, chegou à cidade o Frei Damião, que era amigo do prefeito, que por sua vez era amigo do pai do nosso amigo. Então, o Paulo Gil conhecia o personagem historicamente na sua memória de criança e decidiu fazer um documentário sobre Frei Damião. E ele aceitou dar entrevista porque nós estávamos amigos do prefeito, ele estava sempre na retranca, mas deu entrevista. Portanto, não havíamos programado fazer o Frei Damião.

GAS – Vamos falar sobre os documentários *Beste* e *Rastejador* - *s.m.* (ambos de 1969/1970), que resultam também dessa segunda etapa da viagem ao Nordeste. Há ali um conceito de direção que eu gostaria que você comentasse.

SM – Em 1967, quando eu fui até Santa Brígida/BA filmar “*O Povo do Velho Pedro - Anotações*”, eu conheci na cidade um senhor, chamado

Batista, que me contou como se fazia uma *beste* (título do documentário e forma regional para designar a palavra Besta, arma muito usada até a Idade Média). Pensei que um dia voltaria ali para filmá-lo. Quando voltei em 1969, a principio tinha pensado que o *Beste* ia ser parte de *Rastejador*, no entanto, na semana em que eu cheguei para filmar em Santa Brígida, ouvi a notícia de que o primeiro homem ia por o pé na lua, e pensei “vai ser outro filme”. Pois tinha ouvido na viagem anterior da astronave em torno da lua, as barbaridades que o cara da “Voz da América” dizia. Eu filmei o que achei que era o processo efetivo da fabricação da beste. O Batista foi fazendo passo a passo a construção da beste e eu fui acompanhando passo a passo do que ele dizia que ia fazer. Ele me orientava no que ele ia fazer. Só que o importante é por que eu faço o *Beste* em separado de *Rastejador*? Eu não tinha certeza o que iria ser o som, mas pensei "acho que vai ser...". Então, eu peguei o material e começou a dar samba, e por meio de uma transcrição decupada com a “A voz da América”, estabeleci aquelas correlações e os conflitos.

GAS – E sobre a produção dos documentários posterior a essa segunda etapa?

SM - Dos filmes produzidos pelo Farkas em 1969, alguns demoraram até dois anos para serem terminados. Além disso, o que aconteceu foi que ele facilitou certos trabalhos, posteriormente. Criou certas facilidades, por exemplo, o Guido Araújo fez dois filmes, *A morte das velas do Recôncavo* (1970) e *Feira da banana* (1972-1973). *Feira da banana* eu ajudei na montagem. Então, o Farkas trazia esse material para São Paulo e dava condições, por exemplo, dos filmes serem montados. O outro exemplo é o do Roberto Duarte, que faz um filme sobre o Centro de Convivência, na região central de Campinas. Nesse momento, o Farkas fez o curta *Paraíso, Juarez* (1971), o Miguel Rio Branco *Trio elétrico* (1978). Em 1973, o Farkas morava em uma casa que tinha ao lado a que tinha sido dos seus pais e que ele havia transformado numa central de produção: tinha uma moviola,

equipamentos, depósito de material filmado, negativos. Muitos anos depois a casa passou para a filha que ia casar. Tinha então que liberar o entulho do material de arquivo, negativo, som, cópia, sobra.... O Farkas me pediu para "dar uma olhada nisso pra ver o que a gente faz". Comecei a pegar o material e a ver o que tinha sobrado de tudo. De minha parte, tinha filmado com ele, no interior da Bahia, e no Crato, em Juazeiro, duas ou três coisas; filmei a Rezadeira, o Raizeiro, em Santa Brígida e em Juazeiro do Norte, tinha uns homens disparando os mosquetões, entre outras muitas coisas. O resto eram sobras dos outros filmes e eu falei "Farkas, se você permitir, eu acho que dá pra montar, com essas sobras um filme a partir dos dois personagens principais". "Ah, pode fazer" ele respondeu. E foi o que eu fiz, que era no momento em que os filmes já tinham tido, digamos assim, sido divulgados.

O de Raízes & Rezas, entre outros (1972) foi feito em um momento em que a gente tinha que tentar dar um jeito de driblar a censura. Para tentar lidar com essa situação usei na montagem trechos de canções, como se fossem frases, na narração. É o que está explícito, inclusive, no letrero inicial. Se você conseguir entrar nesse jogo proposto, você consegue entender um pouco mais o filme, se for acompanhar só a letra, não vai ter muito sucesso.

