

Cristiane da Silveira Lima

MÚSICA EM CENA

à escuta do documentário brasileiro



Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Abril de 2015

Cristiane da Silveira Lima

**Música em cena:
à escuta do documentário brasileiro**

**Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Abril de 2015**

Cristiane da Silveira Lima

**Música em cena:
à escuta do documentário brasileiro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. César Guimarães.

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Abril de 2015

301.16 Lima, Cristiane da Silveira
L732m Música em cena [manuscrito] : à escuta do documentário
2015 brasileiro / Cristiane da Silveira Lima. – 2015.
280 f. : il.
Orientador: César Geraldo Guimarães.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Documentário (Cinema) – Teses. 3. Música – Teses. 4. Som – Teses. I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos

Agradeço enormemente a César Guimarães, parceiro de trabalho há tantos anos, por suas contribuições inestimáveis a esta pesquisa.

Ao queridíssimo amigo Pedro Aspahan, um agradecimento triplo: pelas conversas em torno de filmes e músicas, pela leitura cuidadosa de toda a tese, e pelo filme *Matéria de composição*, que gosto tanto.

A todos os integrantes que passaram pelo grupo de pesquisa *Poéticas da Experiência*. Em especial aos professores André Brasil, Cláudia Mesquita e Roberta Veiga, por instigarem os debates com dedicação e acuidade. Aos queridos amigos Carla Maia, Clarisse Alvarenga, Kátia Lombardi, Fernanda Salvo, Glaura Cardoso, Victor Guimarães, Tatiana Hora, Moacir Barros e Diego Baraldi Lima, pela preciosa interlocução em tantos momentos. A Bernard Belisário, pelo auxílio com a editoração dos DVDs, no período da qualificação.

Ao Grupo de Estudos Audiovisuais, com quem partilhei muitas das discussões aqui presentes, especialmente a Pedro Marra e Leo Vidigal.

Aos pesquisadores do Seminário de Teoria e Estética do Som no Audiovisual, da SOCINE.

A todos os professores do PPGCOM.

Aos pareceristas da primeira versão do projeto desta pesquisa, em especial à Profa. Graziela Vianna.

À banca de qualificação, especialmente à Profa. Rosângela Tugny.

Aos membros da banca de defesa, pela leitura e pelas conversas. Em especial às professoras Ramayana Lira (Unisul - SC) e Suzana Reck Miranda (UFSCar).

Às secretárias Elaine e Tatiane. O que seria do PPGCOM sem vocês?

A todos os colegas de doutorado que ingressaram no Programa em 2011, com os quais quase não tive o tempo de conviver, mas por quem tenho admiração e carinho. Um agradecimento especialíssimo à Regiane Lucas.

A Thiago Rodrigues Lima, pela bela diagramação.

A Mark Morgenstern, pela revisão dos resumos em língua estrangeira.

A Marília Rocha, Maria Hirszman e, especialmente, Eduardo Escorel, pelos filmes enviados e por algumas conversas reveladoras em torno deles.

Agradecimento duplo à CAPES: pela bolsa Reuni que financiou meus estudos no Brasil e pela oportunidade única de ter sido contemplada pelo Programa Doutorado Sanduíche no Exterior.

A todos os integrantes do laboratório *La Création Sonore – Cinéma, Arts Médiaiques, Arts du Son*, da Université de Montréal (UdeM), que me receberam de braços abertos. Agradecimentos muito especiais ao professor Serge Cardinal, pelas contribuições imensas a este trabalho e por sua acolhida e disponibilidade. Aos pesquisadores Ariel Harrold, Karine Bouchard, Julian Wittham, Toni Pape, Félix Lambert, Simon Gervais, Andrew Gray, Guillaume Roux-Girard e Pierre Lavoie pelas conversas instigantes em torno de filmes e textos. A Frédéric Dallaire, David Nadeau-Bernatchez, Solenn Hellégouarch (e por extensão, a Sylvain Houle), pela amizade e pelos encontros regados a músicas e ótimos vinhos. Un gros merci!

A Jean-Sébastien Houle, que me recebeu e me apresentou a cidade de Montréal, e à Profa. Michèle Garneau, também da UdeM, pelas referências sobre o cinema direto *québécois*.

Aos amigos T'Cha Dunvely, Phillippe Ramsay Lemieu, José Cláudio S. Castanheira e Marina Machado, pela valiosa companhia durante minha temporada nas terras canadenses. A Rawn Scott e a Ksênia Smaryanakis, pela amizade calorosa, sem a qual eu não teria sobrevivido a um branco inverno.

Aos amigos angoleiros, com quem reaprendo diariamente o valor da música, da palavra, do silêncio, nas suas insondáveis relações com o corpo e o espírito.

Aos meus professores de música e amigos: Eugênio Tadeu, Rubner de Abreu, Eládio Pérez-Gonzalez, Berenice Menegale, Teodomiro Goulart e tantos outros, cujas ideias e ensinamentos reverberam de alguma forma nessas páginas.

A todos aqueles com quem tive o prazer de tocar e cantar, em especial aos serelepes Reginaldo Santos e Gabriel Murilo.

Por fim, a minha família – minha mãe, irmãs e cunhados – e a meus amigos Ana Priscila Veloso, Fabrício Marotta, Maria Luísa Lélis, Ramiro Queiroz, Mislaine Almeida, José Paulo Neto, Lorena França, Larissa Agostini e Milene Migliano, pela convivência e pela escuta mútua. Dedico a vocês este trabalho.

Cris Lima

Resumo: Em um contexto em que a música surge como objeto de interesse renovado tanto do cinema documentário brasileiro quanto das pesquisas em Cinema e em Comunicação, buscamos responder à seguinte indagação: de quais maneiras os filmes documentários brasileiros inscrevem a música (articulada aos outros sons e também às imagens) em sua escritura, de modo a engajar a escuta do espectador? A partir da análise de um conjunto variado de filmes que têm a música em cena, empreendemos um duplo movimento: primeiramente, observamos como a música se articula aos diferentes componentes sonoros (a voz, o ruído e o silêncio) e visuais da escritura fílmica; segundo, apontamos como tais articulações solicitam o trabalho complexo e dividido da escuta espectral. As análises assinalam novos aspectos acerca da problemática do som e da escuta no cinema, evidenciando múltiplas formas do documentário estabelecer uma afinidade – plástica, processual ou formal – com o fenômeno musical.

Palavras-chave: Cinema documentário brasileiro; Música; Som; Escuta; Espectador.

Abstract: In a context where music has become the subject of renewed interest in Cinema and Communication research and Brazilian documentary cinema in particular, we seek to answer the following question: how does music, in Brazilian documentary film (in conjunction with images and sound), contribute to cinematic writing to engage the spectator's listening? From the analysis of a large sampling of films that have chosen to use music in scene, we delve into two aspects: first, observation of the relationship between music, the other auditory elements (voice, noise and silence) and the visuals in the writing of the film; second, the pinpointing of how these articulations engage the complex, divided tasks of spectator's listening. These analyses bring out new issues related to sound and listening in cinema, eliciting multiple forms of documentary film to establish affinity – plastic, procedural or formal – with the phenomenon of music.

Key-words: Brazilian Documentary Cinema; Music; Sound; Listening; Spectator.

Résumé: Dans un contexte où la musique apparaît comme objet d'un nouveau intérêt à la fois du film documentaire brésilien et de la recherche en cinéma et en communication, nous cherchons à répondre à la question suivante: de quelles manières les films documentaires brésiliens intègrent-ils la musique (en relation avec les autres sons et aussi avec les images), dans leur écriture cinématographique, afin de susciter l'implication de l'écoute du spectateur? À partir de l'analyse d'un large éventail de films qui ont choisi d'inclure de la musique en scène, nous entreprenons une enquête à deux volets: d'abord, l'observation de l'articulation entre la musique et les différentes composantes sonores (voix, bruit et silence) et visuelles de l'écriture du film; ensuite, l'identification de l'apport de telles articulations au travail complexe et divisé de l'écoute du spectateur. Nos analyses relèvent de nouveaux aspects concernant la question du son et de l'écoute au cinéma, montrant comment de multiples formes de documentaire établissent une affinité – plastique, processuelle ou formelle – avec le phénomène musical.

Mots-clés: Cinéma Documentaire Brésilien; Musique; Son; Écoute; Spectateur.

Sumário

1. Introdução	8
2. Documentários musicais: um mapeamento	14
3. Um problema de pesquisa	24
4. O sonoro no documentário brasileiro	32
5. Sobre a escuta, ainda	50
6. Retratos em diálogo	68
7. Filmar o improviso	120
8. O canto amador	158
9. Cantos em desapareição	182
10. (De)compor com(o) a música	213
11. Concluir, sem encerrar	237
12. Referências	249
13. Filmografia	261
14. Fichas técnicas	266

Índice de figuras

FIG. 1 – Nelson Cavaquinho nos três planos de abertura, ao som de <i>Risos e lágrimas</i> .	73
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Cavaquinho</i> (Leon Hirszman, 1969).	
FIG. 2 – A vizinhança adentra o quadro, ao som de <i>Pimpolho moderno</i> .	77
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Cavaquinho</i> (Leon Hirszman, 1969).	
FIG. 3 – A casa de Nelson Cavaquinho, ao som do silêncio e de <i>Eu e as flores</i> .	83
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Cavaquinho</i> (Leon Hirszman, 1969).	
FIG. 4 – Variações sobre o rosto de Bethânia, ao som das conversas.	91
FONTE: Frames do filme <i>Bethânia bem de perto – a propósito de um show</i> (Júlio Bressane e Eduardo Scorel, 1966).	
FIG. 5 – Variações de luz e sombra, ao som de <i>Viramundo</i> .	94
FONTE: Frames do filme <i>Bethânia bem de perto – a propósito de um show</i> (Júlio Bressane e Eduardo Scorel, 1966).	
FIG. 6 – Homenagem a Guiomar Novais, ao som da <i>Melodia da Ópera Orfeu e Eurídice</i> .	109
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música</i> (João Moreira Salles, 2002).	
FIG. 7 – Os ouvintes, ao som da <i>Melodia da Ópera Orfeu e Eurídice</i> .	111
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música</i> (João Moreira Salles, 2002).	
FIG. 8 – Variações de enquadramento, cartelas e legendas, ao som da cantoria.	133
FONTE: Frames do filme <i>A cantoria</i> (Geraldo Sarno, 1969-1970).	
FIG. 9 – Como se dança ao som do partido alto.	136
FONTE: Frames do filme <i>Partido alto</i> (Leon Hirszman, 1976-1982).	
FIG. 10 – O microfone.	141
FONTE: Frames do filme <i>Partido alto</i> (Leon Hirszman, 1976-1982).	

FIG. 11 – Hermeto improvisando junto com os sapos.	149
FONTE: Frames do filme <i>Hermeto, campeão</i> (Thomaz Farkas, 1981).	
FIG. 12 – A notação musical de Hermeto.	153
FONTE: Frames do filme <i>Hermeto, campeão</i> (Thomaz Farkas, 1981).	
FIG. 13 – Déa toma assento e canta Roberto Carlos e Noel Rosa.	163
FONTE: Frames do filme <i>As canções</i> (Eduardo Coutinho, 2011).	
FIG. 14 – Fátima cantando em dois filmes de Coutinho.	168
FONTE: Frames dos filmes <i>Babilônia 2000</i> (Eduardo Coutinho, 2001) e <i>As canções</i> (Eduardo Coutinho, 2011).	
FIG. 15 – Cantoria ao pé do ouvido, entorno da fogueira.	189
FONTE: Frames do filme <i>Aboio</i> (Marília Rocha, 2005).	
FIG. 16 – Aproximações entre homem, animal e paisagem.	191
FONTE: Intertítulos do filme <i>Aboio</i> (Marília Rocha, 2005).	
FIG. 17 – O enigma dos letrados.	206
FONTE: Intertítulos extraídos do filme <i>Aboio</i> (Marília Rocha, 2005).	
FIG. 18 – O infinito nas ilustrações de Poty.	206
FONTE: ROSA, Guimarães. <i>Sagarana</i> . Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974, folha de rosto e p. 3.	
FIG. 19 – Mutirão de tapagem de uma casa.	211
FONTE: Frames do filme <i>Cantos de trabalho – Mutirão</i> (Leon Hirszman, 1975).	
FIG. 20 – Guilherme Antônio, à escuta.	229
FONTE: Frame do filme <i>Matéria de composição</i> (Pedro Aspahan, 2013).	
FIG. 21 – Uma casa que se abre ao cosmo.	235
FONTE: Frame do filme <i>Matéria de composição</i> (Pedro Aspahan, 2013).	

1. Introdução

A tese “Música em cena: à escuta do documentário brasileiro”¹ foi realizada em um contexto em que a música surge como objeto de interesse renovado, tanto do documentário brasileiro, quanto das pesquisas em Cinema e em Comunicação. É notável como, nos últimos anos, foram feitos dezenas de filmes que abordam diferentes aspectos do fenômeno musical. Nesse cenário, buscamos investigar de que maneiras os documentários brasileiros inscrevem a música (articulada aos outros sons e também às imagens) em sua escritura, de modo a engajar a escuta do espectador. A questão aponta para um duplo objetivo: primeiramente, compreender como os diferentes componentes sonoros (a música, mas também as vozes, os ruídos e os silêncios) se articulam entre si e com as imagens nos filmes; segundo, investigar como tais articulações solicitam o trabalho da escuta espectral. Embora a música seja um *tema* recorrente nos filmes brasileiros contemporâneos, pouco se escreveu sobre o seu efetivo papel na escritura do documentário.

Para tanto, analisamos um *corpus* relativamente amplo e heterogêneo. Após uma prospecção inicial acerca dos chamados documentários musicais atuais – percurso que é apresentado no capítulo 2 – formamos uma pequena constelação com filmes que se mostravam *dissonantes* no conjunto. Produzidos em diferentes períodos, estes documentários (de formatos e estilísticas também distintos) inventam algo *com* a música ou *a partir* dela. Nosso recorte privilegia escrituras que têm a música *em cena* – e não apenas manejada como recurso de montagem (isto é, como trilha musical extradiegética, chamada de música *de cena* ou *de fosso*). Ao serem confrontados com a materialidade sensível do fenômeno musical que reverbera – de diferentes modos – nos corpos e situações filmadas, esses filmes tomam a música como um efetivo componente de sua escritura, fazendo-a soar de forma pronunciada aos ouvidos do espectador.

¹ Desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa *Poéticas da Experiência* (PPGCOM-UFMG) e financiada com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Estágio doutoral realizado no laboratório *La Création Sonore*, sob coorientação do Prof. Serge Cardinal, do Département de l’histoire de l’art et des études cinématographiques, da Université de Montréal (Canadá), por meio do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES).

Nos capítulos 3 e 4, apresentamos detalhadamente a definição do problema de pesquisa e alguns aspectos teóricos acerca da problemática da música e do som no cinema, a partir de uma bibliografia extensa e variada. Destacamos o modo como normalmente a questão sonora é abordada no cinema, e particularmente no documentário, buscando explicitar como *filmar a música* é um campo problemático de reflexão. Em seguida, propomos abordar os componentes sonoros de forma *articulada*.

No capítulo 5, retomamos uma discussão sobre a *escuta*, noção inspiradora de nossas análises. Sabemos que ela é conhecida entre os estudiosos da música, sobretudo a partir dos escritos de Pierre Schaeffer (1966) e Murray Schafer (1991, 1997), no entanto, acreditamos que esta reflexão não é familiar aos pesquisadores do documentário. Revisitamos textos de Michel Chion (1995, 2008, 2009), Roland Barthes (1982), Jean-Luc Nancy (2002), Peter Szendy (2001, 2007), Véronique Campan (1999) e Serge Cardinal (1995). A escuta é, neste trabalho, um conceito chave para a reflexão acerca dos fenômenos sonoros (e entre eles, os musicais) e uma faceta importante do trabalho do espectador.

A partir do *corpus* ampliado formamos cinco subconjuntos, que apresentam questões específicas surgidas do contato com as obras. No primeiro, apresentado no capítulo 6, tratamos de um aspecto que apareceu desde o início como o mais evidente na filmografia recente: filmar a música é, muitas vezes, filmar o trabalho dos músicos. Analisamos três documentários que se constituem como *retratos em diálogo* (Mesquita, 2010) com aqueles que fazem da música o seu ofício. São os curtas-metragens *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Eduardo Escorel e Júlio Bressane, 1966, 34min) e *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969, 14min), além do longa-metragem *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (João Moreira Salles, 2002, 102min). Filmes que rompem com procedimentos biográficos tradicionais e trazem a música, sob condições distintas, ao primeiro plano.

Em seguida, no capítulo 7, analisamos documentários que enfrentam o desafio de *filmar o improvisado*: *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1969-1970, 15min), *Partido alto* (Leon Hirszman, 1976-1982, 22min) e *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981, 44min). Diante daquilo que se improvisa perante a câmera,

observou-se que os filmes possuem graus diferenciados de liberdade e autonomia para conduzirem sua própria performance, permeável aos elementos que compõem a cena e à performance dos músicos.

O capítulo 8 é dedicado ao *canto amador* (Gorbman, 2012), isto é, à música interpretada por aqueles que não têm formação musical, pessoas comuns, ouvintes de músicas feitas por outras pessoas, mas que por força da situação da filmagem se põem a cantar. O filme central dessa análise é *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011, 92min), mas evocamos também passagens de documentários anteriores do mesmo diretor: *Boca de Lixo*, (1993, 48min); *Babilônia 2000* (2001, 80min); *Edifício Máster* (2002, 110min) e *Jogo de cena* (2007, 105min). Transformado em dispositivo, o canto amador torna-se um procedimento estruturador da *mise-en-scène* documentária e orientador da abordagem escolhida, contribuindo para estabelecer um forte vínculo emocional com o espectador.

