

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 perifrástica² aos sujeitos protagonistas: *Simonal* (em referência ao cantor Wilson Simonal), *Dzi Croquettes* (relativo ao grupo homônimo) e *O homem que engarrafava nuvens* (alusão perifrástica 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 sentença: “[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 seguinte, 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.