GAS – E sobre os dois documentários feitos em Santos, também na década de 1970? *Um a um* (1976) e *Cheiro - Gosto, O Provador de café* (1976) .

SM – Houve um edital pelo Ministério da Cultura da época, em que o projeto para *Cheiro - gosto...* foi selecionado. Propus, então, ao Farkas que fizéssemos dois filmes, inclusive o Farkas fez a fotografia dos documentários. Então, realizamos o *Cheiro e gosto...* que era o filme premiado pelo edital e no mesmo momento realizamos o *Um a Um*, que tinha a ver com a minha memória pessoal de um tio que era dono de um armazém de catação de café e aquele ambiente todo obscuro sempre causou

fascinação em mim. Aquele modo de organização do trabalho, presente nos filmes, praticamente desapareceu.

GAS - Há também os filmes sobre instrumentos musicais, também na década de 1970.

SM - *A Cuíca* e *O Berimbau* (ambos de 1977) foram propostos por mim ao Farkas como coprodução. Eu arqueei com o roteiro, a direção e a montagem e ele com a fotografia e a produção, portanto dividimos os gastos. Essa época coincidiu com a chamada Lei do Curta, que é de 1975, que mobilizou bastante os profissionais ligados ao curta-metragem. Tinha até um cartaz que dizia "o curta é nosso e ninguém tasca", com a ilusão de que bastava você ter uma lei na mão para obrigar o exibidor a exibir o seu curta. Fizemos uma experiência que foi muito econômica, cada filme levou apenas um dia de filmagem, não tinha narrador, o próprio músico descreve e toca o instrumento. E a idéia era que houvesse continuidade, fazer um filme por ano, com a renda desses filmes. Mas, doce engano. Eu queria fazer sobre o prato, a caixa de fósforo, tinha pensado em mais ou menos quatro ou cinco curtas. Os filmes realizados chegaram a ser exibidos em circuito comercial. Só que nesse momento começou a haver uma mudança nos certificados de Lei do Curta. Até então, todo mundo que fazia um curta recebia um certificado e havia um certo conhecimento sobre a exibição do seu trabalho. Eu soube que um dos dois filmes foi exibido, mas não sei se *A Cuíca* ou *O Berimbau*, soube por intermédio de um filho de um amigo meu que viu por acaso um dos filmes e ficou sabendo do instrumento musical pelo curta. Depois de um certo tempo mudaram de novo a lei e faziam não sei quantos certificados, não sei se era por trimestre ou semestre, mas você tinha direito a por o curta em distribuição e eles te adiantavam uma parte da possível bilheteria. Mas nenhum dos filmes se pagou.

GAS – Antes de toda essa experiência tem o Cinema de Cordel, com o documentário *Roda & Outras Estórias* (1965).

SM - Eu não conhecia nada em relação à cultura popular do Nordeste. Conhecia apenas um ou outro livrinho de cordel como o clássico “A Chegada de Lampião no Inferno”. Por meio do Geraldo Sarno, comecei a ter uma boa relação com o Gilberto Gil, que interpretou a canção-tema do documentário *Viramundo*, composta por Caetano Veloso e José Carlos Capinam. Nessa época também chegam a São Paulo a Maria Bethânia e a Gal. Juntos, um certo dia foram na casa do Farkas. Após ouvir o Gilberto Gil cantando, eu disse para ele que daria para fazer um curta-metragem com cinco de suas canções, o que ele permitiu. Surgiu para mim a idéia de fazer um cinema que fosse popular, assim como havia uma literatura popular e, na medida do possível, que quase chegasse ao anonimato, que as pessoas pudessem passar para a frente. Então por isso que eu dei o nome de *Cinema de Cordel* à minha produtora de então. A razão fundamental foi essa. Depois de finalizado o *Roda & Outras Estórias* eu apresentei o filme no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (1965), onde o filme ganhou um prêmio. Durante esse Festival, o Glauber (Rocha) que estava lá, viu o filme e ficou intrigado com um paulista que estava se metendo em cordel.

Mas a idéia era essa, quer dizer, eu não consegui muito prosseguir nessa linha, mas de uma certa forma essa profecia minha se concretizou em 1967. O filme foi para um festival lá do Ceará que era organizado pelo pai do Wolney Oliveira que atualmente é o diretor do Festival Cine Ceará. O filme nunca foi devolvido para mim. Passaram-se os anos, e de vez em quando chegava alguma notícia assim "ah, fulano, viu não sei onde, o seu filme, mas sem os letreiros, sem nada de apresentação". Quer dizer, ele esta passando anonimamente, totalmente fora do meu controle, do meu conhecimento. Mas na minha fantasia, quer dizer, o que seria popular para mim seria esse filme de cordel, digamos.