Intitulado “Cantos em desaparecimento”, o nono capítulo volta-se para filmes que abordam cantos *no* trabalho (e não *como* trabalho), em meio a práticas culturais *em vias de desaparecer*. Analisamos o longa-metragem *Aboio* (Marília Rocha, 2005, 73min), em perspectiva com os curtas-metragens *Cantos de trabalho – Mutirão, Cacaú e Cana-de-açúcar* (Leon Hirszman, 1975-1976, 12min, 11min e 10min). O primeiro constrói ensaios poéticos sobre os vaqueiros aboiadores, manejando de forma não-hierárquica os seus diferentes componentes sonoros. O segundo, aposta na potência do cinema de registrar em som direto os cantos e as práticas dos trabalhadores rurais.

O capítulo 10 é dedicado à análise de um único filme, bastante singular no contexto mais recente: *Matéria de composição* (Pedro Aspahan, 2013, 82min), que acompanha o trabalho de três compositores, convidados pelo cineasta a criarem uma peça especialmente para um curta-metragem. Valendo-se de procedimentos de caráter fortemente autorreflexivo, nesse documentário, música e imagem imbricam-se mutuamente.

No último capítulo, intitulado “Concluir, sem encerrar”, fazemos um apanhado sucinto do percurso da pesquisa e discorremos sobre seus principais achados. Retomamos as formulações iniciais que nortearam

nosso estudo – buscando desdobrá-las e nuançá-las – e traçamos relações entre os subconjuntos analisados, apontando para seus possíveis desdobramentos.

Além de serem dissonantes no conjunto da filmografia brasileira que aborda o fenômeno musical, boa parte desses filmes foram bem pouco vistos ou estudados – raríssimas vezes foram mencionados em textos sobre cinema brasileiro. Produzidos em diferentes décadas (a partir dos anos 1960), alguns só foram restaurados recentemente e lançados em DVD após os anos 2000. A tese aborda obras de cineastas já consagrados (entre eles Eduardo Scorel, Júlio Bressane, Leon Hirszman, Thomaz Farkas, Geraldo Sarno, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles) e também de jovens realizadores (como Marília Rocha e Pedro Aspahan, ambos de Belo Horizonte, Minas Gerais).

Embora as análises sejam animadas pelo mesmo problema de pesquisa, não existe um conjunto de elementos fixos (operadores analíticos ou conceitos) que norteia o estudo de *todos* os agrupamentos de filmes, indistintamente. Adotamos um método *exploratório* de trabalho: ir aos filmes guiados unicamente pelo postulado – em aberto – de que neles algo *destoa* da forma como a música se inscreve em grande parte dos filmes mais recentes. Dada a heterogeneidade das escrituras, foi preciso nos abrir às experiências singulares que os filmes nos proporcionavam.

Todos os filmes do *corpus* têm a música como elemento central da *cena*. Por isso, fizemos uma descrição detalhada dos elementos da *mise-en-scène* documentária: concedemos atenção especial ao modo como a música é apanhada no *momento da tomada*, quando equipe e sujeitos filmados compartilham de um mesmo espaço e tempo, sob a mediação do aparato cinematográfico. Quem são os sujeitos aí implicados? Como se relacionam entre si e com a música? Como se relacionam com o espaço e com aqueles que estão atrás das câmeras e dos microfones? Ao descrevermos a disposição e a dinâmica desses elementos em interação, logo se torna evidente o gesto da *montagem*, que reforça (ou não) a relação sincrônica entre aquilo que vemos e ouvimos, criando junções e disjunções entre som e imagem, atribuindo novas funções à música e aos outros sons. O que vejo quando escuto? O que escuto quando vejo? Ao descrevermos

como os diferentes componentes incidem na escritura do filme, em alguns momentos se fez notar a importância da *mixagem*², que opera na modulação e dosagem das vozes, músicas, ruídos e silêncios. Ela permite ao filme explorar a estereofonia ou a distribuição do som em multicanais, incidindo diretamente nas condições específicas do espaço de exibição onde se situa o espectador à escuta.

As análises apontam para formas diferenciadas dos documentários inscreverem o fenômeno musical: existem aqueles que estão atentos à plasticidade da matéria sonora, outros valem-se mais fortemente do conteúdo semântico do que é cantado para o direcionamento narrativo das sequências e sua estruturação em pequenos blocos. Há os filmes que se valem da dimensão de registro para mostrar como os corpos são afetados pela música, outros privilegiam procedimentos de montagem para criar novas relações da escritura do filme com a música em cena. Há ainda documentários que se valem da música como um dispositivo organizador da *mise-en-scène*, para acionar memórias e histórias de vida, catalisando performances de si. Como discorreremos no último capítulo, os documentários brasileiros apresentam ao menos três maneiras de estabelecer uma *afinidade* com a música que eles exibem: ela pode ser de ordem *plástica*, *processual* ou *formal*.

Para analisar o engajamento da escuta do espectador, levamos em consideração dois principais gestos empreendidos pelos filmes. O primeiro é como eles *rearranjam*, para seus espectadores, os fenômenos musicais que eles abordam. Argumentamos no capítulo 5, a partir da leitura de Peter Szendy, que todo arranjo musical cifra uma escuta. Daí extraímos que também os filmes inscrevem em sua escritura o modo como querem ser escutados, ao

² Grosso modo, a mixagem é o momento da pós-produção em que todos os sons do filme são dosados e “tratados”: quando se pode equilibrar as intensidades de cada fonte sonora (vozes, músicas, ruídos), filtrar frequências, adicionar efeitos, etc., além de distribuir a massa sonora em canais distintos em função daquilo que se deseja para a sala de exibição (estabelecendo qual som virá da esquerda ou da direita, por exemplo, criando o efeito de deslocamento do som pelo ambiente, etc.). Frédéric Dallaire (2014), em um estudo específico sobre a mixagem no cinema contemporâneo, argumenta que ela opera em quatro níveis: simultaneidade, dosagem, ressonância e modulação. Cf. DALLAIRE, Frédéric. *Création sonore et cinéma contemporain: la pensée et la pratique du mixage*. Montréal/ Paris: Faculté des Arts et sciences/ Université de Montréal, École doctorale Lettre, langue, spectacle/ Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense (Paris 10), 2014. (Tese de doutorado)

oferecerem ao espectador uma reorganização dos componentes visuais e sonoros que compõem a cena. Em segundo lugar, observamos as *figuras de escuta* presentes nos filmes. O documentário está a serviço da escuta do outro (Comolli, 2008), mas os músicos também escutam-se mutuamente. As obras nos permitiram passar da equipe à escuta de seus personagens até a plateia à escuta dos músicos (como ocorre em *Nelson Freire* e em *A cantoria*). Em certos filmes, acompanhamos os homens à escuta dos animais e vice-versa (como se vê em *Aboio* e em *Hermeto, campeão*). Nesse *circuito de escutas* que os filmes põem em cena, é possível identificar elementos que permitem compreender como se desenvolve a escuta do espectador.

Por fim, assumimos que nosso método não buscou apagar nem atenuar nossa própria experiência – de caráter estético – proporcionada pelos filmes. Foi preciso encontrar um lugar a meio caminho entre o analista *stricto sensu* – que se vale de categorias, ferramentas analíticas e um aparato conceitual para descrever e analisar os documentários – e o espectador – cuja relação com os filmes passa pelas ordens sensível e afetiva, além da cognitiva. Assumimos a postura de *escutar os filmes como se dança*, como sugere Véronique Campan (1999). Optamos por entrar *em ressonância* com as músicas e sons que os documentários colocam em cena. A partir da constelação de filmes, nos lançamos às análises com o olhar de quem mira as estrelas à distância, mas sem perder o fascínio pelo brilho que elas emitem. À medida que as análises progrediam, um filme era iluminado pelo outro e as relações entre eles se tornavam mais evidentes (e ao mesmo tempo, menos rígidas). A certa altura, os próprios filmes começaram a reverberar uns nos outros. A essas múltiplas reverberações, contaminações e afinidades entre sons e imagens – e entre sujeitos e materiais sensíveis (a música, o filme) – dedicamos as páginas que se seguem.

2. Documentários musicais: um mapeamento

É notável como, nos últimos anos, foram realizados dezenas de documentários brasileiros sobre diferentes aspectos do fenômeno musical: a vida e o trabalho dos músicos (cantores, instrumentistas, compositores ou regentes), as performances ao vivo em palcos e salas de concertos, os bastidores, as turnês, os ensaios. É o caso de filmes como *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (João Moreira Salles, 2002), *Paulinho da Viola – meu tempo é hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003), *Herbert de perto* (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2006), *Cartola: música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007), *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr, 2007), *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2008)³, *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008), *Filhos de João: admirável mundo novo baiano* (Henrique Dantas, 2009)⁴, *Elza* (Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, 2010), *A música audaz de Toninho Horta* (Fernando Libânio, 2011), *Daquele instante em diante* (Rogério Velloso, 2011)⁵, *Raul Seixas – o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho, 2012), *Jards* (Erick Rocha, 2012), *A música segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, 2012), para citar apenas alguns exemplos.

Diversos festivais e salas de cinema do país dedicaram, recentemente, mostras e sessões aos *documentários musicais* – expressão que vem sendo usada, de forma não rigorosa, para se referir a esses filmes como um subgênero do documentário em geral⁶. Paralelamente, surgem esparsas

³ Sobre o músico Humberto Teixeira, falecido em 1979, um dos criadores do baião nordestino.

⁴ Sobre a banda Novos Baianos – formada por Moraes Moreira, Luiz Boca de Cantor, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, dentre outros –, que viveu seu auge nos anos 60-70.

⁵ Sobre o compositor paulista Itamar Assumpção, falecido em 2003, após um câncer no intestino.

⁶ É o caso do In-Edit – Festival Internacional do Documentário Musical, que chegou em 2014 a sua 6ª edição (Disponível em: <http://in-edit-brasil.com>. Acesso: 15/12/2014) e também do Festival Cinemúsica, realizado na cidade de Conservatória – RJ, que chegou neste mesmo ano a sua 8ª edição (Disponível em: <http://www.festivalcinemusica.com.br/php/>. Acesso em: 15/01/2015). A 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes (MG, 2010) exibiu um conjunto de filmes sob o título *Onda Musical*. Já o Centro Cultural Banco do Brasil – RJ realizou, em 2011, as mostras *É o jazz e Cinema Brasileiro Rock'n'roll*, que incluíam documentários. A *Mostra Cine MPB*, realizada dentre 05 e 14 de janeiro de 2012, no CCBB-SP, exibiu uma retrospectiva com 17 filmes sobre a música popular brasileira.

publicações dedicadas ao estudo da relação entre música e documentário⁷, bem como eventos de caráter acadêmico. É o caso do seminário *Estudos do Som*, realizado desde 2009 nos encontros anuais da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) e que passou a se chamar *Teoria e Estética do Som no Audiovisual*, em 2014⁸. Também no campo ampliado da comunicação, já existe um conjunto de publicações de fôlego sobre assuntos correlatos⁹. A partir de 2015, passa a existir nos encontros da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – a Compós, o *GT Estudos de Som e Música*. Nossa pesquisa insere-se, portanto, em um contexto de interesse renovado acerca do som, da música e da escuta, e suas interfaces com o cinema e a comunicação.

Entre os documentários brasileiros que exibem o fenômeno musical – que são aqui o foco de nossa análise – um conjunto significativo de filmes optou por uma abordagem circunscrita ao trabalho de um artista específico (ou de uma única banda), geralmente conhecido do grande público. Alguns deles se referem a artistas já falecidos, lançando-se ao desafio de resgatar sua trajetória e importância para o cenário musical brasileiro.

Embora este conjunto de filmes não seja homogêneo – é preciso resguardar as evidentes diferenças estilísticas entre eles – algumas características são recorrentes. Uma primeira é a tentativa de construir um

⁷ Internacionalmente, destacamos o dossiê “Documentário e Música”, da *Doc On-line* (disponível em www.doc.ubi.pt. Acesso em: 21/02/2013); o dossiê “Filmer la musique” publicado pela *Revue iDoc – Images Documentaires*, n.78/79, Paris, décembre de 2013; o dossiê “Music in documentary”, publicado pela revista *Cinephile* (The University of British Columbia, vol.10, n.1; summer 2014); e também o dossiê “Cinéma et musicalité”, organizado por François Jost e Réal La Rochelle na *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* (vol. 3, n° 1, 1992), embora este último privilegie filmes ficcionais. No Brasil, destacamos a Revista *Filme Cultura*, em seu número 58 (fev-mar/2013) que publicou o dossiê “O som nosso de cada filme”, que inclui alguns textos sobre documentários.

⁸ Uma outra iniciativa pontual foi o Seminário Internacional “Ouvir o documentário” (UFRB/UFBA), realizado em outubro de 2012, que contou com a presença dos principais pesquisadores brasileiros sobre o assunto.

⁹ Destacamos apenas alguns dossiês publicados recentemente nas revistas *Ciberlegenda*, da Universidade Federal Fluminense (“Sonoridades – no Cinema e no Audiovisual” e “Sonoridades – Novas tecnologias e estéticas”. UFF, 2011/1; n.24, vol.1 e 2, respectivamente), *Contemporânea*, da Universidade Federal da Bahia (“A canção popular na cena audiovisual: cinema, televisão e novas telas”, UFBA, vol. 12, n.2, 2014; “Música, Escuta e Comunicação”, vol. 10, n.1, 2012) e *E-compós*, publicação da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós (“Focando na escuta: som, música e comunicação”; vol.15, n.2, 2012).

retrato em diálogo com os músicos. Tal expressão, cunhada por Cláudia Mesquita (2010), refere-se ao modo como determinados filmes recentes tentam “contar a história do personagem retratado, tecendo urdiduras entre memória individual e história pública, entre os arquivos e as imagens tomadas no presente da filmagem” (MESQUITA, 2010, p. 105)¹⁰. Esses aspectos surgem em inúmeros documentários musicais recentes.

No *corpus* analisado por Mesquita observa-se um esforço dos filmes em abandonar pretensões biográficas mais 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 renuncia o futuro, por exemplo); mas sobretudo a separação entre retratista e personagem, ou, melhor dizendo, o apagamento do primeiro, que não chega a se constituir como sujeito que enuncia, optando o filme por um discurso neutro, que elide o sujeito, espécie de discurso da verdade sobre o personagem e sua história. Em oposição a isso, e em seu lugar, os filmes privilegiam a proposição do diálogo como estratégia central e forma de enunciar a narrativa biográfica “possível”, assumida como processo de comunicação, criação e troca entre duas instâncias. (MESQUITA, 2010, p. 107)

Contudo, nos documentários brasileiros contemporâneos que se atêm ao recorte específico da vida e obra de um único músico, a dicção autorreflexiva mencionada por Mesquita, que põe em causa os limites do próprio ato de retratar, poucas vezes se evidencia. Em muitos momentos, os filmes estão empenhados em construir uma personalidade coerente e estável para os sujeitos retratados. Como explica Mariana Duccini Junqueira Silva (2012), em um artigo sobre os documentários musicais:

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”). (SILVA, 2012, p. 7)

¹⁰ Vale lembrar que essa redução extrema do enfoque – que evita abordagens totalizantes ou sociologizantes – está em consonância com certa tendência do documentário brasileiro contemporâneo (BERNARDET, 2003; HOLANDA, 2004).

Conforme destaca a autora, esses filmes por vezes assumem um caráter “benevolmente explicativo” acerca do contexto em que o protagonista empreendeu seus feitos mais expressivos (SILVA, 2012, p. 13) e ganham um tom de *homenagem* ao personagem retratado, exaltado em suas habilidades e seu talento. Além disso, apostam na *heroicização* do protagonista – tratado muitas vezes como emblema de uma época – como se assumissem a “missão” de afastá-lo do esquecimento e promover uma reparação histórica.

Não são raros os filmes que constroem a cronologia da vida do personagem a partir de momentos emblemáticos, que compõem uma trajetória plausível, factível. Para tanto, eles se valem de procedimentos convencionais, que nos remetem aos formatos televisivos (informativos ou de entretenimento), nos quais as imagens de arquivo são manejadas de maneira meramente ilustrativa e evocadas como documento de uma determinada época, como evidência dos fatos. As entrevistas, também recorrentes, compõem um mosaico com numerosos e fragmentados depoimentos, concatenados de forma linear, sob uma lógica expositivo-argumentativa. Nesses casos, os entrevistados são apanhados frequentemente sentados, de frente e em primeiro-plano, enquanto o entrevistador (situado ao lado ou atrás da câmera, assumindo a frontalidade de um repórter) não é visto em quadro. Os sujeitos são convocados a testemunharem os fatos mencionados e tecer considerações acerca do personagem principal retratado; assumindo um lugar de autoridade (jornalistas especializados, críticos de música, familiares, amigos, músicos que podem ou não ter atuado em parceria com o protagonista). Certos entrevistados aparecem em vários documentários recentes, como é o caso dos críticos Nelson Motta e Sérgio Cabral, o musicólogo Ricardo Cravo Albin, músicos e pensadores como José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Contudo, nesses filmes, a heterogeneidade de vozes nem sempre configura uma pluralidade de pontos de vista.

As considerações de Silva se referem ao que ela chama de documentários musicais. A autora inclui em seu *corpus* de análise o filme *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010), que retrata, em vez de um único sujeito, um acontecimento: o III Festival de Música Popular Brasileira, programa exibido em 1967 pela Rede Record de Televisão. Mantém-se, assim, um recorte bastante específico.

Márcia Carvalho (2012), em um artigo sobre o documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009), tece considerações semelhantes às de Silva e que podem se estender a grande parte dos documentários sobre músicos.

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. (CARVALHO, 2012, p. 90)

A autora afirma, de forma contundente, que

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. (CARVALHO, 2012, p. 91).

Ela comenta, ainda, contrariando a expectativa de que a música seja um elemento de destaque nesses filmes:

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. (CARVALHO, 2012, p. 95)

Dentre os componentes sonoros que compõem os filmes, prevalece o verbal, confirmando aquela *vocação vococentrista* do cinema, tal como a caracterizou Michel Chion (1982).