GAS - Você não filmou durante a década de 80 ou filmou?

SM - Não, mas antes disso, em 1970 e 1971 eu filmei clandestinamente um filme chamado *Você Também Pode Dar Um Presunto*

Legal. E que era (é) esse filme? Em 1970, o Maurício Segall tinha sublocado o Teatro São Pedro, e estava montando a peça do Peter Weiss, *O Interrogatório*, que era o julgamento de ex-funcionários de campos de concentração nazista em 1965, na Alemanha. Aí o Maurício Segall foi preso e me convidaram para ficar administrando o teatro enquanto ele estava preso. Mais ou menos um ano atrás, em 1968 e 1969, eu havia começado a juntar o que estava saindo na imprensa sobre o esquadrão da morte. Em várias revistas saíam notícias: "o delegado Sérgio Fleury fez não sei o que", "o promotor Hélio Bicudo fez não sei o que lá". Eu comecei a juntar o que havia. E ao mesmo tempo em 1970 que estava essa peça no Teatro São Pedro, o Teatro de Arena estava exibindo uma peça do Brecht, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*. Em 1971, começavam então a filtrar as primeiras informações de tortura, inclusive o Maurício Segall foi muito torturado. E quem torturava nesse primeiro momento da repressão era a turma do esquadrão da morte, no caso de São Paulo, chefiado pelo delegado Fleury. Consegui então permissão para filmar trechos de *O Interrogatório* e do *Arturo Ui*. O que é que foi a minha reflexão na época? Que o esquadrão da morte estava servindo de ensaio geral para a repressão que viria a seguir. Além das duas peças em cartaz filmei a TFP na rua, cenas cotidianas na Rua Augusta, enfim muita coisa, inclusive um material inédito – do arquivo jornalístico de uma emissora de televisão nunca divulgado pela televisão – onde o delegado Fleury é condecorado pela Marinha Brasileira pelos serviços prestados. Consegui dois atores para se fazerem passar pelo delegado Fleury e pelo promotor Hélio Bicudo, não porque parecessem com os personagens verdadeiros, mas tentando - num jogo de montagem – que o espectador pudesse aceitá-los como tais. Ainda em 1971, consegui revelar todo material filmado e transcrever o som e em 1973 eu consegui condições de produção para ficar seis meses na Europa montando o filme, editando, sonorizando. Consegui emprestada a moviola através de grupos de amigos e companheiros franceses e italianos que faziam documentários. Das sete da

manhã até a uma da tarde eu estava lá, batalhando. Sonorizei uma parte na Itália, o Fernando Birri me ajudou, ele morava lá naquele momento. Depois de montado, eu mandei os originais acompanhados de uma carta (descrevendo o que eu queria como letreiros, trucagem etc) para Cuba, para uma amiga minha que era montadora no ICAIC. Nesse período, eu tinha ido várias vezes a Cuba de forma clandestina e conhecia bastante cineastas do ICAIC. Quando finalmente me entregaram uma cópia do filme sugeriram que naquele momento eu não exibisse no Brasil, pois eu e os atores poderíamos correr riscos. Na época, eu não gostei muito e hoje eu reconheço que foi uma sábia sugestão. Pensei, na época, que antes de morrer, eu entregaria uma cópia para alguma cinemateca. Eu não me lembro em qual situação, pois eu tinha uma cópia em 16 mm e até hoje eu não sei como é que eu perdi essa cópia. Sei que transferi essa cópia para VHS e a guardei. Em 2003, minha esposa Anita Simis, que é professora de sociologia na UNESP em Araraquara, me pediu para participar de um seminário sobre cinema e televisão, durante a ditadura militar. Ela tinha visto o VHS, e queria apresentá-lo, mas eu insistia que o filme estava cheio de erros, cheio de problemas técnicos. Por exemplo, quando filmei nunca havia pensado em projeção via televisão e quando se telecina uma imagem filmada no formato de cinema, ao se fazer essa transcrição se corta uns 20% do quadro. E, além disso, várias trucagens não foram feitas. Mas, a partir de insistência – principalmente de amigos ligados ao mundo universitário - tentei recompor o caminho da roça, pois eu sabia que os originais estavam em Cuba. Ao mesmo tempo eu sabia que Cuba tinha passado aquele período complicado por falta de energia elétrica, portanto, a conservação de filmes tinha ido para o brejo, sabia que o filme tinha sido guardado com outro nome por questões de segurança. Demorei uns dois anos, mas refiz o caminho da roça e uma amiga minha que trabalha no ICAIC conseguiu o laudo da cinemateca: eram três rolos de 16 mm e o filme tinha uns quarenta minutos. Dos três rolos, o primeiro e o terceiro estavam em boas condições e o segundo estava

totalmente deteriorado. O único jeito seria uma recuperação eletrônica. E eu não tinha dinheiro para isso. O que é que eu fiz? Decidi editar a partir do VHS que eu tinha, transferi para DVD a partir dessa matriz. E decidi manter, inclusive, muitos dos erros que, caso eu tivesse exibido o documentário na sua época, seria com aqueles erros. Por uma razão – digamos - sentimental, de respeito à época, eu quis que permanecesse daquele jeito e não fazer uma nova montagem. Só tirei realmente aquilo que estava muito ruim, como, por exemplo, letreiros que não davam para ler. Bom, e tem muitas músicas, o filme tem peças de teatro. No final de 2006 eu comecei a fazer uma distribuição *low profile*. Porque até hoje, (eu vou bater na madeira), eu tenho medo de ter problemas de direitos autorais. Por precaução coloquei um aviso nos estojos em que enviava um DVD com o filme: “pode ser exibido e copiado, desde que gratuitamente”: quer dizer não estou vendendo. Então, tem música de Gil, de Caetano, Bethânia, Gal e alguns outros. Comecei a fazer uma distribuição *low profile*: para quem? Para professores universitários, para centros de estudos. Só nesse meu computador eu fiz mais de 400 cópias durante o ano de 2006. Eu consegui fazer a primeira exibição pública num cineclube na Maria Antonia em São Paulo, tinha umas cento e tantas pessoas, então, teve público. Mas não saiu no jornal, não saiu em lugar nenhum. E aí o filme começou a andar sozinho. Soube que o filme foi para a Venezuela, foi para a Argentina, participou de uma Bienal em Valência, na Espanha, de uma Trienal no Chile. Esse é um filme que hoje em dia tem vida própria, para minha sorte criou asas próprias, está no Youtube (não sei quem o colocou ali) e no site do Ministério da Justiça.

GAS - E sobre seus heróis e suas influências?

SM - Uma vez fizeram essa pergunta, se eu tinha meus heróis. Eu vou conhecer, por exemplo, coisas do Jean Rouch muito tempo depois de ter feito meu primeiro filme, entre 1967 e 1969. Vou conhecer o Joris Ivens, por volta de 1967 e 1968. O Santiago Alvarez, por exemplo, nós nos

tratávamos como compadres, ele faz o *Now* em 1967. Ele pegou uma canção, cuja origem é uma canção hebraica só que uma versão em inglês, cantado pela Lena Horne. Era um tempo de luta em um momento em que os negros conseguem quebrar a segregação racial nos EUA. Então, o Santiago Alvarez com pouco material de arquivo, com fotografia de revista, montou o filme sobre essa luta e o intitulou como *Now*, agora, o momento é agora. E eu fiz o *Roda* em janeiro de 1965. Como eu nunca promovi muito o filme, tem vários críticos que dizem que o meu filme é resultado de eu ter visto o *Now*, mas nós só nos conhecemos em 1967. Quando eu vi pela primeira vez o *Now*, fiquei maravilhado com o filme. E o próprio Santiago Alvarez era muito intuitivo, ele não teve formação, assim como eu. Trabalhou como mineiro em minas nos EUA, lavador de prato em Nova Iorque, aí voltou pra Havana não sei em que ano, entrou na discoteca de rádio e da televisão, conheceu música a partir de música que ele ouvia. E quando a revolução tomou o poder, ele foi fazer filme sem nunca ter feito filme nenhum antes na sua vida. E teve uma trajetória de documentários e de um trabalho que ele fazia semanalmente chamado *Noticiero ICAIC*. Como a televisão era um horror, a revolução cubana tinha a necessidade de divulgar semanalmente informações sobre o país e o mundo. O que é que eles faziam? Na quinta-feira, à noite, eles pegavam a pauta dos assuntos da semana em Cuba e no mundo, selecionavam, viam o que tinha de arquivo, na sexta-feira pegavam o que tinha de arquivo, montavam, sábado estava pronto, domingo estava pronta a cópia, e segunda-feira distribuía para o país inteiro. Ele fez mais de oitocentos *Noticieros*. Quer dizer, ele aprendeu a fazer fazendo.

GAS – Você ainda tem contato com Cuba, você ainda trabalha por lá?