Nesse panorama, *Nelson Freire*, de João Moreira Sales, se destaca. Trata-se de um documentário que tem como personagem principal Nelson Freire, um dos mais importantes pianistas do país. Como Consuelo Lins e Cláudia Mesquita ressaltam:

é notável a intimidade que 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, p. 34)

Como *Nelson Freire*, outros filmes recentes também acompanham os músicos em turnês: *Fabricando Tom Zé* (2006), sobre uma viagem do músico baiano pela Europa; *Coração vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2008), acerca do lançamento do disco em inglês de Caetano Veloso, em diferentes países; *Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (Tetê Moraes, 2009), que filma João Donato e trio, em Cuba. Tais 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. (CARVALHO, 2012, p. 88-89)

Mas nem todos os filmes produzidos no Brasil nos últimos anos que têm a música em cena são retratos em diálogo. Há os filmes que retomam um período histórico, a partir de um enfoque um pouco mais ampliado, como é o caso do já citado *Uma noite em 67*, e também de *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012) e *Futuro do pretérito: Tropicalismo now* (Ninho Moraes e Francisco César Filho, 2012). Este último possui a diferença de ser uma releitura do tropicalismo na atualidade e valer-se de procedimentos ficcionais.

À medida que a abordagem do filme se amplia (e deixa de se reduzir à biografia de um artista), a contextualização e caracterização de um determinado gênero musical passa a ganhar destaque. Nesses casos, o filme se volta para as relações e a atenção se pulveriza diante dos diversos sujeitos retratados. São filmes sobre o *rap*, o *funk*, o samba, o choro, o *punk rock*, o *jazz*, o brega. Para citar alguns exemplos: *Roda* (Carla Maia e Raquel Junqueira, 2011) aborda a velha guarda de samba da cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais); *Vou rifar meu coração* (Ana Rieper, 2011) trata da música romântica brega a partir da perspectiva de músicos e ouvintes. *Aqui favela o rap representa* (Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, 2003), *L.A.P.A.* (Emílio Domingos e Cavi Borges, 2008), *Favela on blast* (Leandro HBL e Wesley Pentz, 2008), *Sou feia mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005) são filmes que retratam múltiplos sujeitos que têm em comum uma relação com o *rap* ou o *funk*. Nesses quatro últimos sobressai a relação da música com

uma parte específica da cidade (a periferia) e as formas de vida que ali têm lugar. O fenômeno musical surge aí como um elemento que percorre transversalmente a escritura do filme e que permite entrever outros elementos igualmente relevantes (de ordem política, social, econômica, etc.).

Guilherme Maia (2012), ao estudar as “tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo”, deu atenção a “casos em que a música ou manifestações musicais não são sujeitos ou objetos do documentário” (MAIA, 2012, p. 106). A ele interessava justamente os filmes que não se atém à vida dos músicos ou aos gêneros musicais. A partir de um *corpus* extenso, o pesquisador identificou diretores “mais influentes e atuantes” no campo do documentário e filmes “exemplares de tendências poéticas” entre 1993 e 2010. Embora ele não aprofunde sua análises destes aspectos e nas suas consequências para a experiência proporcionada pelos filmes, ele traz algumas contribuições para a reflexão sobre a música no documentário.

Primeiramente, ele destaca que há no documentário um maior interesse pelas trilhas instrumentais em detrimento das canções, que surgem frequentemente no momento da tomada (e não como uma opção de montagem).

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. (MAIA, 2012, p. 107)

Em segundo lugar, ele constata que os filmes recorrem pouco “às técnicas de desenvolvimento tonal”, preferindo um colorido modal ou atonal, utilizado para criar uma “atmosfera”:

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). (MAIA, 2012, p. 108)

Maia observa ainda que, entre os inúmeros diretores estudados, Eduardo Coutinho é o que mais se destaca quando se fala em música no documentário – aspecto raramente explicitado quando seus filmes são analisados. Ele explica:

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. (MAIA, 2012, p. 110)

Santa Marta – duas semanas no morro (1987) possui “uma trilha sonora singular”, afirma o autor, ao valorizar as músicas de compositores do próprio morro. No entanto, ao longo de sua trajetória, Coutinho abandona progressivamente a trilha sonora e passa a investir cada vez mais no som direto.

As considerações de Guilherme Maia destoam daquilo que notamos, inicialmente, nos documentários que têm a música como objeto central, nos quais há um inegável interesse pela canção. São poucos os filmes que optaram por abordar a música erudita ou a música popular instrumental. Além disso, são mais frequentes as músicas que seguem os princípios do sistema tonal. Entre os filmes recentes, uma exceção à regra é *Matéria de composição* (Pedro Aspahan, 2013), que aborda a música erudita instrumental contemporânea a partir do contato com três compositores.

A música é tema recorrente na filmografia recente, mas o documentário brasileiro já se interessou pela música em outras épocas. Destacamos os retratos *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Eduardo Scorel, 1966), *Saravah!* (Pierre Barough, 1969), *Novos Baianos Futebol Clube* (Solano Ribeiro, 1973), *Os doces bárbaros* (Jom Tob Azulay, 1977). Dos

que abordam um gênero musical, citamos *Nordeste: cordel, repente e canção* (Tânia Quaresma, 1975), *Cantos de trabalho* (Leon Hirszman, 1975 -1976)¹¹, *Partido alto* (Leon Hirszman, 1976-1982). Também nesses casos, não se trata de um conjunto homogêneo.

Ao mencionarmos os *Cantos de trabalho*, sinalizamos para os filmes que têm a música como elemento central, norteador, mas cujos protagonistas não ocupam o *status* dos músicos profissionais e renomados. Existem vários filmes que mostram os músicos anônimos, os amadores, os trabalhadores rurais que têm a música impregnada em sua prática (como os vaqueiros de *Aboio*, de Marília Rocha, 2005, que cantam para tanger o gado) e até mesmo os ouvintes (como aqueles que entoam os versos que sintetizam a história de suas vidas, em *As canções*, de Eduardo Coutinho, 2012).

Aos poucos, fez-se notar a música como elemento indispensável para se compreender filmes sobre rituais indígenas (como o *jamurikumalu*, filmado por Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, em *As hipermulheres*, 2011) e sobre manifestações da cultura popular de matriz afrobrasileira, como os festejos das guardas de congo e moçambique, as irmandades de Nossa Senhora do Rosário, o candomblé, a capoeira, o samba de roda, dentre outros. É o que se vê em *Salve, Maria* (Junia Torres, Cida Reis e Pedro Portella, 2006) e em *Cantador de chula* (Marcelo Rabelo, 2009), por exemplo.

Ao empreendermos essa prospecção histórico-estilística inicial, de caráter exploratório e panorâmico, fomos surpreendidos por uma imensa variedade de possibilidades para se pensar as relações entre música e escritura fílmica. Ao colocar em perspectiva os chamados documentários musicais atuais à luz dos filmes de outras épocas e modalidades, que dão a ver outros sujeitos, práticas e formas de vida, observamos uma diversidade enorme de recortes, temáticas, abordagens, formatos e estilísticas, que se oferece como um campo vasto e estimulante de pesquisa.

Em vez de analisar filmes *exemplares* da filmografia brasileira sobre a música, optamos por um outro viés: elegemos documentários *dissonantes* nesse conjunto. Seja por acionarem recursos expressivos menos convencionais, seja pelo fato de que neles a música em cena nos

¹¹ Trilogia composta pelos curtas *Mutirão*, *Cacau* e *Cana-de-açúcar*.

leva a refletir sobre o próprio cinema (seus problemas, suas questões, seus limites). Recusando um critério meramente temático e valendo-nos da ideia da *música em cena*, organizamos nosso *corpus* ao modo de uma pequena constelação, feita de filmes bastante diversos, nos quais a música se constitui como componente fundador da sua *mise-en-scène* e da sua escritura. Em outras palavras: filmes que inventam algo *com* as músicas ou *a partir delas*. Como nos agrupamentos de estrelas, cada filme cintila singularmente – sem um termo comum que os reúna – no interior do conjunto, cujo centro é vazio. Assim, é preciso o olhar do analista (que mira a constelação a partir de uma indagação, mas sem abandonar o fascínio proporcionado pela contemplação das estrelas) para traçar as linhas que ligam os pontos mais brilhantes, formar figuras, tecer relações¹².

¹² Fazemos livre referência à discussão empreendida por Georg Otte e Miriam Lídia Volpe, sobre o pensamento de Walter Benjamin, a partir da metáfora da constelação. Cf. OTTE, Georg e VOLPE, Miriam Lídia. "Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin". *Fragmentos*, número 18, Florianópolis, jan.-jun.2000, pp. 35-47.

3. Um problema de pesquisa

Diante de um conjunto de filmes que dão a ver diferentes manifestações do fenômeno musical, lançamos a seguinte indagação: de quais maneiras os filmes documentários brasileiros inscrevem a música (articulada aos outros sons e também às imagens) em sua escritura, de modo a engajar a escuta do espectador? A pergunta se faz necessária porque, embora a música seja um tema recorrente nos filmes, pouco se escreveu sobre suas relações efetivas (internas ou orgânicas) com a escritura do documentário. Propomos assim um duplo movimento: primeiramente, observar como a música se articula aos diferentes componentes (sonoros e imagéticos) da escritura fílmica; segundo, apontar como tais articulações solicitam o trabalho da escuta espectral.

Tomamos como ponto de partida algumas provocações feitas pelo cineasta, teórico do cinema e crítico de jazz, Jean-Louis Comolli (2004), no ensaio “Algumas pistas paradoxais para passar entre música e cinema”, publicado originalmente em 1996¹³. Ao mencionar os espetáculos musicais filmados, o autor nota que os filmes muitas vezes reduzem a música ao corpo do músico, contentando-se em apreender sua aparência, seus gestos. Porém, para o autor, isso deveria ser apenas o início: “Como filmar a música enquanto se faz? E se a resposta não fosse: filmar um músico enquanto toca?” (COMOLLI, 2004, p. 322)¹⁴. Diante da *essencial invisibilidade* da música, ele 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 está quase nunca na música” (COMOLLI, 2004, p. 323)¹⁵.

Comolli reivindica para o cinema – e para o documentário, em particular – a função política de se fazer na contramão das estratégias

¹³ COMOLLI, Jean-Louis. Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma [1996]. In: *Voir et pouvoir – L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction et documentaire*. Paris: Verdier, 2004. pp. 317-323.

¹⁴ “Comment filmer la musique en train de se faire? Et si la réponse n'était pas: filmer un musicien en train de jouer?”. Todas as traduções presentes na tese são nossas. Quando não for o caso, o tradutor responsável será indicado em nota de rodapé.

¹⁵ “Il y a quelque chose d'une obscenité dans l'insistance à filmer le corps jouant, à le détailler de près, obscenité qui n'est a peu près jamais dans la musique”.

do espetáculo, de se ocupar das fissuras do mundo, de se constituir na relação com os sujeitos. O autor tensiona os limites do que já está dado e propõe uma reflexão sobre aquilo que o cinema *poderia ser*. No que tange a música, nesse ensaio específico Comolli reivindica que ela seja aquilo que resiste, portadora dos perigos de uma outra cena, que desafie o filme e conduza as *mise-en-scènes* ao seu limite. Que os filmes coloquem em jogo as próprias lógicas do olhar e da escuta, esta é sua maior reivindicação.

Indiferente tanto ao charme da música quanto a todas as outras seduções, a câmera registra a produção musical antes de mais nada e tão somente como um trabalho do corpo, uma produção física. Redução da música a sua aparelhagem humana ou instrumental. Redução do cinema ao seu grau zero, aquele da inscrição verdadeira. Digamos 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 pouco. Mas isso é pôr em relevo apenas uma parte disso que ocorre nessa música. Não confrontar em nada as potências do cinema em relação àquela de uma música ao se fazer. E então, 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 senão a admissão de uma futilidade ou de uma impotência – um tédio? – das imagens diante dos sons. Um não-trabalho para um trabalho (COMOLLI, 2004, p. 322)¹⁶

O autor vai mais longe ao afirmar que há talvez mais música no rosto de quem escuta do que na mão de quem toca, colocando em evidência que o que está em jogo aí (ou deveria estar) é da ordem da experiência estética¹⁷. Contudo, já que o documentário não dispõe de regras prévias a

¹⁶ *“Indifférente au charme de la musique comme elle l’est à toutes les autres séductions, la caméra enregistre la production musicale avant tout et seulement comme un travail du corps, une production physique. Réduction de la musique à son appareillage humain ou instrumental. Réduction du cinéma à son degré zéro, celui de l’inscription vraie. Disons que filmer un musicien jouant constitue un document d’archives sur le rapport du corps de ce musicien à sa musique, et certes ce n’est pas rien. Mais c’est ne relever qu’une partie de ce qui s’accomplit dans cette musique. Ne rien confronter des puissances du cinéma à celle d’une musique en train de se faire. Et, donc, peu demander au cinéma de n’être là que pour enregistrer des traces. Les traces filmiques ne sont elles-mêmes que peu de chose si elles ne mettent pas en jeu les logiques de regard et d’écoute qui les constituent. La musique filmée n’est le plus souvent que l’aveu d’une futilité ou d’une impuissance – d’un ennui ? – des images devant les sons. Un non-travail pour un travail.”*

¹⁷ Recusamos as abordagens que reduzem a dimensão estética à dimensão artística e que tratam da experiência estética em oposição à vida cotidiana – de um lado, a experiência reveladora, autêntica, proporcionada unicamente pelos objetos artísticos, e de outro a

serem seguidas, ele precisa inventar a cada vez uma maneira de inscrever o corpo sonoro da música em sua escritura, a partir do manejo de seus próprios recursos expressivos.

Michel Chion (1995) apresenta considerações semelhantes:

a contribuição do cinema neste domínio foi o de permitir confrontar a face humana, vista em plano-detulhe, 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, p. 260)¹⁸

O cinema permite *confrontar* e *interpretar* os fenômenos da ordem do invisível; sua potência vai além da dimensão do registro. Isso nos leva a pensar na complexa relação que o cinema pode estabelecer entre o visível e invisível, e também entre o visível e o audível. Embora os filmes documentários sobre música sejam cada vez mais recorrentes no Brasil, poucos buscaram confrontar esse invisível que caracterizaria a experiência musical.

No dossiê “Filmar a música”, publicado em 2013 pela revista francesa *Images Documentaires*, vários autores corroboram as provocações feitas por Jean-Louis Comolli em seu ensaio. Catherine Blangonnet-Auer, ao ressaltar o caráter coletivo da música, explica que a contribuição do cinema ao filmá-la é de

fazer perceber as relações vivas e sensíveis, essa cumplicidade, essa alegria partilhada, através do “ricochete dos olhares” trocados, capturados pela câmera. Todos os cineastas dizem que, ao filmar, eles tentam recriar uma emoção sentida um dia e compartilhá-la. Alguns conseguem isso. (BLANGONNET-AUER, 2013, p. 12)¹⁹

experiência mundana. Preferimos pensar a experiência estética como uma via de acesso à experiência do mundo. O componente estético deixa de ser propriedade interna dos objetos para assumir uma dimensão *relacional*. (GUIMARÃES, LEAL, MENDONÇA, 2006).

¹⁸ “l’apport du cinéma dans ce domaine a été de permettre de confronter le visage humain, vu en gros plan; et de se faire ainsi littéralement l’interprète de ces deux mystères, qui sont la naissance de la musique et son écoute - phénomènes par nature invisibles. Et il est naturel que l’invisible intéresse le cinéma”.

¹⁹ “faire apercevoir ces liens vivants et sensibles, cette complicité, ce bonheur partagé, à travers “le ricochet des regards” échangés, saisis par la caméra. Les cinéastes le disent tous: en filmant ils tentent de recréer une émotion ressentie un jour et de la faire partager. Certains y réussissent”.

A autora também não poupa críticas aos filmes, e afirma que somente alguns conseguem de fato alcançar a riqueza de relações sensíveis propiciadas pelo fazer musical. No mesmo número dessa revista são transcritos fragmentos de uma mesa-redonda sobre filmar a música, realizada em novembro de 2013, durante o Festival Jean Rouch, quando críticas semelhantes foram apresentadas. O debate reuniu pesquisadores, professores, cineastas e etnomusicólogos, como Michel Chion, Idrissa Diabaté, Sandrine Locke, Bernard Lortat-Jacob, Thierry Augé, sob a moderação de Ariane Zevaco. Para alguns deles, filmar a música é, antes de tudo, filmar o trabalho dos músicos e aquilo que se passa entre eles. Para outros, diferentes questões estão aí implicadas. Para o realizador e professor Idrissa Diabaté, da Costa do Marfim, por exemplo, reduzir a discussão aos músicos, aos compositores, aos regentes, etc., traduz uma visão ocidental (e um tanto redutora) da música,

porque ela envolve apenas a apreciação, o prazer de escutar, de olhar. Pode-se também conceber que a música pode curar, que a música pode alimentar, que ela pode tranquilizar ou pode socializar. Então a música tem uma outra função. Penso que essa função deva talvez ser colocada. Quando eu filmo a música, eu não filmo apenas o saber-fazer do músico, filmo também o impacto ou o efeito que o som produz na sociedade. Eu posso me permitir cortar porque o que me interessa são os efeitos da música sobre o indivíduo ou sobre a coletividade. A reação do público pode ser um pretexto que eu me permito utilizar para interromper a melodia. Acredito que filmar a música é também olhar um pouco para fora da cena, para fora do visual, para ver o que se passa atrás. Isso me parece verdadeiramente essencial. (DIABATÉ, 2013, p. 89)²⁰

Para o realizador africano, interessa a coletividade, a função social, o caráter de partilha da música. Diabaté talvez concordasse com a ideia de

²⁰ *“puisqu'elle n'apporte que la jouissance, le plaisir d'entendre, de regarder. On peut aussi concevoir que la musique peut guérir, que la musique peut nourrir, qu'elle peut apaiser, qu'elle peut socialiser. Donc la musique a une autre fonction. Je pense que cette fonction-là il faut peut-être la poser. Quand je filme la musique je ne filme pas seulement le savoir-faire du musicien, je filme aussi l'impact ou l'effet du son produit sur la société. Je peut me permettre de couper parce que ce qui m'intéresse ce sont les effets de la musique sur l'individu ou sur la collectivité. La réaction du public peut être un prétexte que je me permets d'utiliser pour interrompre la mélodie. Je crois que filmer la musique c'est aussi regarder un peu en dehors de la scène, en dehors du visuel, pour regarder ce qui se passe derrière. Cela me paraît vraiment essentiel”*. Transcrição de fragmentos da mesa redonda “Filmer la musique”, publicada no capítulo “Le cinéma anthropologique et la musique”, na *Revue iDoc – Images Documentaires*. Paris, Association Images Documentaires, n.78/79, décembre de 2013, pp. 81-86.

que o rosto do ouvinte permite ver mais elementos do fenômeno musical, como apontava Comolli em seu ensaio. Já o etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob se indaga sobre o que seria específico da música e que exigiria dos filmes um tratamento particular. Ele pondera que o problema repousa na própria reflexão sobre o que é a música.