SM - Até hoje eu mantenho o contato com eles, ajudo a divulgar, a mandar informações. Quando a EICTV começou, ela tinha um viés de se preocupar bastante com o documentário. Então, nos primeiros anos, o primeiro exercício tinha que ser obrigatoriamente documentário. Só que aí começaram a inventar o docudrama, os alunos achavam que iam fazer as

suas “obras” já no primeiro ano da escola, e no meio do caminho se perdeu um pouco essa intenção de documentário. Até que na virada dos anos 2000 se recuperou essa intenção e que foi através da professora inglesa Kim que propunha – para certo tipo de documentário - a equipe de uma pessoa só. Como é que é? Teve uma aluna, aqui de São Paulo que se chama Manoela Ziggatti (egressa em 2002 da EICTV), que fez um filme com essa experiência. Como é que começava o curso dessa professora inglesa? Ela entregava para cada aluno uma pequena câmera semi-profissional e dizia assim "não se preocupe com o enquadramento, qualidade de som, não interessa. Interessa saber se você consegue estabelecer uma relação de intimidade, de cumplicidade com o seu sujeito". Então a Manoela fez um pequeno curta sobre a mulher que fazia a limpeza do apartamento dela, que era funcionária da escola e que por coincidência naquela época, ia virar mãe de santo. Então, ela fez um curta delicadíssimo, de 13 minutos, eu não tenho cópia aqui, mas eu vi lá em Cuba. Ela também fez um filme de conclusão de curso onde ela encontrou um botequim o mais cafajeste que você possa imaginar na Havana velha, que só vendia fumo de rolo vagabundo, cigarro e charuto – e principalmente doses de rum puro -, não tinha comida, não tinha sanduíche, não tinha quase nada. Tenho a impressão de que ela pensou assim "acho que dá para fazer um filme aqui". E assim ela fez a produção, a fotografia, o som... . Durante uma semana ficou filmando esse lugar. E por exigência da escola, a edição tinha que ser feita por outro, mas a equipe de filmagem tinha uma pessoa só. O título de documentário é *El Bar del Cuchillo*, cuchillo é faca em espanhol, porque o bar é numa ponta em angulo de duas ruas que se juntam e assim parece a ponta de uma faca. Acho excepcional o filme, porque ela consegue várias coisas. Primeiro não tem pressa com a imagem, ela percebe/intui o que vai acontecer e chega lá sem pressa. Segundo, ela conseguiu estabelecer essa relação não só de cumplicidade, mas de respeito e intimidade com as pessoas. Tem mulher, tem homem, tem pessoas de mais idade, mas tem jovens também, aparece

um alemão lá que dá entrevista e que fica totalmente bêbado. Filmou uma semana. Só que montou de uma forma que você aceita como se fosse manhã, tarde e noite. Você percebe que as roupas mudaram, mas você aceita que a edição, que a estrutura que ela deu permite você aceitar isso, é fantástico. E depois um outro aluno, o mineiro Marcos Pimentel (egresso em 2003 da EICTV). Em 2003, ele fez também um filme como término de curso, na Sierra Maestra. Encontrou um velho camponês no fim do mundo, morando num casebre, aposentado, não fazia nada e ficava o dia inteiro olhando o mundo, a vegetação... E conforme o filme é contado, você percebe que ele tem um filho que é meio estranho, que pouco aparece. E o filme inteiro, durante muito tempo, 90%, não tem diálogo, tem o velho e certas pontuações por letreiro, ou seja, transcrição de reflexões que o diretor faz sobre si mesmo, e por qual razão ele está fazendo aquele filme, ou seja, porque o personagem deve ter falado alguma coisa. E ele não usa narração, só letreiros. Por exemplo, "fulano, Manoel, é muito meu amigo vem sempre, faz cinco anos que ele não vem aqui". Quer dizer, o tempo para ele é outra coisa. Então, tem uma galinha ciscando e o letreiro diz "essa galinha põe ovos por vício". Até que em um certo momento, o Marcos (que inclusive é um muito bom fotógrafo), vira o monitor da câmera e deixa o velho se olhar. E o velho começa a tentar se descobrir e fala "ah, parece uma mulher, ah não, sou eu". Então começa a estabelecer um diálogo dele com ele mesmo e algumas perguntas que ele faz, esse é o filme. E no final aparece o personagem filho. Enfim, o filme chama-se *Nada con nadie* (2003). É um filme do silêncio. Então, essa coisa do documentário, que a escola mais ou menos recuperou, está presente nos trabalhos de graduação, que tem ficção e documentário. E lá o sistema é de rodízio. Quando você faz os exames de seleção, você diz quais são as suas duas primeiras preferências de formação. E o exame é feito em cima disso. Mas mesmo que você queira ser diretor, você vai ter que ser produtor, editor, técnico de som, fotógrafo, obrigatoriamente e no final do ano você tem que fazer obrigatoriamente um