Mesmo para nós profissionais – eu fui pago por muito tempo pelo Estado para ter uma ideia um pouco precisa sobre o que é a música – isso não é de uma clareza total. Chegamos a desenvolver o conceito de Gilbert Rouget “a música é sempre mais que a música”. O “mais” engloba uma multiplicidade de olhares, de modo que existem coisas que concernem à música que não são comparáveis. (LORTAT-JACOB, 2013, p. 85)²¹

Assim, não se trata, nessa tese, de julgar se os filmes alcançam ou não o invisível musical. Se o fizéssemos, incorreríamos em um duplo erro: primeiramente, o de julgar os filmes valorativamente, endereçando-lhes demandas às quais eles não se propuseram; segundo, porque trataríamos a música como algo que possui uma existência própria e anterior aos filmes, a qual caberia apenas “captar” de forma justa. Interessa-nos, antes, perceber como os fenômenos musicais emergem na cena, segundo condições espaciais e temporais específicas, a partir da interação entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados, mediada pelo aparato cinematográfico.

Com Chion, enfatizamos a necessidade de se tratar a música sempre na relação com os outros componentes de que o filme é feito: tanto os outros sons (os ruídos, as vozes e também os silêncios), quanto a imagem. É fundamental abordar os componentes visuais e sonoros de forma imbricada, sempre levando em consideração a atitude do espectador. A essa atitude o autor chamou de audiovisual, no esforço de mostrar 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, p. 11). Mesmo quando a sincronia entre som e imagem permite ao espectador estabelecer uma

²¹ *“Même pour nous professionnels – et moi j’ai été payé pendant longtemps par l’État pour avoir une idée un peu précise sur ce qu’est la musique – ce n’est pas d’une clarté folle. On arrive à développer le concept de Gilbert Rouget, “la musique c’est toujours plus que la musique”. Dans le “plus”, s’engouffre une multiplicité de regards, si bien qu’on a de choses qui concernent la musique qui ne sont pas comparables”.*

relação imediata entre o que se vê e o que se ouve, não teríamos aí uma pura relação de redundância²².

Partimos também do pressuposto de que som e imagem não são regidos por uma lógica meramente aditiva. Gilles Deleuze (2005) afirma que o som é, na verdade, um componente da imagem visual. No cinema mudo, a imagem era composta da imagem visual e dos intertítulos, que transformavam os atos de fala em textos a serem lidos, evocando uma segunda função do olho. Posto dessa forma, o discurso se dava de modo indireto. Com o cinema falado, entretanto, o ato de fala já não corresponde à segunda função do olhar, e sim à audição, tornando o discurso novamente direto. O sonoro instaura uma mudança substancial no estatuto da imagem, pois, ao se fazer ouvir, faz ver algo que não aparecia livremente no cinema mudo. Nas palavras do autor: “Diferente do intertítulo, que era uma imagem diferente da imagem visual, o falado, o sonoro são ouvidos, mas como *uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente*. É sob esse estatuto, aliás, que são imagem” (DELEUZE, 2005, p. 269). Retomando uma formulação de Comolli, Deleuze afirma que o ato de fala, ao ser escutado, instaura uma *quarta dimensão da imagem* (DELEUZE, 2005, p. 279)²³, além das três já usualmente concebidas para se falar do componente imagético (largura, comprimento e profundidade).

Essa é uma das razões pelas quais optamos pela análise de filmes brasileiros. Para nós, era fundamental que os filmes não precisassem de legendas. Nos filmes estrangeiros, frequentemente, as canções não são traduzidas (sobretudo quando aparecem discretamente no mundo diegético). À pesquisa interessa a compreensão semântica daquilo que é dito ou cantado (evitando recorrer a uma segunda função do olhar) e a familiaridade com a entonação e sotaques da língua portuguesa (isto é, a sua musicalidade). É preciso que o olhar possa conceder o tempo que

²² Um exemplo dado por Chion, extraído do telejornalismo: enquanto escutamos um jornalista dizer “São três pequenos aviões”, vemos a imagem de três aviões cruzando o céu. Inicialmente, poderíamos pensar que se trata de uma fala redundante em relação à imagem. Mas se o jornalista dissesse “Hoje o dia está magnífico” ou mesmo “Dois aviões avançam sobre um terceiro”, teríamos percebido a mesma imagem de maneira diferente. Assim, aquilo que apreendemos da imagem decorre em larga medida do que é dito.

²³ Deleuze cita os artigos de Comolli publicados nos *Cahiers du Cinéma*, n.230 e n.231, jun-jul, 1972.

as imagens exigem e, simultaneamente, observar como o filme solicita o trabalho da escuta. Como escreveu Jean-Claude Bernardet (1981), em um artigo sobre o som no cinema brasileiro:

Estou convencido de que essa situação do som e a existência de legenda no cinema dominante brasileiro tiveram profunda influência sobre a formação do espectador cinematográfico no Brasil. Porque prevalece um código escrito para a apreensão dos diálogos. Porque a leitura das legendas – esporte que exige um treinamento bem mais complexo do que pode parecer à primeira vista – não permite ao espectador deter-se nas imagens. Porque a legenda tem um peso plástico que altera a composição das enquadrações. Porque o aparecimento e desaparecimento das legendas e o processo de leitura imprimem à nossa relação com o filme um ritmo que nada tem a ver com ele. (BERNARDET, 1981, p. 6)

Por fim, frisamos que nosso trabalho não seguirá pelo caminho ligado ao estudo da *música de filme*. Há toda uma tradição de pesquisas sobre a música no cinema de ficção que descreve seus usos, em termos poéticos e estéticos, apontando seus efeitos de sentido e descrevendo como desencadeiam determinadas emoções no espectador. François Jost e Réal La Rochelle (1992)²⁴, no dossiê sobre *musicalidade fílmica*, propõem um outro olhar, de maior interesse para a nossa abordagem:

Trata-se menos de retornar à problemática um pouco estreita da música de filme do que de explorar as ligações mais secretas, mais íntimas também, entre o filme e a musicalidade, ligações que as pesquisas recentes deixam geralmente de lado. (JOST e LA ROCHELLE, 1992, p. 3)²⁵

Aos autores buscam “colocar em evidência as características próprias à música (ritmo, intensidade, partitura, etc.), as regras de composição, as formas musicais, para ver *como elas “trabalham” o filme*, seja do lado do criador, seja do lado do espectador ou da crítica” (JOST e LA ROCHELLE, 1992, p. 3. *Itálico nosso*)²⁶. Embora nossa abordagem ainda seja distinta,

²⁴ Organizadores do dossiê “Cinéma et Musicalité”, publicado pela *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, em 1992.

²⁵ “Il s’agit moins de revenir sur la problématique un peu étroite de la musique de film que d’explorer les liens plus secrets, plus intimes aussi, entre le film et la musicalité, liens que les recherches récentes laissent généralement de côté”.

²⁶ “il s’agit de mettre en avant les caractères propres à la musique (rythme, intensité, partition, etc.), les règles de composition, les formes musicales, pour voir comment ils «travaillent» le film, soit du côté du créateur soit du côté du spectateur ou de la critique”.

compartilhamos do desejo de estar atentos às maneiras com que a música “trabalha” os filmes. Sobretudo se pensarmos na especificidade do documentário, que extrai sua potência justamente do contato, da fricção com o mundo, permeável às forças do real que vêm atravessar ou abrir uma fissura em sua escritura. Quando abordamos a música *em cena* (e não *de cena*), deslocamos o modo usual como a questão é colocada: em vez de tratar gesto do cinema de dar a ver e ouvir as diferentes manifestações do fenômeno musical (que existiriam já prontas e acabadas, para além do cinema), investigamos como esses fenômenos operam sobre o filme, modificando sua escritura por dentro, irrigando-a, alimentando-a e, por vezes, também resistindo a ela.

4. O sonoro no documentário brasileiro

Fernando Moraes da Costa (2008) mapeia quatro momentos distintos do cinema brasileiro em que a questão do sonoro se colocou de modo central. Sem a pretensão de fazer uma revisão que abarcasse toda a história do cinema no Brasil, desde o seu surgimento, o autor aborda quatro períodos apenas, considerados nodais para a compreensão do desenvolvimento do som nos filmes.

Costa descreve as primeiras tentativas de sincronização mecânica entre imagens e sons (por meio da sincronia entre projetores e fonógrafos), ocorridas a partir de 1902, e a emergência dos chamados filmes cantantes, no período de 1908 a 1911, nos quais musicais de curta duração eram dublados durante a sua exibição por atores posicionados atrás da tela. Em seguida, comenta a passagem do cinema silencioso ao sonoro e a polêmica decorrente da emergência do falado, na virada da década de 20 para a década de 30²⁷. Nesse segundo momento, no Brasil, é notável o enorme sucesso das comédias musicais e sua proximidade com a canção popular. Um terceiro momento se caracteriza pela chegada do som direto ao Brasil e pela decorrente mudança de paradigmas do cinema brasileiro, graças ao lançamento de câmeras leves, portáteis e silenciosas, aliadas à chegada dos gravadores também portáteis, que permitiam o sincronismo com a câmera.

O quarto e último momento é dedicado ao estudo do som nos filmes contemporâneos, em um contexto em que se considera que o Brasil já alcançou excelência técnica, tanto no que diz respeito à gravação e tratamento do som, quanto no que tange às salas de projeção. A chegada dos gravadores digitais, na década de 90, e a passagem da edição em moviola para o digital, permitiram a abertura simultânea de dezenas de pistas, facilitando a visualização da montagem vertical dos sons. Além disso, a mixagem segundo o sistema Dolby (ou seus concorrentes DTS, SDDS, etc.) permitiu a projeção

²⁷ Parte dessa discussão se deve à famosa “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, assinada pelos cineastas soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em 1928, na qual eles fazem uma crítica contundente ao modo como os filmes se valiam, à época, dos diálogos e defendem um uso contrapontístico do som. Cf. EISENSTEIN, Sergei et al.. Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. pp. 225-227.

do som em mais de cinco canais distribuídos pela sala de exibição (e não apenas dois, tradicionalmente situados atrás da tela, à esquerda e à direita). Daí resulta não apenas uma maior capacidade técnica para a realização e a exibição dos filmes, permitindo reproduzir os sons com mais fidelidade, mas também a formação de um público de escuta cada vez mais acurada.

Costa assim resume as transformações dos diferentes componentes sonoros (música, voz, ruído e silêncio) na escritura dos filmes:

A música, fundamental para o sucesso dos filmes entre 1908 e 1911, assim como na década de 1930, terá seu papel reconfigurado na década de 1960 e novamente nos últimos dez anos. Continuará a ser importante embora passe a dividir espaço na trilha sonora com outros sons, perdendo a onipresença dos dois primeiros momentos. As vozes que se encontravam atrás da tela na década de 1910, estarão no centro do quadro, unidas às bocas de quem canta, na década de 1930, e sobre as imagens, fora da tela ou dentro dela, embora pela primeira vez, na confusão das ruas, na década de 1960. Os ruídos, pouco presentes nos dois primeiros momentos, se farão notar no cinema brasileiro moderno, vindos da impureza da gravação exposta ao som das ruas, ou colocados nos filmes de modo a estarem livres da subordinação às imagens. O trabalho tecnicamente cuidadoso com esse mesmo elemento, será uma das marcas da produção contemporânea. O uso dos silêncios, como uma quarta potência dentro da trilha sonora se fará cada vez mais presente. (COSTA, 2008, p. 08)

Embora nosso problema de pesquisa possa ser discutido desde o cinema silencioso, já que a música se fez presente em cena, de diferentes modos nos filmes, nosso interesse se volta particularmente para o cinema posterior à chegada do som direto, quando a linguagem do documentário se tornou mais complexa e diversificada. Sabemos bem que o cinema, desde o seu nascimento, buscou um “acesso direto ao mundo” e que essa pretensão já estava presente nos filmes de atualidades, nos cinejornais, nos filmes de expedições e acontecimentos históricos, etc., dos primeiros tempos do cinema. Contudo, como escreve Da-Rin, “passado o período de invenção, o documentário foi se transformando em um cinema ilustrativo e didático” (DA-RIN, 2013, p. 31). Interessa-nos mais a filmografia posterior ao movimento documentário de Grierson, na Inglaterra, e também posterior às primeiras tentativas de Alberto Cavalcanti, no Brasil. Nosso olhar e escuta se voltam especialmente para o documentário produzido a partir dos anos 1950.

Além disso, esse terceiro momento nos interessa bem de perto porque foi no campo do documentário que as mudanças decorrentes do som direto se apresentaram de forma mais contundente no cinema brasileiro. É o que comenta Costa:

Se nos documentários dos anos 1960 é incontestável a importância da chegada dos gravadores portáteis, na produção de longas-metragens de ficção da mesma época a passagem para o som direto ocorreu de forma mais difusa e seu impacto parece ter sido diluído. (COSTA, 2008, p. 151)

O que é reiterado por Sílvia Da-Rin:

a arrancada do som direto no Brasil se deu quase que exclusivamente no domínio do documentário. Em alguns dos primeiros longas do Cinema Novo, gravadores Nagra foram usados para a captação de som em locações exteriores, mas as vozes dos atores seriam regravadas em estúdio. Na dublagem, o material captado em campo foi utilizado como “som guia”. Não faltava o desejo de interpretações espontâneas, mas as câmeras 35mm utilizadas dificultavam o emprego do som direto. Seria diferente em caso de adoção do 16mm, com câmeras leves e silenciosas, capazes de transmitir ao gravador as variações de ciclagem do motor, para posterior sincronização imagem/som. Na época, essa alternativa não se coadunava com os laboratórios brasileiros, que só ofereciam o serviço de ampliação para 35mm, formato empregado pelo circuito de cinemas, em meados de anos 1970. Nessa mesma época chegavam ao Brasil as primeiras câmeras 35mm “autoblímpadas” que viabilizariam o deslanche do som direto entre nós. (DA-RIN, 2013, p. 35)

Já são bastante conhecidas entre nós as condições que permitiram o surgimento do som direto no Brasil e no mundo. Nos anos 1950, a televisão americana – que precisava preencher uma programação jornalística diária, mas só dispunha da película em 16mm – impulsionou as pesquisas nessa área, como aquelas conduzidas pela Drew Associates, grupo nova-iorquino encabeçado por Robert Drew, que contava com colaboradores como Richard Leacock e os irmãos Albert e David Maysles. Na França, foi o engenheiro André Coutant quem desenvolveu um projeto de câmera 16mm leve e silenciosa, que culminaria na invenção da Éclair NPR, em 1962, cujo protótipo fora manejado pela primeira vez em 1960 por Michel Brault, em *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin.

No Canadá se desenvolve o “mais importante laboratório do direto”, o Office National du Film/ National Film Board (ONF/NFB), que “dispunha de

condições privilegiadas para encarar os desafios tecnológicos de sua época” (DA-RIN, 2013, p. 33). Foi por meio dessa instituição que cineastas francófonos puderam realizar documentários hoje considerados incontornáveis para o cinema direto (e de enorme importância para a afirmação da identidade cultural do Québec), como é o caso de *Pour la suite du monde* (1963), *Les voitures d'eau* (1968) e *Le règne du jour* (1967), a trilogia *Îles-aux-Coudres*, de Pierre Perrault.

No Brasil, o Nagra chegou pela primeira vez pelas mãos do alemão Franz Eichhorn, para produções da Atlântida, já em 1959 (COSTA, 2008, p. 136). A segunda leva do gravador viria três anos mais tarde, com Joaquim Pedro de Andrade, depois de sua passagem pela França (onde frequentou o *Institute des Hautes Études Cinematographiques* – IDHEC, em Paris), Inglaterra e Estados Unidos. Durante sua estadia em Nova Iorque, o cineasta foi aluno dos irmãos Maysles. Contemplado com uma bolsa da Fundação Rockefeller, ele retornou ao Brasil trazendo consigo a doação de uma câmera Arriflex e de um Nagra, equipamento que seria utilizado em *Garrincha, alegria do povo* (1963), filme “impregnado de intenção de cinema direto, mas ainda sem condições plenas de praticá-lo” (DA-RIN, 2013, p. 33).

Em 1962, o Itamaraty e a UNESCO firmaram um acordo que possibilitou a vinda do cineasta sueco Arne Suckdorff para ministrar um curso sobre cinema direto no Brasil. Ele trouxe consigo uma mesa de montagem Steenbeck, que seria usada por cineastas do Cinema Novo. Seu curso, dividido em duas etapas, permitiu a formação dos primeiros técnicos a operarem o Nagra. Na primeira, em novembro daquele ano, foram selecionados mais de 30 participantes. Na segunda, realizada no início de 1963, um grupo mais reduzido se dedicou à realização de *Marimbás* (1963), curta-metragem sobre uma comunidade de pescadores, com roteiro de Vladimir Herzog.

A primeira experiência considerada bem sucedida com o som direto é *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman (1964). Em sua equipe, Eduardo Coutinho, David Neves, Luiz Carlos Saldanha (na fotografia) e Arnaldo Jabor (no som direto), com montagem de Nelson Pereira dos Santos, assistência de Lígia Pape e narração e texto de Ferreira Gullar. Foi Luis Carlos Saldanha quem introduziu um método de sincronização artesanal do som direto no Brasil. Nagra e moviola precisavam ser manualmente sincronizados porque se percebia que

havia um descompasso nas velocidades dos equipamentos: a velocidade das câmeras variavam, ao passo que o Nagra mantinha velocidade constante. O método introduzido por Saldanha (que ele aprendera, por sua vez, com François Reichenbach) se valia de uma simples chave de fenda para alterar o *pitch* do Nagra, tendo o copião como guia²⁸. Dois filmes do nosso *corpus* contaram com sua atuação: ele é quem assina a sincronização de *Nelson Cavaquinho* e a montagem de *Partido alto*, esta última em conjunto com Alain Fresnot. Da-Rin destaca outras duas iniciativas que se deram, a partir daí, no Rio de Janeiro, sob a influência de Sucksdorff: *Integração racial* (1964), de Paulo César Saraceni, e *Bethânia bem de perto* (1966), de Eduardo Escorel (que também participou do curso com o sueco) e Júlio Bressane.

Mais ou menos à mesma época, um outro polo de realização de filmes com som direto se formava em São Paulo, sob a influência do documentarista argentino Fernando Birri. “O primeiro empreendimento sistemático de produção de uma série de documentários empregando as técnicas do direto, usando equipamento adequado” teria sido resultado do encontro do fotógrafo Thomaz Farkas, com “jovens cineastas ainda aturdidos pelos efeitos de 1964”, entre eles Geraldo Sarno, Sergio Muniz, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, conforme destaca Da-Rin (2013, p. 34). Herzog e Capovilla estudaram durante alguns meses no Instituto de Cinematografia de Santa Fé, onde Birri ensinava. Em 1963, com o recrudescimento da situação política na Argentina, Birri veio para o Brasil e se instalou em São Paulo. Em torno desse grupo foram realizados quatro primeiros filmes com som direto: *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla), *Nossa escola de samba* (Manuel Giménez) e *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares), todos filmados entre 1963 e 1964, reunidos no longa-metragem *Brasil Verdade*. Em 1967, teve início uma incursão pelo nordeste, concentrada na documentação da cultura popular nordestina, consagrando aquela que se tornaria conhecida pelo nome de Caravana Farkas. Nesse segundo momento, a caravana propôs a realização de dez documentários, mas posteriormente, fez novas incursões

²⁸ Para maiores detalhes sobre o processo, ver relatos de Luis Carlos Saldanha e Eduardo Escorel, em estudo realizado por Clotilde Guimarães. Cf. GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no documentário brasileiro da década de 1960*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação/ Escola de Comunicação e Artes da USP, 2008. (Dissertação de mestrado). pp. 55-57.

que resultaram em dezenas de documentários que consolidaram o direto no documentário brasileiro. Ligados a esse contexto, abordaremos em nossa tese dois filmes: *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1969-1970), que filma uma apresentação de Lourival Batista e Severino Pinto, dois cantadores de profissão, na Fazenda Três Irmãos, no sertão de Caruaru (PE), em maio de 1969; e, ainda, *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981), que retrata o compositor e multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal em meio a ensaios e improvisos.

Uma das consequências mais significativas da introdução do som direto no cinema brasileiro é o surgimento nas telas de uma “diversidade de sotaques e prosódias que compõem a oralidade do povo brasileiro” (DA-RIN, 2013, p. 35). Acerca dessas novas falas que passaram a povoar o cinema documentário, a partir dos anos 60, Jean-Claude Bernardet (2003) propõe uma reflexão indispensável para o estudo dos componentes sonoros no cinema documentário. Em *Cineastas e imagens do povo*, ele analisa um conjunto de curtas-metragens, explicitando como sua escritura desnuda aspectos da relação entre quem filma e quem é filmado (no caso, o “outro de classe” dos cineastas). É notável como, nessas análises, o autor contempla tanto os componentes imagéticos quanto os sonoros da escritura fílmica.

O que se observa – Bernardet é uma exceção à regra – é que os estudos sobre o documentário brasileiro demonstram certa desatenção aos diferentes componentes sonoros. Normalmente é a voz que recebe maior destaque nesses trabalhos, talvez em razão da emergência desses outros falares no documentário. O ruído, entretanto, também poderia receber atenção, já que ele surge como um novo problema com o qual os cineastas precisam lidar: ao se filmar fora dos estúdios, a audibilidade das vozes passa a competir com os barulhos do mundo.

A centralidade da voz no documentário vai ao encontro da concepção de Chion, que chama atenção para a vocação *vococentrista* do cinema, resultante da presença da voz humana nos filmes, que hierarquiza o espaço sonoro em seu entorno (1982). Isso ocorre talvez porque a própria escuta é assim: em situações em que vozes se misturam a ruídos ambientes, tendemos a privilegiar a voz em detrimento dos outros sons. É ela que primeiro chama a nossa atenção, em um esforço contínuo de tentar atribuir sentido à fala, mesmo quando se trata de uma língua desconhecida. No geral, prevalece a

voz como *suporte da expressão verbal* (e não aquela do grito ou do gemido), o que confere ao cinema um caráter mais precisamente *verbocentrista*.

A primazia da voz nos filmes explica o privilégio concedido a dois grandes objetos de estudo do campo do documentário: a voz *off* e a entrevista. Com o advento do som no cinema, ao final dos anos 20, são as falas que se tornam o centro das atenções. Consuelo Lins afirma que nesta época o documentário se transforma em um “álbum de imagens mudas do mundo, comentadas por uma voz não-sincrônica” (LINS, 2008, p.131). Até os anos 1960, predominou uma narração *off* no documentário, desencarnada, onisciente e onipresente. A “voz de Deus”, tal como a caracterizou Bernardet (2003). Após a segunda guerra mundial, todavia, os cineastas passaram a questionar a validade dessa “voz de autoridade”.

Os primeiros cineastas do cinema direto americano apostaram na sincronia entre som e imagem para preservar a *ambiguidade do real*, valendo-se do potencial do plano-sequência para apreender os acontecimentos já em curso e apanhar a relação entre os sujeitos filmados em situações cotidianas. A equipe de filmagem era reduzida e tinha a função de observar as situações filmadas, evitando intervenções mais incisivas²⁹. Eles também reduziram as locuções *off* a passagens curtíssimas em seus filmes, abolindo-as por completo em alguns casos.

Já o documentário moderno francês – o chamado *cinema verdade* –, em vez de abolir a voz *off*, reinventou seu uso. Apostando no potencial do cinema de produzir acontecimentos, esses filmes assumiam o caráter fortemente intervencionista da equipe de filmagem e a locução *off*, menos

²⁹ Sílvia Da-Rin (2004), ao discutir o cinema direto, se vale da expressão “uma testemunha discreta” para definir a relação daqueles que filmam, munidos do aparato cinematográfico, e o real. Associando esta vertente do cinema ao *modo observacional* (tal como o caracterizou Bill Nichols), Da-rin endereça fortes críticas aos cineastas americanos, acusados de uma relação “servil com os eventos” e de adotarem um “objetivismo extremado” na “tentativa idealista de comunicar a vida como ela é vivida” (DA-RIN, 2004, p. 138). Embora muitas declarações dos cineastas do direto e seus defensores deixem margem para tais críticas, acreditamos que é preciso nuançá-las em grande medida, em função da própria força dos filmes do direto. Além disso, nos parece inadequado confundir essa intervenção discreta da equipe com uma “teoria do mimetismo” (como esboça Mario Ruspoli, citado por Da-Rin). A “ingenuidade” atribuída aos cineastas defensores deste cinema “não controlado” (na expressão de Leacock) não se confirma nos filmes. Seria preciso, ainda, distingui-lo do cinema direto quebequense, particularmente o de Perrault, que está longe de ser um cinema baseado na não-intervenção.

do que um recurso a ser evitado, tornou-se um espaço de invenção, de improvisação, cheio de tensões e surpresas, bastante diferente daquela locução tradicional.

Nos documentários brasileiros da década de 60, no Brasil, Lins identifica uma hibridização: por vezes, os cineastas utilizavam o som direto, realizando filmagens sincrônicas e evitando a intervenção deliberada; em outros momentos, intervinham de modo mais pronunciado, provocando situações e falas. Recorria-se à locução em *off* com frequência para interpretar as situações ou para contextualizar as imagens. *Câncer* (Glauber Rocha, 1968) e *Congo* (Arthur Omar, 1972) se destacam como duas pioneiras exceções à regra, nas palavras da autora.

Por um lado, diante de novas questões políticas e estéticas, os cineastas acabaram recusando sínteses e generalizações, preferindo a abordagem de indivíduos singulares (que elaboram os sentidos sobre sua própria existência) e recusando a locução *off* tal como era utilizada no documentário clássico. Por outro, documentários de caráter mais ensaístico acabaram por retomar o procedimento, conferindo-lhe novos sentidos. Consuelo Lins discorre também sobre esses outros usos da voz *off* e seu papel na fabricação de “associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual” (LINS, 2008, p. 134). Ela cita cineastas como Chris Marker e Agnès Varda, que fizeram um uso singular desse procedimento: eles “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, p. 135). Já no cinema brasileiro, Lins menciona realizadores como Karim Ainoüz, Kiko Goiffman e João Moreira Salles que, em trabalhos mais recentes, também exploraram esse recurso de maneira inventiva. Assim, ao longo da história do cinema, a voz *off* ressurge com diferentes roupagens em filmes que se apropriam de uma dicção ensaística, autorreflexiva e performática, desafiando-nos a repensar o seu estatuto na escritura do documentário.

Outro modo de se abordar a voz no documentário relaciona-se à *entrevista*. Bernardet afirma que, nos anos 1950, quando surgiram os equipamentos que possibilitaram a captação de som em sincronia com as imagens, a linguagem do documentário se transformou, trazendo à

tona “um universo verbal até então desconhecido na tela” (BERNARDET, 2003, p. 282). Falas e entrevistas passaram a revelar sotaques, prosódias, vocabulários, sintaxes absolutamente novos para o cinema, que até então só dispunha do som de estúdio (a voz do locutor e a “música de fundo”). O cinema finalmente podia se ocupar dos balbucios, das palavras hesitantes, dos tiques verbais, que davam a impressão de intimidade com o falante e, ao mesmo tempo, conferiam às imagens um aspecto de documento bruto. Nesse novo cinema que se desenvolvia, surgiam os filmes que, em um polo, valorizavam os enunciados, isto é, o conteúdo do que era dito; em outro, filmes aos quais importava o ato de fala, a própria enunciação. Em ambos os casos, a entrevista revelava um interesse de ir ao encontro do outro.

Contudo, após esse momento criativo inicial, a “entrevista generalizou-se e tornou-se o feijão-com-arroz do documentário cinematográfico e televisivo” (BERNARDET, 2003, p. 285). Transformado em procedimento privilegiado para aproximação dos sujeitos filmados, a entrevista trouxe a predominância do verbal; a correspondente perda do potencial de observação dos filmes; o privilégio da relação entrevistado/cineasta em detrimento das relações entre os sujeitos filmados; a centralidade concedida ao cineasta-entrevistador, para quem se voltam o olhar e a fala dos entrevistados. Embora não possamos afirmar categoricamente que, ainda nos dias atuais, a entrevista seja um “cacoete” dos documentaristas, é inegável que este procedimento ainda é bastante recorrente no documentário brasileiro.

Mariana Baltar (2008) associa a situação de entrevista e do testemunho que expõe a interação entre quem filma e quem é filmado a uma proposta *intervencionista*. Para a autora, o cinema contemporâneo dialoga fortemente com uma tradição do documentário mais próxima da estética do cinema verdade.

Embora a tradição intervencionista se forme no contexto do cinema moderno, ela atravessa o documentário contemporâneo como um ponto de referência, quase como um imperativo, a ser seguido (ou derrubado); e que se faz presente na centralidade do personagem e sua fala, no desejo de exposição da vida privada e no reforço a um efeito de compartilhamento de uma sensação de intimidade, que deixa explícita, na narrativa, a situação de encontro. (BALTAR, 2008, p. 47)

A autora nota ainda que, em cinemas distintos, como o de Eduardo Coutinho ou de Kiko Goiffman, por exemplo, há um investimento na evidência audível da voz do diretor (vinda do antecampo³⁰, em conversa com os entrevistados) e na narração em primeira pessoa para a construção de uma dimensão autorreflexiva.

Stella Senra (2010), por sua vez, ao refletir sobre o “ato de perguntar e responder”, afirma que a produção do documentário das duas últimas décadas (no qual predominaria o procedimento da entrevista) se caracteriza por uma filiação ao que Beatriz Sarlo chamou de *virada subjetiva*. Tendência que se afirma tanto na academia quanto no mercado de bens simbólicos, essa virada se expressa pelo interesse crescente pela textura da vida, pela dimensão subjetiva, pela rememoração da experiência. A autora explica, todavia, que a entrevista pode exercer diferentes funções no documentário. A mais frequente “é aquela que se refere à experiência e aciona a subjetividade” (SENRA, 2010, p. 114), privilegiada para uma aproximação dos sujeitos filmados. Porém, a entrevista poderia proporcionar, em vez do encontro, a cisão, o embate de forças, o exercício de poder conjugado ao acionamento de mecanismos de defesa³¹. Senra discorre sobre como Glauber Rocha conduzia a entrevista no seu programa televisivo *Abertura* (programa que foi ao ar entre 1979 e 1980, pela Rede Tupi, atualmente reexibido pelo Canal Brasil). Menos do que acessar os pontos de vista ou a subjetividade do entrevistado, Glauber buscava “explicitar uma relação desigual de forças, utilizando criticamente a distância que o separa do entrevistado para expor as relações de poder na sociedade brasileira” (SENRA, 2010, p. 108). No caso de *Abertura*, mais do que um simples entrevistador, Glauber Rocha se deixava atravessar por outras vozes, que expressavam as forças dominantes da sociedade. A voz do entrevistador funcionava como lugar de agenciamento de uma voz coletiva.

³⁰ Antecampo se refere a um “fora-de-campo mais radical situado atrás da câmera”, conforme formulação de Jacques Aumont, desdobrada por André Brasil (2013). No documentário, constitui-se como um recurso estilístico, mas também um espaço ético que permite aos realizadores do filme posicionarem-se no interior da cena, em relação ao outro filmado.

³¹ Tais formulações surgem da leitura de *Massa e Poder*, de Elias Canetti. O autor recorre à metáfora da lâmina e do corte para dizer que o ato de perguntar tem a capacidade de penetrar (pela força) a carne do questionado, dissecar-lhe e até ferir-lhe. Mais do que obter informações, a pergunta pode servir para pôr em evidência algo que não se pode ou não se quer dizer com todas as letras. (SENRA, 2010, p. 97-100)

Comolli (2008), por sua vez, associa a prática da entrevista à ideia de uma “outra escuta”. Para ele, seja no documentário, na reportagem ou no debate, a entrevista sempre coloca a alteridade como um desafio.

Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido e envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença. (COMOLLI, 2008, p. 86)

A especificidade do documentário reside no fato de que a entrevista supõe um não-controle da relação com o outro, o que vai de encontro à noção tradicional de *mise-en-scène*. Ao se colocar ao lado ou atrás da câmera (situação recorrente nos documentários), fora de quadro – mas não fora de cena –, o entrevistador conduz a narrativa ao mesmo tempo em que instiga o entrevistado a entrar em um monólogo imaginário. O entrevistado, por sua vez, se põe a fabular ao endereçar sua fala a outro: ele organiza sua enunciação (gestos, olhares, palavras) em função do seu interlocutor (a câmera, o diretor, a equipe, mas também o espectador), engajando-se na construção de uma *auto-mise-en-scène*, inventando para si um dispositivo de escuta que acolhe sua fala. É o que está em jogo em vários filmes de nosso *corpus*, mas sobretudo em *As canções* (Eduardo Coutinho, 2012), no qual os sujeitos entrevistados são convidados a interpretar uma canção que marcou sua vida. Nesse filme, o canto amador surge como um dispositivo da *mise-en-scène* documentária, associado à modalidade da entrevista.

Já a música no documentário tem recebido atenção esparsa³², bem como o silêncio. Existem poucos artigos que tratam dos documentários musicais (já citados anteriormente), outros discorrem sobre o recuo do

³² Márcia Carvalho (FAPCOM - SP) é quem mais tem se dedicado ao tema no Brasil. Em sua tese de doutorado, *A canção popular na história do cinema brasileiro* (2009), a autora menciona documentários entre filmes de outros gêneros. Atualmente, ela desenvolve a pesquisa “O som do retrato: análise de narrativas biográficas em documentários musicais brasileiros”, sobre a qual vem apresentando trabalhos nos encontros anuais da SOCINE.

verbal em produções contemporâneas³³. Existe aí um campo vasto de pesquisas ainda por se fazer.

Buscamos situar a discussão sobre o sonoro no cinema documentário no Brasil, mas é preciso reconhecer que esta discussão está em permanente diálogo com os filmes ficcionais e com a história do cinema como um todo – e não apenas o brasileiro. Seria inócuo tentar isolar a discussão em um único campo. Ela atravessa, na verdade, diferentes domínios.

Embora seja possível enumerar e distinguir quatro componentes da escritura sonora dos filmes (vozes, ruídos, música e silêncio), preferimos tomá-los de forma global e articulada. Serge Cardinal, Martin Allard e Louis Comptois (2002), ao analisarem um filme realizado por eles³⁴, se valem da noção de *musicalidade fílmica*, com dois objetivos: descrever uma situação prática contingente (o desenho de som de um filme, em particular), mas também propor uma visada, uma forma de abordagem (válida para os filmes em geral). Para os autores, trata-se menos de indagar sobre a função narrativa que o som pode adquirir nas diferentes obras do que descrever como as escrituras fílmicas produzem “sensações e afetos a partir da materialidade de cada som e dos efeitos de composição que se estabelecem entre eles e com a imagem” (CARDINAL et al., 2002, p. 160)³⁵. Eles argumentam que a presença de determinados sons em um filme não se dá unicamente por seus efeitos ou porque eles *representam* algo específico, mas por sua musicalidade, isto é, pelo modo com que tocam o espectador com seu ritmo, tonalidade e textura.

Se existe uma musicalidade da banda sonora, é na medida em que as qualidades plásticas de um som conseguem entrar em correspondência com aquelas de um outro som, formando assim um bloco que provoca sensações e afetos. E se existe uma musicalidade no cinema, é também porque os sons (tomados dessa vez em sua forma global) se ligam uns aos outros, se aglutinam, se superpõem,

³³ Cf. Mattos (2013), no dossiê “O som nosso de cada filme”, da *Revista Cultura*.