exercício como diretor, mesmo que você queira ser roteirista. Mas você vai, por exemplo, trabalhar como roteirista de outro aluno, fotógrafo de um outro, e assim por diante. E não tem nota, não é que você ganha 5, 10 ou 20. Você foi às aulas, cumpriu as etapas e fez o exercício, você pode passar para a segunda etapa que aí começa a afunilar, começam a aparecer os projetos, mas não tem nota, a, b ou c. Enfim, é assim.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

JOGOS DE CENA: ENSAIOS SOBRE
O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Ilana Feldman Marzochi

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação Escola de Comunicações e Artes.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP.

Resumo: Ensaísmo, práticas confessionais, autoficção, performance de si, apropriação de imagens amadoras, valorização do processo e abertura da cena à sua não realização, na forma da emergência do fracasso, são escolhas, projetos ou procedimentos estéticos empregados em um número crescente de filmes brasileiros, sobretudo aqueles tomados por documentais. Tais escolhas dialogam, criticamente ou não, com uma cultura audiovisual colonizada por estratégias que visam a uma permanente intensificação dos “efeitos de real”: seja por meio da tentativa de apagamento da linguagem como construção e mediação (o que chamamos de “apelo realista”), seja por meio da exposição de uma suposta intimidade como lugar privilegiado, ou mesmo garantia, da verdade do sujeito (o que chamamos de “hipertrofia da subjetividade”). Na contramão dessa tendência e operando na indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, processo e obra, experiência e jogo, vida e performance, diversos documentários brasileiros contemporâneos, que constituem o foco de nosso interesse, têm investido na opacidade, na explicitação das mediações, na reposição da distância e na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais – destilando dúvidas a respeito da imagem

documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias esquivas. Os filmes que constituem o nosso corpus – caso de *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *O céu sobre os ombros* (Sergio Borges, 2010), *As cartas psicofradas por Chico Xavier* (Cristiana Grumbach, 2010), *Oma* (Michael Wahrmann, 2011), *J* (Eduardo Scorel, 2008), *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004), além de diversos outros títulos, de longas e curtas-metragens, a eles relacionados – não são aqui vistos como meros sintomas de nossa época, nem como formas puramente autônomas dotadas de legitimidade artística. Organizados em quatro ensaios e articulados a outras manifestações da cultura, os filmes analisados tanto constituem diversos regimes de visibilidade (com seus correlatos modos de produção da subjetividade) como tensionam as formas estéticas e as forças culturais, políticas e sociais em jogo em nossa sociedade mediada pela imagem, onde o que se mobiliza e disputa é a própria vida ordinária (que sempre interessou ao documentário), contígua às dinâmicas do capital e indissociável de seus jogos de cena.

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo, Ensaio, Autoficção, Performance, Indeterminação, Imagens amadoras, Efeitos de real, Eduardo Coutinho.

Ano: 2012.

Orientador: Ismail Norberto Xavier.

O PROCESSO DE OMISSÃO NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NO FILME DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE DE UM ESTUDO DE CASO

Carlos Ruiz Carmona

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, especialidade em Cinema e Audiovisuais.

Instituição: Universidade Católica Portuguesa.

Resumo: Esta tese apresenta uma pesquisa original no que respeita à representação do evento e a construção narrativa no filme documentário. A tese incorpora pesquisa bibliográfica selecionada e um estudo de caso de um documentário filmado e editado por mim. O objetivo principal tem sido a investigação do processo de construção da narrativa do ponto de vista de quem representa o evento, o cineasta: o único indivíduo que tem acesso a todas as decisões e justificações envolvidas na construção da narrativa. O foco da pesquisa encontra-se no conceito de "omissão" como um aspecto fundamental para representar o mundo histórico no filme documentário. Omissão refere-se ao processo de remoção de informação visual ou sonora durante o ato de filmar e durante a construção narrativa com o objectivo de representar um evento. O estudo de caso apresenta uma análise aprofundada sobre a construção de duas hipóteses narrativas de um filme-documentário, expressamente criadas para realizar uma análise comparativa entre as duas versões, sob o ponto de vista do cineasta, utilizando uma metodologia emergente da própria investigação. Esta investigação unicamente foi possível de realizar a partir do ponto de vista do realizador. Isto implica ter

acesso completo à matéria-prima e a todas as decisões que envolvem a construção de uma narrativa para representar o evento em acordo com as intenções do cineasta. A investigação tem demonstrado que as narrativas documentais, independentemente do modo ou estratégia usada pelo cineasta, quando representam o mundo histórico, ao contrário da ficção, emergem do processo de omissão. Este processo consiste em organizar a experiência do evento do cineasta na forma de uma narrativa. Durante o ato de filmar, o documentarista implementa omissão total e parcial, simultaneamente, do evento histórico. Isso incorpora a aquisição de imagens e sons que oferecem uma relação indexical com existência passada do evento. Durante o ato de construção narrativa, os cineastas implementam omissão parcial e total da matéria-prima. Posteriormente, organizam a matéria-prima, não omitida, em uma estrutura específica para representar o evento. A pesquisa concluiu que representar um evento no documentário, consiste em organizar, através de omissão parcial e total, uma fonte ilimitada não organizada de informações sobre o evento histórico, num volume organizado e limitado de imagens e sons - uma narrativa audiovisual que representa uma experiência pessoal. O conceito de omissão parcial e total ilustra as restrições técnicas e possibilidades criativas que o cinema oferece ao realizador para representar o mundo que habitamos. Assim, o conceito de omissão revela-se no documentário como um elemento fundamental de representação do evento histórico, uma estratégia necessária para entender, organizar e comunicar a experiência do realizador através de formas narrativas.

Palavras-chave: Omissão, Documentário, Cinema, Narrativa Cinematográfica, Análise Cinematográfica.

Ano: 2012.

Orientadores: Jorge Campos; Yolanda Espiña.

**WERNER HERZOG, DOCUMENTARISTA:
FIGURAS DA VOZ E DO CORPO**

Gabriel Kitofi Tonelo

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em
Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Este trabalho pretende analisar a obra de documentário do cineasta alemão Werner Herzog sob a ótica da autorreflexão do diretor, através de sua voz e de seu corpo, em seus documentários e da relação estabelecida entre Herzog e a narrativa em cada filme. Procura-se estabelecer como a característica nasceu em sua filmografia e como evoluiu ao longo das cinco décadas de sua atividades como cineasta. Relacionam-se os processos da inserção de Werner Herzog em seus filmes com a teoria, própria do campo do Cinema Documentário, referente à inserção do sujeito-da-câmera na narrativa fílmica. Tomando como ponto de partida as reflexões surgidas no final da década de 1950 acerca da participação do cineasta na narrativa (*Cinéma Vérité*) até as teorias de uma narrativa documentária profundamente voltada para o universo do próprio cineasta, popularizadas nos anos 1980, pode-se dizer que a autorreflexão do cineasta na narrativa é uma questão viva no campo teórico do Cinema Documentário e que é

constantemente problematizada e renovada na produção documentária contemporânea.

Palavras-chave: Werner Herzog, Cinema Documentário, Subjetividade, Autoria.

Ano: 2012.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

A EXPRESSÃO DA CRIANÇA NO DOCUMENTÁRIO *PROMESSAS DE UM MUNDO NOVO*: UM ESTUDO DE CASO

Letícia Osório Nicoli

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: O presente trabalho se propõe a abordar a expressão da criança no documentário cinematográfico contemporâneo a partir do estudo de caso do filme *Promessas de um mundo novo (Promises)*, de B. Z. Goldberg e Justine Shapiro, lançado em 2001. Situando o documentário em um contexto de produção documental dedicada ao tema da criança, a pesquisa ressalta o modo particular como os realizadores do filme analisado concebem a criança como sujeito em seu trabalho e, conseqüentemente, compreendem e interpretam sua fala, respeitando suas aptidões mentais e intelectuais. Uma vez que o interesse do estudo se volta para a enunciação da criança, sua prontidão ao se manifestar sobre questões concretas ou abstratas, bem como a forma como interage com os outros e com o diretor durante as tomadas, são vistas sob a luz da teoria piagetiana e dos estudos sobre desenvolvimento moral de Kohlberg e Habermas. Com essas reflexões, espera-se demonstrar o diferencial que *Promessas de um mundo novo* estabelece ao apresentar o discurso da criança como tão complexo e coerente quanto o de qualquer sujeito-enunciador adulto.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Documentário Social, Criança, Epistemologia Genética, Desenvolvimento Moral, Enunciação, *Promessas de um mundo novo*.