³⁴ Intitulado *L'invention d'un paysage*, 1998.

³⁵ “*produire des sensations et des affects à partir de la matérialité de chaque son et des effects de composition qui s'établissent entre eux et avec l'image*”.

criam linhas, deslizamentos, espessamentos, sequências. A musicalidade vem, então, da combinação das qualidades plásticas dos sons e da complexidade de sua organização.” (CARDINAL et al. 2002, p. 172)³⁶

Possivelmente influenciados por uma perspectiva deleuziana, os autores se valem da expressão musicalidade fílmica para se referir à combinação plástica de todo o conjunto de sons do filme, abordados de forma conjugada, articulada (entre si e com as imagens), em uma tessitura complexa, maleável, instável, movediça – e não unicamente a música. Assim, embora o componente musical seja central de nosso interesse, ele será sempre abordado conjuntamente aos outros elementos do filme.

Em *Por une écriture du son* (2006), Daniel Deshays propõe uma caracterização da escritura sonora que dialoga com a perspectiva de Cardinal, Allard e Comptois. Cotejando a reflexão teórica com sua experiência prática – Deshays trabalhou com a questão sonora em inúmeras realizações cinematográficas, teatrais e musicais, desde anos 1970 –, o autor afirma que conceber uma escritura sonora é *conjuguar* (mas também *confrontar*) matérias, energias, durações.

É necessário deixar de lado a semântica; ao menos, que a produção de sentido seja apenas um aspecto entre outros dados. Esses sons que nós misturamos não são nem notas, nem signos associados dentro de ritmos, mas *massas colocadas em contato evoluindo com a duração. Trabalhar o som é confrontar tempos, matérias, energias.* (DESHAYS, 2006, p. 40. Itálico nosso)³⁷

O que esses autores sugerem é que o sonoro seja tratado como movência, fluxo, energias, durações, passagens e deslizamentos, articulações que produzem blocos de afetos e sensações. Embora a música

³⁶ “S’il existe une musicalité de la bande sonore, c’est dans la mesure où le qualités plastiques d’un son réussissent à entrer en correspondance avec celles d’un autre son, formant ainsi un bloc provoquant des sensations et des affects. Mais s’il existe une musicalité au cinéma, c’est aussi parce que les sons (pris cette fois dans leur forme globale) se lient les uns aux autres, s’agglutinent, se superposent, créent des lignes, des paliers, des épaisseurs, des séquences. La musicalité vient donc à la fois des qualités plastiques des sons et de la complexité de leus organisation”.

³⁷ “Il est nécessaire de laisser de côté la semantique, du moins, que la production du sens ne soit plus qu’un aspect parmi les autres donnés. Ces sons que l’on mêle ne sont ni des notes, ni des signes associés dans des rythmes mais de masses mises en contact évoluant avec la durée. Jouer du son, c’est confronter des temps, des matières et des énergies”.

seja o elemento sonoro privilegiado nos filmes que elegemos para o *corpus* de análise, não podemos tratá-la de forma isolada; é preciso levar em conta sua permanente articulação com os outros componentes sonoros (as vozes, os ruídos, os silêncios) e também a imagem.

Se a música pode assumir determinados “efeitos” nos filmes de ficção³⁸, as categorizações existentes para descrevê-la nos filmes (*in/off*, *diegética/extradiegética*, *de ecrã/de fosso*) são apenas o início para explicar como o corpo sonoro da música se inscreve nos documentários. Como descrever o efeito de presença da música nos filmes de nosso *corpus*, quando elas surgem vinculadas à circunstância da tomada, momento fundador daquilo que Comolli chamou de *inscrição verdadeira*, quando os corpos se encontram na presença da máquina cinematográfica “sob determinada luz, em um espaço e uma duração comuns” (COMOLLI, 2008, p. 28)? Se existe já um modo de conceber o uso da narração em *off*, o que ocorre quando é a canção em cena que se torna estruturadora das sequências de um filme? Qual o estatuto que a voz cantada adquire aí? E quando o entrevistado se põe a cantar, estaríamos ainda dentro do *modus operandi* da entrevista?

Paul Zumthor (2010), em seu estudo sobre a poesia oral descreve a dificuldade de se abordar a voz. Por um lado ela é “coisificável”, passível de ser descrita em suas qualidades materiais (tom, timbre, altura, registro). Por outro, ela implica em uma incongruência ou paradoxo.

Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência (ONG *apud* ZUMTHOR, 2010, p. 13).

³⁸ Para Michel Chion, a música pode reforçar e participar diretamente da situação filmada – adaptando-se aos códigos culturais de tristeza ou alegria, por exemplo – e, nesse caso, ela tem função *empática*. Já em outras situações, ela progride de maneira indiferente em relação à imagem – como se fosse um texto escrito –, adquirindo função *anempática*. Se estes são os principais efeitos que a música pode *agregar* a uma imagem, Chion não descarta outros: “Há músicas que não são nem empáticas, nem anempáticas, que têm ou um sentido abstrato, ou uma simples função de presença, um valor de poste indicador e, em todo caso, sem ressonância emocional precisa” (CHION, 2008, p. 20).

Resta sempre algo de indefinível na voz: “articulação entre sujeito e objeto, entre Um e Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (ZUMTHOR, 2010, p. 15). O ouvinte sempre escuta a voz que vem de outra parte. Além disso, a voz falada se distingue inteiramente da voz cantada. Quando falamos, utilizamos apenas uma parte dos recursos que nosso aparelho fonatório dispõe (a riqueza do timbre e a amplitude não são linguisticamente pertinentes nessas situações, defende o autor). Já o canto permite à voz explorar os seus limites e suas diferentes potencialidades. Imaginemos, por exemplo, a diversidade de recursos que um cantor lírico aciona para cantar e se fazer escutar, sem auxílio de microfones amplificadores. Durante um recital é preciso cantar suficientemente forte para ser ouvido na última poltrona da última fileira da sala de concerto sem ser encoberto pelos outros instrumentos da orquestra, e ao mesmo tempo, alcançar todas as notas, das mais graves às mais agudas, realizar diferentes modulações das intensidades e ritmos; controlar cada pausa articulatória e também a respiração. No canto, há uma afirmação física do corpo que não pode ser ignorada.

No dito, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade do seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa. (ZUMTHOR, 2010, p. 200)

Estamos bem próximos daquilo que Roland Barthes (1990) chamou de “grão da voz”, ao se referir ao momento em que a voz adquire o duplo estatuto de língua e de música. Todavia, poucos pesquisadores do campo do cinema estiveram atentos a essa complexidade presente no pensamento de Zumthor e Barthes.

Destacamos, ainda, que a expressão *escritura fílmica* (ou *escritura sonora*) não se refere apenas à montagem dos sons no filme ou seu desenho sonoro. Interessa-nos também o momento da tomada, já que damos atenção à música *em cena*. Como escreve Deshays (2006), a escritura sonora começa com a captação do som e isso não é uma questão meramente técnica. Captar um som é, de saída, uma atitude, uma escolha, jamais sem razão.

O ato de registrar o som é entretanto uma proposição consciente. O que está em jogo revela uma percepção individualizada engajada em uma escolha. Registrar o som é dizer “escute isso que eu gravei para você”. É um gesto social, um intercâmbio que se dá através da escuta, um ato endereçado.” (DESHAYS, 2006, p. 71)³⁹

Diante de todos os sons da situação filmada, cabe não só à câmera, mas também aos microfones, gravadores, enfim, a todo o aparato técnico que constitui o cinema, estabelecer seleções, dar relevo a determinados aspectos, suprimir outros. E há sempre a possibilidade de tudo mudar em função do que surge em cena, se o filme assim o permitir. É o que percebemos no curta-metragem *Partido alto* (Leon Hirszman, 1976-1982). Como demonstramos na análise, a movimentação do microfone evidencia como o documentário é surpreendido pela dinâmica da improvisação e da festa que se desenrola em torno dos sambistas. Tanto o microfone quanto a câmera são instados a improvisar junto com os músicos. “O sonoro participa ele também da dramaturgia, ele dá relevo então à *mise-en-scène*” (DESHAYS, 2006, p. 32)⁴⁰.

Por fim, lembramos que, embora a música esteja presente na quase totalidade dos filmes documentários, existe uma desconfiança no uso da música não-diegética ou trilha musical. Cineastas como Eduardo Coutinho, por exemplo, já se posicionaram em defesa da música diegética, isto é, diretamente relacionada ao contexto da filmagem. Maria Augusta Ramos, mesmo tendo dedicado seu mestrado ao estudo da música eletroacústica, se valeu poucas vezes da trilha musical nos seus filmes. Em entrevista concedida a Andrea França e José Carlos Avellar, ela comenta:

eu vejo o uso da música como um meio de gerar uma emoção ou um sentimento (seja ele distanciamento, tensão) que não vem diretamente da ação. Ela é *outsider*, um comentário. Quer dizer, eu estou agindo sobre aquela ação, ou melhor, sobre a percepção daquela ação. Estou alterando essa percepção. Esse é um tipo de manipulação que não quero fazer. É claro que manipulo, faço escolhas. Mas existem níveis de manipulação e a música me incomoda, é como se ela me tornasse desonesta. Como o Avellar bem disse, ela me afasta do real. Não tenho nada contra o uso de música em filmes, apenas não nos meus. (RAMOS, 2013, p. 97)

³⁹ “L’acte de prise de son est pourtant une proposition éveillée. Ce qui est en jeu révèle une perception individuée engageant un choix. Prendre le son, c’est dire “écoute ce que j’ai pris pour toi”. C’est un geste social, un échange opéré à travers l’écoute, un acte adressé”.

⁴⁰ “Le sonore participe lui aussi à la dramaturgie, il relève donc de la mise en scène”.

Leonardo Vidigal (2009) explica que também Jean Rouch via a trilha musical como um problema para o documentário. O episódio decisivo foi a realização de *Batalha no grande rio* (Jean Rouch, 1951), que retrata os caçadores sorkos, do povo Songhay, da cidade de Ayourou (Níger) em batalha contra um hipopótamo. Ao exibir o filme concluído para os sujeitos implicados na situação filmada, Rouch se deparou com forte críticas. A “ária dos caçadores” (a canção *Gawey-Gawey*) surgia no filme ao mesmo tempo em que se via, nas imagens, os sorkos se aproximarem da presa. Na opinião deles, o problema se colocava porque o hipopótamo é um animal de “ouvidos muito bons”, então, durante a caça é preciso haver silêncio. Ao se valer da música daquela forma, Rouch incorreu em um duplo “erro”: primeiramente, pela inadequação da inserção da música em relação à circunstância exibida na imagem; segundo, pelo fato de que nessa batalha, venceu o hipopótamo (os caçadores arpoaram o animal com suas lanças, mas não conseguiram dar fim à caçada). Para os sorkos, a música pós-sincronizada afetava, uma vez mais, o resultado da batalha.

O “estilo de teatro italiano, com a orquestra de fosso”, que embasa esse “sistema de pensamento”, mostrou-se para ele [Jean Rouch] como algo imposto aos caçadores filmados, que tiveram suas crenças ignoradas e sua caça arruinada novamente e para sempre. A eternização de seu fracasso em película pode ter gerado um mal-estar que ainda ecoa nas declarações de Rouch, posto que o afetou intensamente. (VIDIGAL, 2009, p. 59)

Ao estudarmos a música em cena no documentário brasileiro, pretendemos tensionar o modo como usualmente se aborda o som no cinema documentário. Evitamos reduzir nossa problemática aos usos da música extradiegética, manejada como recurso de montagem. Buscamos igualmente escapar da costumeira compartimentação entre os diferentes componentes sonoros. Como veremos nas análises, em vários momentos essa separação não se dá de forma simples. É o caso do filme *Aboio*, que integra nosso *corpus*. Como afirma Carlos Alberto Mattos, “a redução de diferenças entre música, ruídos e vozes é uma das características das paisagens sonoras do documentário contemporâneo” (MATTOS, 2013, p. 38). É preciso também abordar a música na sua relação com o silêncio, pois, como escreveu o músico e pensador Murray Schafer, em *O ouvido pensante* (1991):

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que o outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa. (SCHAFER, 1991, p. 71)

Há mais de sessenta anos, a história da música no século XX oferece elementos para refutar tais separações entre música, ruído, fala e silêncio. Basta lembrarmos dos estudos de música concreta inaugurados por Pierre Schaeffer no final dos anos 40, que conjugava sons de trens, baldes, serras elétricas, por exemplo, aos sons dos instrumentos musicais tradicionais. Ou mesmo a performance de John Cage, em 1952, quando se executou pela primeira vez a peça 4'33", em três movimentos, durante os quais o intérprete ao piano não toca nada, convidando o ouvinte a escutar o silêncio e o ruído provocado pela plateia na sala de concerto como se fossem música⁴¹. Para abordar os diferentes componentes sonoros da escritura do documentário brasileiro, de forma articulada, no entanto, é preciso percorrer ainda um longo percurso. Os filmes já deram seus primeiros passos nessa direção. Com nossa pesquisa, pretendemos contribuir com mais alguns.

⁴¹ Após suas experiências na câmara de isolamento acústico, Cage chegou a afirmar que o silêncio absoluto era impossível. "Com efeito, por mais que tentemos, não conseguimos fazer o silêncio. Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal recinto é chamado de câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e o outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música". (CAGE *apud* DURÃO, 2005, p. 434)

5. Sobre a escuta, ainda

Vários autores já se dedicaram à escuta, no entanto, essa discussão ainda está longe de seu esgotamento. Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Michel Chion, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, Peter Szendy, Serge Cardinal e Véronique Campan são apenas alguns dos autores que escreveram sobre o assunto. Se insistimos nessa noção é porque queremos retomá-la como conceito chave para um campo problemático de reflexão acerca dos fenômenos sonoros (e entre eles, os musicais) e resgatá-la enquanto faceta importante do trabalho do espectador.

O compositor e escritor francês Pierre Schaeffer é um dos fundadores dessa discussão, sempre retomado nos textos publicados sobre o tema. Em seu célebre *Tratado dos Objetos Musicais*, publicado originalmente em 1966, Schaeffer fez uma complexa caracterização de quatro tipos de escuta, relacionadas aos termos *ouïr*, *écouter*, *entendre*, *comprendre*. *Écouter* (escutar) designa a atitude ativa de dirigir a atenção a algo ou alguém cuja presença é assinalada por um som. Já *ouïr* (ouvir) é “perceber pelos ouvidos” quaisquer sons que estão à nossa volta, independente de nossa vontade ou interesse. Sucintas em sua formulação, tais noções são de uma simplicidade apenas aparente.

Ouvir não é todavia “ser atingido por sons” que chegariam ao meu ouvido sem alcançar a minha consciência. É justamente por meio dela que o fundo sonoro tem uma realidade. Eu me adapto aí instintivamente, elevando minha voz sem mesmo me dar conta, quando o seu nível sobe. Ele se associa para mim ao espetáculo, aos pensamentos, às ações que ele acompanhava sem que eu soubesse e por vezes ele será suficiente para me evocá-los. A música de um filme, à qual eu não havia dado nenhuma atenção, porque eu estava totalmente absorvido nas peripécias dramáticas, revelará, uma vez que eu a escute na rádio, as emoções que o filme havia provocado, antes mesmo que eu não a tenha formalmente identificado. (SCHAEFFER, 1966, p. 105)⁴²

⁴² “*Ouïr n’est pas pour autant “être frappé des sons” qui parviendraient à mon oreille sans atteindre ma conscience. C’est bien par rapport à celle-ci que le fond sonore a une réalité. Je m’y adapte d’instinct, élevant la voix sans même m’en rendre compte, quand son niveau s’éleve. Il s’associe pour moi au spectacle, aux pensées, aux actions qu’il accompagnait à mon insu et parfois suffira seul pour me les évoquer. La musique d’un film, à laquelle je n’avais prêté nulle attention, tout absorbé que j’étais par les péripécies dramatiques, réveillera, lorsque je l’intendrai à la radio, les émotions que le film avait provoquée, avant même que je ne l’aie formellement identifiée”.*

Écouter também parece algo simples. O que a distingue é o fato de ser uma atitude interessada, isto é, que não é passiva. No entanto, é preciso ir mais longe: para o autor, escutar “não é exatamente se interessar por um som. E nem é mesmo excepcionalmente se interessar nele, mas é, por seu intermédio, visar outra coisa” (p. 106)⁴³. Já o verbo *entendre* poderia ser traduzido para o português por ouvir, escutar ou entender, de acordo com a situação, mas se distingue na medida em que sublinha uma *intenção*: “aquilo que eu escuto/entendo [*j’entends*], que me é manifesto, é função desta intenção” (p. 104). Como exemplifica o autor: imaginemos uma situação em que um sujeito, em meio a uma festa, conversa com diferentes interlocutores ao mesmo tempo: esse sujeito *entende* todo o diálogo, passando de um a outro, sem dar atenção à confusão de vozes, ruídos e risos do ambiente.

Por fim, *comprendre* implica em tomar para si aquilo que é dado a ouvir, atribuindo ao som um significado preciso. Um exemplo: enquanto ouço o que uma pessoa me diz, noto contradições no seu enunciado e começo a estabelecer associações entre o que é dito e eventos que já conheço. *Compreendo*, finalmente, que meu interlocutor está mentindo e passo a orientar minha escuta de outra maneira. Percebo então a voz que titubeia.

Como esse exemplo deixa ver, emprega-se por vezes indiferentemente *entendre* e *comprendre*, na acepção na qual eles são sinônimos: aquela de alcançar o sentido. É assim quando, por exemplo, nós afirmamos indiferentemente “eu te compreendo” ou “eu te entendo”, ou mesmo quando nós reclamamos de nada compreender (ou entender) da música moderna. Tanto em um caso quanto no outro, com efeito, o ato de compreensão coincide exatamente com a atividade da escuta: todo o trabalho de dedução, comparação, abstração é integrado e vai muito além do conteúdo imediato, do “dado a ouvir”. (SCHAEFFER, 1966, p. 110-111)⁴⁴

⁴³ “*n’est pas forcément s’intéresser à un son. Ce n’est même qu’exceptionnellement s’interresser à lui, mais par son intermédiaire, viser autre chose*”.