Ano: 2012.

Orientador: Fernando Passos.

**A MEMÓRIA ASSOMBRADA: UM ESTUDO DA
AUTORREPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO ANIMADO
*VALSA COM BASHIR***

Maria Inês Dieuzeide Santos Souza

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Instituição: Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo discutir processos de autorrepresentação em documentários animados, a partir da análise do filme *Valsa com Bashir* (2008), de Ari Folman. Com a análise deste longa-metragem, busca-se compreender modos de articulação entre o campo do comentário e o da animação, aproveitando elementos de ambos enquanto possibilidade de autorrepresentação em filmes que se remetem ao mundo histórico compartilhado. Para tanto, desenvolveu-se uma reflexão acerca do estabelecimento de diferentes perspectivas do campo do comentário nos estudos teóricos e as maneiras disponíveis à animação para criar representações. Além disso, dialoga-se com as várias abordagens históricas e conceituais acerca do documentário animado, que ganham corpo mais expressivo nos últimos quinze anos. Por fim, desenvolve-se uma leitura crítica das análises de Bill Nichols (1994) sobre os documentários performáticos e das considerações de Michael Renov (2004) acerca de documentários que lidam com o autobiográfico, para compreender a animação como uma forma do realizador se colocar na história e estabelecer

uma continuidade com o passado, tecendo relações entre imagens animadas e elementos documentais que proporcionam outros sentidos aos relatos.

Palavras-chave: Documentário animado, Autorrepresentação, Documentário autobiográfico, *Valsa com Bashir*.

Ano: 2012.

Orientador: Alessandro Constantino Gamo.

NA URDIDURA DAS RUÍNAS: O PERCURSO CRIATIVO DE DOUGLAS MACHADO EM *UM CORPO SUBTERRÂNEO*

Patrícia Costa Vaz

Disertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Instituição: Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

Resumo: A pesquisa consiste no estudo do processo criativo do documentário *Um corpo subterrâneo* (2007), do cineasta brasileiro Douglas Machado, tendo como horizonte teórico os estudos de Crítica de Processo. O fio condutor de nossa análise é o entendimento da “criação como rede em processo” (Cf. Cecília Salles, *Redes de criação: construção da obra de arte*, Horizonte: São Paulo, 2006, p.19) e, assim, a pesquisa propõe o mergulho na construção do documentário, indo além da análise do filme pronto. Vamos percorrer os caminhos da criação através do dossiê genético do diretor (cadernos de anotações, roteiros de edição, *still*, versões editadas, entrevistas do cineasta, dentre outros), além de dados de sua biografia e filmografia pertinentes a este estudo que permitem construir hipóteses e estabelecer relações possíveis entre os materiais e a obra que resultou destas conexões. Conexões estas definidoras da proposta narrativa escolhida pelo realizador, que privilegia a construção do outro através de sua memória do luto e que apontam para o projeto poético do diretor.

Palavras-chave: Douglas Machado, *Um corpo subterrâneo*, Processo de Criação, Documentário Brasileiro, Luto.

Ano: 2012.

Orientadora: Josette Monzani.

**IMPREVISIBILIDADE E MARCAS DO ACASO. A CONTINGÊNCIA
ANALISADA EM DOIS DOCUMENTÁRIOS SOBRE
RELIGIÃO AFRO-BRASILEIRA**

Sabrina Rocha Stanford Thompson

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em
Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Nesta dissertação empreendemos um estudo sobre as funções do acaso na constituição das narrativas de duas realizações audiovisuais com temática religiosa afro-brasileira do candomblé de origem iorubá no cerne de sua narrativa: *A cidade das mulheres* (2005), de Lázaro Faria, e *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999), de Lula Buarque de Holanda. A partir da análise fílmica e de entrevistas realizadas com os diretores de ambos os filmes, o trabalho busca identificar as situações contingenciais que percorreram o processo de realização dos documentários, verificando de que forma situações relacionadas ao acaso foram constituintes e decisivas durante todo o processo de feitura dos filmes e presentes em sua estrutura final. A partir dessas análises buscamos também levar a cabo uma reflexão sobre os documentários de cultura religiosa afrodescendente, fazendo um levantamento histórico-metodológico sobre algumas realizações audiovisuais no formato longa-metragem produzidos no Brasil com a mesma temática.

Palavras-chave: Candomblé, Documentário, Análise fílmica, Religião Afro-Brasileira, *A cidade das mulheres*, *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*.

Ano: 2012.

Orientador: Marcius Freire.