⁴⁴ “*Comme ce dernier exemple le laisse prévoir, on emploie parfois indifféremment entendre et comprendre, dans l’acception où ils sont synonymes: celle de saisir le sens. Il en est ainsi par exemple lorsque nous affirmons indifféremment “je vous comprends” ou “je vous entends”, ou lorsque nous nous plaignons de ne rien comprendre (ou entendre) à la musique moderne. Dans un cas comme dans l’autre, en effet, l’acte de compréhension coïncide exactement avec l’activité de l’écoute: tout le travail de déduction, de comparaison, d’abstraction, est intégré et dépassé bien au-delà du contenu immédiat, du “donné à entendre”.*”

As distinções de tais termos poderiam sugerir um itinerário progressivo da escuta, que iria da percepção sonora em seu estado mais bruto até alcançar um estágio posterior, no qual ela se tornaria mais qualificada. Todavia, Schaeffer esclarece que a decomposição em categorias tem apenas a finalidade metodológica de descrever *funções da escuta* específicas, e não tem a intenção de decompor a escuta em etapas, como se ela seguisse uma cronologia ou obedecesse a uma relação de causalidade. Ao contrário, o autor considera que tais funções estão mutuamente implicadas no *circuito da comunicação sonora* e suas características são complementares (SCHAEFFER, 1966, p. 113).

A partir dessas proposições, Michel Chion (2008) derivará três diferentes modos de escuta: a causal, a semântica e a reduzida. A *causal* consiste em se valer do som para deduzir informações sobre a sua fonte sonora, seja ela visível (por exemplo: vejo uma porta abrir enquanto ouço o seu ranger) ou não. Quando a fonte não é vista, chamamos o som de *acusmático*. Esta escuta é a mais estendida e também a mais suscetível de ser influenciada ou enganada⁴⁵. Em numerosas situações só conseguimos reconhecer a natureza da fonte sonora, sem identificá-la com precisão (“deve ser algo animal” ou “deve ser algo mecânico”).

A escuta causal é constantemente manipulada na sua totalidade pelo contrato audiovisual e nomeadamente pela utilização da síncri⁴⁶. Com efeito, trata-se, na maioria dos casos, não das causas iniciais dos sons, mas de causas que somos levados a acrescentar. (CHION, 2008, p. 29)

A *escuta semântica* se refere a um código de linguagem que nos permite interpretar uma “mensagem”, como a linguagem falada ou o código Morse. Nesse caso, o som está relacionado a um código específico e arbitrário, que precisa ser conhecido para ser compreendido. Esta

⁴⁵ Os filmes podem facilmente nos fazer acreditar que um som foi produzido por determinada fonte sonora, por efeito de trucagem. Um exemplo mencionado por Chion é extraído do filme *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977), no qual o sonoplasta Ben Burt fabricou um efeito sonoro para a abertura automática de uma porta. O som é tão convincente no filme que, conjugado a um encadeamento de imagens entrecortadas, por vezes o espectador tem a impressão de ver a porta se movimentar.

⁴⁶ “A síncri (palavra que aqui combina ‘sincronismo’ e ‘síntese’) é a solda irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, isto independente de qualquer lógica” (CHION, 2008, p. 54).

escuta pode ser exercitada juntamente com a escuta causal: ouve-se a voz de alguém ao mesmo tempo em que se decifra, linguisticamente, o seu sentido.

Por fim, a *escuta reduzida*⁴⁷, cuja formulação original foi feita por Schaeffer, é aquela que

trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido, e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (CHION, 2008, p. 30)

Se na escuta causal o som é um *índice* e na escuta semântica, um *significante*, a escuta reduzida de um acontecimento sonoro (tomado enquanto objeto) requer uma tomada de consciência. É preciso que o ouvinte busque sua experiência auditiva, retome suas impressões para apreender o *objeto sonoro*.

Chama-se de objeto sonoro a todo o fenômeno e evento sonoro percebido como um conjunto, um todo coerente, e entendido [entendu] numa [escuta reduzida] que o visa em si mesmo, independentemente de sua proveniência ou significação. O objeto sonoro é definido como o correlato da [escuta reduzida]: ele não existe “em si”, mas através de uma intenção constitutiva específica. (CHION, 1983, p. 25)⁴⁸

Trata-se de um esforço antinatural, uma vez que esta terceira escuta requer um empenho em livrar-se dos condicionamentos criados pelos hábitos. A escuta causal é mais automática; a semântica depende do conhecimento prévio de um código; já a escuta reduzida pressupõe um aprendizado.

Embora não tenhamos interesse em *classificar* a escuta do espectador dos filmes, reconhecemos a importância teórico-conceitual dessas tipologias, sobretudo se levarmos em conta o período em que foram criadas. As contribuições de Schaeffer no campo da música contemporânea, a partir das noções de objeto sonoro e de música concreta são incontestáveis. Michel Chion, por sua vez, é um dos pensadores que se dedicou mais detidamente aos componentes sonoros no cinema. Ambos foram pioneiros

⁴⁷ Termo emprestado da noção fenomenológica de *redução*, em Husserl.

⁴⁸ Tradução de Carlos Palombini, citada por Aspahan (2008, p. 39).

na discussão sobre a escuta como um trabalho, uma atividade complexa e nuançada, que vai além da mera apreensão dos fenômenos sonoros por meio da audição.

Roland Barthes (1982), em seu ensaio sobre a escuta, também recorrerá a uma tipologia. Ele afirma que é possível descrever as condições físicas e os mecanismos da audição com o auxílio dos estudos de acústica ou fisiologia, porém, “a escuta só pode se definir por seu objeto, ou se preferirmos, por sua intencionalidade” (BARTHES, 1982, p. 217)⁴⁹. Em seguida, o autor define três tipos de escuta ou três modelos de compreensão.

Um primeiro tipo é compartilhado por homens e animais e se configura como um *alerta*: assim como a caça reconhece pelo ruído a presença do seu predador, um bebê reconhece quando o ser amado (a mãe) se aproxima. Até aí o trabalho do ouvido está voltado para os *índices*. Dentro de um *território* reconhecido, existem os sons que são familiares àquele que escuta. Os sons desconhecidos sinalizam a ameaça, o perigo, aquilo que perturba a ordem.

Um segundo tipo (próprio aos humanos), caracteriza-se por um *deciframento*: o trabalho do ouvido volta-se para os *signos*. Escutar implica aí em uma atividade hermenêutica, de desvendar algo que está oculto, de decodificar o que está cifrado para fazer surgir o que está “por trás”, o sentido. Nesse caso o som não é mais um índice, mas uma *profecia*: é preciso encontrar o “sagrado” (ou segredo), o “por vir”, buscando por trás dele as intenções ou as leis. Ao lembrar que escutar é um verbo “evangélico por excelência”, Barthes explica:

A comunicação implicada nesse segundo tipo de escuta é religiosa: ela religa o sujeito que escuta ao mundo escondido dos deuses, que, como se sabe, falam uma língua da qual somente alguns sinais enigmáticos chegam aos homens (...). (BARTHES, 1982, p. 221)⁵⁰

Pela escuta se sonda a intimidade, o segredo do coração, aquilo que falta.

⁴⁹ “*mais l’écoute ne peut se définir que par son objet, ou si l’on préfère, sa visée*”. Embora já exista uma conhecida tradução de Barthes para o português, optamos por fazer nossa própria tradução.

⁵⁰ “*La communication qui est impliquée par cette seconde écoute est religieuse: elle relie le sujet écouteur au monde caché des dieux, qui, comme chacun sait, parlent une langue dont seuls quelques éclats énigmatiques parviennent aux hommes (...)*”.

Um terceiro tipo, mais próximo do pensamento moderno, se caracteriza por uma significância geral (*signifiance générale*), na qual não importa exatamente o que é dito ou emitido, mas aquele que diz ou emite. Influenciada pelo pensamento psicanalítico, tal concepção não é definida por um ato inteiramente consciente:

nela reconhecemos hoje o poder (e quase a função) de varrer espaços desconhecidos: a escuta inclui em seu campo, não apenas o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, poderíamos dizer, suas formas laicas: o implícito, o indireto, o suplementar, o atrasado; há uma abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de sobredeterminações, de suposições, existe o enfrentamento da Lei que prescreve a escuta direita, única; por definição, a escuta era aplicada. Hoje, o que se espera dela em contrapartida é de *deixar surgir*, voltamos assim, mas em uma outra volta da espiral histórica, à concepção de uma escuta *pânico*, tal como a conceberam os Gregos, ao menos os Dionisiacos. (BARTHES, 1982, p. 228)⁵¹

O termo *pânico* é emprestado do vocabulário do culto litúrgico dionisiaco e vem do nome do deus *Pan*, que “confunde e espanta os espíritos”, conforme esclarece Véronique Campan (1999, p. 11). A escuta *pân-ico* está aberta a *todo* fenômeno acústico, ela recolhe os resíduos,

reconhece o seu impacto e sua aptidão para comunicar notações vagas e plurais, a se imprimir, mais do que se exprimir. Atitude de abandono à *significância*, que constitui o modo de abordagem específico do *obtus*, isto é, os elementos parasitas, acessórios, aparentemente impertinentes de todo fenômeno ou processo semiótico (...) (CAMPAN, 1999, p. 12. Itálicos da autora.)⁵²

Com Schaeffer e Chion, aprendemos que a escuta é mais do que perceber, por meio da audição, os fenômenos sonoros: ela designa uma atitude *interessada*, que se relaciona com a *atenção* e que responde a diferentes

⁵¹ “on lui reconnaît aujourd’hui le pouvoir (et presque la fonction) de balayer des espaces inconnus: l’écoute inclut dans son champ, non seulement l’inconscient, au sens topique du terme, mais aussi, si l’on peut dire, ses formes laïques: l’implicite, l’indirect, le supplémentaire, le retardé: il ya ouverture de l’écoute à toutes les formes de polysémie, de surdéterminations, de suppositions, il y a effritement de la la Lois qui prescrit l’écoute droite, unique; par définition, l’écoute était appliquée, aujourd’hui, ce qu’on lui demande volontiers, c’est de laisser surgir; on en revient de la sorte, mais à un autre tour de la spirale historique, à la conception d’une écoute panique, comme les Grecs, du moins les Dionysiens, en eurent l’idée.”

⁵² “reconnaît leur impact et leurs aptitude à communiquer des notations vagues et plurielles, à s’imprimer plus qu’à exprimer. Attitude d’abandon à la signifiance, qui constitue le mode d’approche spécifique de l’obtus, c’est-à-dire des éléments parasites, accessoires, apparemment impertinent, de tout phénomène ou processus sémiotique (...)”.

demandas, isto é, possui diferentes funções (atribuir uma fonte a um determinado evento sonoro; compreender um código; fruir das qualidades plásticas de um objeto sonoro). Com Barthes, esta noção se complexifica ainda mais, porque ela passa a comportar também processos residuais, não de todo intencionais ou conscientes. A escuta é uma abertura ao que não cessa de surgir⁵³. Há, portanto, uma mudança no próprio papel daquele que escuta. Barthes explica:

os papéis implicados pelo ato de escuta não têm mais a mesma fixidez que outrora, não há mais de um lado aquele que fala, se entrega, se confessa, e do outro aquele que escuta, se cala, julga e sanciona; isso não quer dizer que o analista fala tanto quanto seu paciente, mas sim que, como foi dito, sua escuta é ativa, ela assume seu lugar no jogo do desejo, cuja linguagem é o teatro: é preciso repetir, a escuta fala. (BARTHES, 1982, p. 229)⁵⁴

A escuta assume assim um lugar na cena (no “teatro”, como escreve Barthes) em que poder e desejo se enfrentam. Daí ele extrai uma dimensão ética: a de que a escuta deve ser livre, o que é tão importante quanto gozar de uma liberdade da palavra:

uma escuta livre é essencialmente uma escuta que circula, que permuta, que desagrega por sua mobilidade a rede fixa dos papéis da palavra: não é possível imaginar uma sociedade livre se aceitarmos de saída que se preservem nela os antigos lugares de escuta: aqueles do crente, do discípulo ou do paciente (BARTHES, 1982, p. 229)⁵⁵

A escuta é lugar de abertura e liberdade; ela fala (isto é, é produtora de sentido), mas não passa apenas por processos intencionais e conscientes. Jean-Luc Nancy (2014), nos apresenta outras contribuições. Em um texto

⁵³ Seria bastante profícuo para nosso estudo um aprofundamento no pensamento de Roland Barthes a partir de uma abordagem fenomenológica. Vários dos autores que citamos ao longo da tese são leitores de Husserl e de Merleau Ponty. Sinalizamos para o interesse e a pertinência de tal aproximação.

⁵⁴ *“les rôles impliqués par l’acte d’écoute n’ont plus la même fixité qu’autrefois; il n’y a plus d’un côté celui qui parle, se livre, avoue, et de l’autre celui qui écoute, se tait, juge et sanctionne; cela ne veut pas dire que l’analyste parle autant que son patient; c’est que, comme on l’a dit, son écoute est active, elle assume de prendre sa place dans le jeu du désir, dont tout le langage est le théâtre: il faut le répéter, l’écoute parle”.*

⁵⁵ *“une écoute libre est essentiellement une écoute qui circule, qui permute, qui désagrège, par sa mobilité, le réseau fixe des rôles de la parole: il n’est pas possible d’imaginer une société libre, si l’on accepte à l’avance préserver en elle les anciens lieux d’écoute: ceux du croyant, du disciple et du patient”.*

originalmente publicado em 2002, recentemente traduzido para o português, o autor indaga se a filosofia seria capaz de se ocupar da escuta, sem submetê-la inteiramente às categorias do *entendimento*.

Nancy explica que cada ordem sensorial comporta sua natureza simples e seu estado tensionado: ver e olhar, cheirar e aspirar ou farejar, provar e saborear, tocar e tatear ou apalpar, ouvir e escutar (*entendre* e *écouter*). Por conseguinte, existe uma diferença de grau entre *entente* e *écoute*. “Escutar é dar ouvidos – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão do ouvido – é uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietude” (NANCY, 2014, p. 16).

Dirigimos nossa escuta a um sentido possível, não imediatamente acessível. Estar à escuta, no campo das estratégias militares e de espionagem – aspecto que receberá especial atenção também de Peter Szendy (2007) –, implica em estar em condições de surpreender uma conversa ou confissão. Com a radiofonia, explica Nancy, não se perde de todo esse caráter confidencial, de segredo.

Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, recolhido e perscrutado por ele mesmo, não todavia como fenómeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o sensato é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela. (NANCY, 2014, p. 19)

Nancy problematiza o fato de que a filosofia opera no registro intelectual, na busca pelo entendimento do *sentido sensato*, mas a escuta implica em um *sentido sensível*: “talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe” (NANCY, 2014, p. 17). O filósofo argumenta que tanto o som quanto o sentido compartilham o espaço de um *reenvio*. O som se propaga no espaço, soa dentro e fora do corpo sonoro: no corpo produtor do som (a fonte), mas também no corpo do ouvinte. “Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de facto estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam

consigo e o põem fora de si” (NANCY, 2014, p. 22). Porém, esse *si* não se refere nem a um *si* próprio (um *eu*) nem a um *si* de um outro, mas um *si* enquanto tal, que reenvia àquilo que não existe fora do reenvio.

Os jogos de palavra presentes no texto de Nancy dificultam sobremaneira o trabalho do leitor. O que nos interessa aí particularmente é que a escuta pressupõe uma participação naquilo que soa. O corpo sonoro é o objeto que ressoa, mas é também, simultaneamente, o corpo daquele que escuta. O som soa em mim, quer dizer, dentro de mim. A escuta implica em um *sentir-se-sentir*. Como explica o autor (aproximando o regime ótico ao *sentido sensato*):

em termos quase lacanianos, o visual estaria do lado de uma captura imaginária (o que não implica que se lhe reduza), enquanto o sonoro estaria do lado de um reenvio simbólico (o que não implica que lhe esgote a amplitude). Noutros termos ainda, o visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente metéxico (quer dizer, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que também não significa que estas tendências não se recortem em nenhum lado. (NANCY, 2014, p. 25)

A escuta possui uma dimensão temporal e espacial. O som se dilata, se difere, se transfere, portanto, a escuta não se dá segundo uma sucessão de eventos sonoros. O tempo sonoro “é um presente em vaga numa onda, não em ponto numa linha, é um tempo que se abre, que se escava e que se alarga ou se ramifica, que envolve e que separa, que põe ou que se põe em argola, que se estira ou se contrai, etc.” (NANCY, 2014, p. 29). Já no que diz respeito ao espaço, como se sabe, o som possui a propriedade da ubiquidade: ele preenche o espaço (mesmo sem possuir massa ou volume) e se expande através dos obstáculos. O som não tem nenhuma face escondida: ele é a presença aberta de algo que nos chega. Ele comporta um ataque e se propaga.

Escutar é entrar nessa espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor; e a partir de mim tanto quanto em direção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora, e é por tal dupla, quádrupla ou sêxtupla abertura que um “si” pode ter lugar. Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (*aisthética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (NANCY, 2014, p. 30)

A presença sonora é feita desse *ao mesmo tempo*, móvel, vibrante, que se passa entre a fonte sonora e o ouvinte, em uma relação de vai e volta. Escutar é estar na *presença de uma presença*, o que instaura o *espaço de um encontro*. Nancy alarga a concepção da escuta ao defini-la a partir das propriedades intrínsecas ao som como fenômeno acústico. Sem se valer das usuais categorizações ou tipologias, o autor concebe o espectador como um sujeito de escuta (ou à escuta), atravessado por aquilo que soa e que nele ressoa. O espectador-ouvinte é, ele mesmo, o espaço de uma ressonância. Podemos estender essa ideia de espaço de ressonância até a sala de cinema, pois é ali, dentro de condições objetivas específicas que se dá o encontro do filme com o seu espectador⁵⁶.

Serge Cardinal, em texto originalmente de 1995, vale-se também das nuances entre os verbos *entendre*, *comprendre*, *écouter*, para dizer da *natureza dupla e dividida da escuta* – tanto do dia-a-dia quanto aquela experimentada diante dos filmes.

A escuta ordinária, como a escuta do espectador de cinema, não é uma atividade de simples absorção de um fenômeno físico dentro do pavilhão da orelha. Ela envolve processos perceptivos e cognitivos complexos e em tensionamento, que buscam alcançar a movência e o caráter efêmero do sonoro. Mais ainda, a escuta é uma atividade dupla e dividida. (CARDINAL, 2013, p. 115)⁵⁷

Dupla e dividida, porque o espectador experimenta, em um primeiro momento, a plasticidade dos sons de que um filme é feito, as irregularidades do timbre, as variações das alturas e intensidades, os ritmos próprios a cada

⁵⁶ Acreditamos que as condições acústicas das salas de exibição interferem em larga medida na experiência que fazemos da escritura sonora de um filme. No dossiê “Som e cinema”, publicado em 1981 pela *Revista Filme Cultura*, compositores de trilha sonora, técnicos de som e diretores se queixavam, de forma quase unânime, da má qualidade da reprodução sonora das salas de cinema no Brasil. Os problemas iam desde a precariedade dos alto-falantes (que não recebiam manutenção regular e chegavam algumas vezes a serem posicionados em sentido contrário ao da plateia), até o material com o qual eram produzidos poltronas e paredes das salas de projeção, que reverberavam muito. Em texto recente, publicado no dossiê “O som nosso de cada filme”, também da *Revista Cultura*, Gonzaga Assis de Luca (2013) chega a mencionar um cinema da década de 80 – o Cine Ipiranga 2 – cujo alto-falante estava instalado dentro de uma lata de óleo de 20 litros. Contudo, como ele mesmo explica, de um modo geral, hoje as salas de cinema possuem excelente condicionamento acústico e equipamentos modernos e de alta qualidade, o que certamente tem impacto na experiência de escuta proporcionada pelos filmes.

⁵⁷ Tradução nossa, publicada na revista *Devires: Cinema e humanidades* (vol.10, n.2, jul.-dez.2013).

som ou conjunto de sons, construindo um *lugar plástico*, estabelecendo relações de vizinhança, de proximidade entre sons que se relacionam, se combinam, se envolvem ou se distinguem mutuamente. Mas, em um segundo momento, o espectador induz, por meio de uma operação de síntese desse material sonoro múltiplo e disperso percebido inicialmente, uma *fonte sonora*. Empenhando-se em atribuir uma fonte emissora aos sons percebidos, o espectador acaba por construir um *espaço analítico*, “um espaço mental que, em concordância com a lógica dos cenários convencionais da escuta, coordena, enquadra, completa aquilo que é dado a ouvir” (CARDINAL, 2013, p. 115). A escuta é atravessada por processos perceptivos e cognitivos (o *sentido sensível* atua juntamente como o *sentido sensato*: eles se misturam e ressoam um no outro, nas palavras de Nancy).

No campo específico dos estudos de cinema, tais operações ou processos só fazem sentido se tratados em relação a uma *cena*, investida pela narração, atravessada por objetos, personagens, ações e imaginários. “A cena diegética é um espaço vetorizado, estruturado, organizado em função da ficção que ali se desenrola, afetivamente e cognitivamente investida pelo espectador” (CARDINAL, 2013, p. 122). É preciso que o espectador estabeleça as relações entre os sons que, no filme, aparecem de modo disperso, dando-lhes coerência. Essas relações são estabelecidas a partir de operações (ou procedimentos organizacionais) de generalização, supressão, integração, construção, compondo assim uma “cartografia global” oferecida pelo filme.

Tudo isso está em jogo quando estamos diante da escritura fílmica. E certamente a situação se complexifica quando levamos em consideração as qualidades sensíveis do material musical. Como Cardinal sinaliza (ao mencionar pesquisas de inspiração cognitivista), as imagens auditivas evocadas pela escuta musical são de outra ordem:

Se no cinema, o desejo de ficção orienta a escuta para o reconhecimento das fontes sonoras, construindo um mundo possível consistente, a escuta musical convoca outros tipos de imagens auditivas; trata-se então para o ouvinte, menos de reconhecer um instrumento, do que perceber as harmonias, os grupos rítmicos, etc. (CARDINAL, 2013, p. 116)

Ao abordar os componentes sonoros da escritura de documentários que têm a música em cena, partimos do pressuposto de que o espectador está sempre engajado em um trabalho ativo, clivado entre processos perceptivos, cognitivos e afetivos. Resta saber como os filmes, por meio de seu regime de enunciação específico, solicitam, promovem, instigam, ou mesmo dificultam esse engajamento.

Como abordar a escuta do espectador a partir da análise das obras? Peter Szendy (2001) oferece-nos algumas pistas. Ao refletir sobre a escuta musical (e sobre sua própria escuta, em particular), o autor identifica na música um imperativo: “você *deve* escutar, é *preciso* escutar”. A tal injunção corresponde, do lado do ouvinte, um sentimento de responsabilidade.

Leve, volátil, ou atenta e concentrada, silenciosa ou dispersa, seria [a escuta] minha tarefa estritamente privada? Mas então, de onde viria esse *você deve* que me dita meus deveres? E esses deveres, quais são? Esse *você deve* que sempre me acompanha, quem endereça-o a mim? A quem sou devedor, a quem e a que tenho que responder? (SZENDY, 2001, p. 20)⁵⁸

A partir desse *dever* imposto pela música àquele que escuta, Szendy deriva outras questões: existiria um direito do ouvinte? Quem tem o *direito* à música? Pode-se fazer *escutar uma escuta*? Posso transmitir minha escuta singular? O autor afirma que “implicitamente ou explicitamente, *as obras configuram nelas mesmas a sua recepção, sua apropriação possível, enfim, sua escuta*” (SZENDY, 2001, p. 24. Itálicos do autor)⁵⁹. A partir daí, as questões são novamente desdobradas:

qual lugar uma obra musical designa a seu ouvinte? como ela exige que a escutemos? quais meios ela põe *em prática* para *compor uma escuta*? Mas também: qual latitude, qual espaço de *jogo* uma obra reserva, *ao interpretá-la*, com ou sem instrumentos? como por sua própria construção

⁵⁸ “*Léger, volage, ou attentif et concentré, silencieux ou dissolu, cela serait-il mon affaire strictement privée? Mais alors, d’où me viendrait ce tu dois qui me dicte des devoirs? Et ces devoirs, quels sont-ils? Ce tu dois qui toujours m’accompagne, qui me l’adresse? À qui suis-je redevable, à qui et de quoi ai-je à répondre?*”

⁵⁹ “*implicitement ou explicitement, les oeuvres configurent en elles-mêmes leur réception, leur appropriation possible, voire leur écoute*”.

ou arquitetura uma obra musical guarda em seu seio a possibilidade de uma apropriação ativa? possibilidades de adaptações e de arranjos? (SZENDY, 2001, p. 24. Itálicos do autor)⁶⁰.

Embora Szendy se refira especificamente à escuta musical, tais indagações nos ajudam a pensar a escuta proporcionada pelo cinema. Ao colocarem em cena diferentes manifestações do fenômeno musical, os filmes cifram em sua escritura como querem ser escutados, e estabelecem aí um espaço de jogo com o espectador, engajado em um trabalho ativo, dividido e complexo.

Szendy propõe observar o *arranjo* para compreender como as obras inscrevem essa escuta. Quando um arranjador musical propõe uma nova orquestração para uma peça de outro compositor, ele dá relevo a determinados aspectos em detrimento de outros, propõe elementos que não estavam presentes na versão anterior, sugere correções, novos delineamentos, etc.. Ao conceber o arranjo pianístico para as nove sinfonias de Beethoven, por exemplo, Liszt precisou condensar a variedade de timbres, cores, dinâmicas, texturas inicialmente previstas para execução orquestral, adaptando-as para o piano e apenas duas mãos. “Entre Beethoven e eu existe Liszt o ouvinte, reinscrevendo sua escuta ao piano. *E eu o escuto escutar*” (SZENDY, 2001, p. 79)⁶¹.

Apropriando-nos com liberdade dessa formulação, podemos dizer que os filmes propõem um rearranjo ao manejarem seus recursos expressivos para dar a ver e ouvir determinada manifestação musical. Os documentários precisam estar à escuta desta música que se encena diante do aparato cinematográfico (observe-se que a cena, como sinaliza Cardinal, é imprescindível), para inscrevê-la em sua escritura. Mas essa escuta se dá em diferentes níveis: inicialmente, no momento da tomada, quando há uma copresença de sujeitos filmados e técnicos de som, operador de câmera, diretor, etc.; posteriormente,

⁶⁰ “*quelle place une oeuvre musicale assigne-t-elle à son auditeur? comment exige-t-elle qu'on écoute? quels moyens met-elle en oeuvre pour composer une écoute? Mais aussi: quelle latitude, quel espace de jeu une oeuvre réserve-t-elle, en l'interprétant, avec ou sans instruments? comment par sa propre construction ou architecture, une oeuvre musicale garde-t-elle en son sein des possibilités d'appropriation active? des possibilités d'adaptations ou d'arrangements?*”

⁶¹ “*Entre Beethoven et moi il y a Liszt l'auditeur, réinscrivent ses écoutes au piano, et moi, je l'écoute écouter*”.

no momento da montagem e da finalização, quando entram em jogo as escutas de outros sujeitos (como o montador, o *designer* de som, etc.). Assim, se Liszt cifra, em seu arranjo, a sua escuta de Beethoven, os filmes também cifram a sua escuta dos fenômenos musicais filmados. Analisar a escritura dos documentários é fundamental para compreender como eles se endereçam ao seus ouvintes; como eles – os filmes – esperam ser escutados.

Um outro caminho apontado por Szendy é observar o *personagem à escuta*. Ao analisar a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, o autor nota que os personagens Don Giovanni, Leporello e o Comendador encarnam *figuras de escuta* distintas no interior da peça. Executada pela primeira vez em 1787, em Praga, e reapresentada no ano seguinte em Viena, a ópera obteve enorme sucesso em sua estreia, ao passo que no ano seguinte não foi recebida com entusiasmo. Szendy se dedica à análise de uma cena específica que Mozart e seu libretista criaram especialmente para o público de Praga (o que explicaria, ao menos em parte, seu sucesso nesta cidade). Trata-se da oitava cena do segundo ato, que se passa em torno de uma mesa de jantar, quando Don Giovanni pede aos músicos presentes que toquem para ele se divertir. A cena oferece uma espécie de *pot-pourri* de óperas apresentadas em Praga mais ou menos à mesma época. Enquanto os fragmentos são executados pela orquestra, Don Giovanni continua sua refeição, ao passo que o outro personagem, Leporello, tece comentários em relação aos excertos tocados, às vezes mencionando o nome da peça original correspondente.

Para Szendy, o protagonista da ópera é o emblema de uma *escuta dileitante*, não concentrada, o que se estabelece necessariamente na relação com o arranjo da peça, organizado nesse trecho à maneira de uma espécie de *remix* de músicas conhecidas, que ali na situação encenada funcionam como *música ambiente* para o jantar (*musique de table*, para recuperar a expressão em francês). Já o Comendador, que surgirá em cena mais tarde, é emblema de uma *escuta estrutural*. Quando o personagem bate à porta da casa onde ocorre o jantar, o arranjo da ópera muda completamente: retomam-se os acordes e ritmos da abertura da ópera, convocando o ouvinte a um percurso de memória retrospectivo, necessário para a compreensão da estrutura da peça como um todo.

Não precisamos entrar nos pormenores da análise feita por Szendy, mas parece-nos profícuo conceber que uma obra pode pôr em cena escutas concorrentes (que são simultâneas, mas que poderiam, às vezes, estar em disputa). Nos filmes que compõem nosso *corpus*, essa pluralidade de escutas se evidencia: há os sujeitos que filmam à escuta dos que são filmados; estes por sua vez estão à escuta da música, dos outros sujeitos em cena, mas também dos ruídos do mundo, dos sons dos animais. Em nossas análises, será dada especial atenção às *figuras de escuta* presentes nos filmes.

Para concluir esse breve percurso, retomamos algumas formulações de Véronique Campan (1999) ao abordar a escuta fílmica como atitude estética. Em última análise, o que a autora propõe é *a escuta como método* para a apreensão das relações moventes entre som e imagem, às quais “é preciso seguir em sua incessante modulação” (1999, p. 10)⁶². Ela escreve:

Privilegiar a escuta induz uma abordagem estética do filme, atenta à maneira pela qual as formas nascem para o olhar e para a escuta, mais do que a sua identificação ou seu reconhecimento. O sonoro, traço do invisível, inscreve na imagem o movimento suscetível de levá-la até o ponto onde ela se desfaz. Aberto a leituras concorrentes e tomados dentro de uma conversa sincopada com a imagem, ele exalta a mutabilidade das formas no momento mesmo em que ele perfaz a exatidão de sua entrega.” (CAMPAN, 1999, p. 11)⁶³

A partir do pensamento de Husserl, a autora sugere abordar o som como *traço*, que só pode ser apreendido “*por esboços*” (*en esquisses*): ele nasce, ressoa e morre, manifestando-se mais como acontecimento do que como coisa, de forma evanescente, passageira, oferecendo-se à escuta como uma lembrança do que foi e como uma espera do que está por vir. “O elemento sonoro é então alcançado em seu modo de aparição próprio, puro escoamento, e o presente deve ser pensado como devir, como isso que não

⁶² “*des rapports rythmiques mouvants qu’il faut suivre dans leur incessante modulation*”.

⁶³ “*Privilegier l’écoute induit une approche esthétique du film, attentive à la manière dont les formes naissent sous le regard et l’écoute plus qu’à leur identification ou leur reconnaissance. Le sonore, trace de l’invisible, inscrit dans l’image le mouvement susceptible de la porter au point où elle se défait. Offert à des lectures concurrentes et pris dans un entretien syncopé avec l’image, il exalte la mutabilité des formes au moment même où il parfait l’exactitude de leur rendu*”.

está jamais lá, esse com o qual não se coincide jamais e no qual nenhuma pontualidade poderia ser isolada” (CAMPAN, 1999, p. 18)⁶⁴. A autora reivindica que escutar o som como traço permite perceber a riqueza evocatória dos fenômenos acústicos no cinema, sem encerrá-los em interpretações unívocas.

A escuta aberta à representância⁶⁵ do traço acústico, no silêncio das palavras não ditas, escuta [entends] o imediato sensível. Ela nos coloca em contato, quase carnal, com o corpo dos sons. Enquanto a vista se detém nas superfícies, a captura dos ruídos de fora é acompanhada por uma ressonância interna. Os sons entram nas cavidades da orelha, penetram até o fundo do labirinto, ressoam dentro da cabeça, do ventre, invadem o corpo inteiro tornado receptáculo. Dar o devido lugar à dimensão física da escuta permite estudar o impacto emocional e sensual que todos os elementos sonoros guardam, aí compreendidos aqueles negligenciados em razão de sua pretensa insignificância: o grão de uma voz, as dissonâncias insólitas que manifestam aspectos irrepresentáveis do mundo. Puras sensações, uma vez que elas não evocam nenhum som particular, de tais traços acústicos extraímos um ouvinte privado de qualquer controle”. (CAMPAN, 1999, p. 23)⁶⁶

Para Campan, o som é aquilo que borra a imagem, propõe pequenos deslocamentos, desfaz seus contornos precisos. A partir do estudo de diferentes figuras do eco nos filmes, a autora sugere uma revisão conceitual em torno de noções importantes do pensamento de Michel Chion, como por exemplo a noção de *síncrise*. Para ela, a relação entre som e imagem se dá menos pela impressão de “solda irresistível” propiciada por eventos acústicos sincrônicos a eventos visuais e muito mais pela *síncope*, isto é, pela distância constitutiva entre os componentes sonoros e imagéticos,

⁶⁴ “L’élément sonore est alors saisi dans son mode d’apparition propre, pur écoulement, et le présent doit être pensé comme devenir, comme ce qui n’est jamais là, ce avec quoi on ne coïncide jamais et en lequel aucune ponctualité ne peut être isolée.”

⁶⁵ Noção emprestada de Paul Ricoeur, em *Temps et récit* (1985, p. 38-67).

⁶⁶ “l’écoute ouverte à la representance de la trace acoustique, dans le silence des mots tus, entends l’immédiat sensible. Elle nous met en contact, presque charnel, avec le corps de sons. Tandis que la vue s’arrête aux surfaces, la capture des bruits de dehors s’accompagne d’une résonance interne. Les sons entrent dans le creux de l’oreille, pénètrent jusqu’au fond du “labirinte”, résonnent dans la tête, le ventre, envahissent le corps entier devenu réceptacle. Rendre sa place à la dimension physique de l’écoute permet d’étudier l’impact émotionnel et sensuel que recèlent tous les éléments sonores, y compris ceux que l’on néglige en raison de leur prétendue insignificância: le grain d’une voix, les dissonances insolites qui manifestent des aspects irrepresentable du monde. Pures sensations, puis qu’elles n’évoquent aucun son particulier, de telles traces acoustiques saisissent un auditeur dépossédé de toute maîtrise”.

caracterizada justamente pelo deslocamento, pelo desencaixe. A autora se vale da pluralidade de sentidos da palavra síncope: em música, o termo designa uma ruptura no discurso musical, uma subversão da cadência rítmica decorrente, por exemplo, do prolongamento da última nota de um compasso até a primeira nota do compasso seguinte. No campo da medicina, indica a parada ou a desaceleração das batidas do coração acompanhada da suspensão da respiração e de uma perda instantânea da consciência. Já no que diz respeito à gramática, o termo nomeia a supressão de uma letra ou sílaba dentro da palavra. Campan nos mostra que os filmes, feitos de tais deslocamentos, solicitam uma atenção espectral menos interessada em saber de onde vem este ou aquele som ou qual o sentido por trás dele (escutas causal e semântica) e mais próxima de “uma atitude de intenso abandono, de engajamento passivo, como uma forma de intencionalidade sem objeto” (HUSSERL *apud* CAMPAN, 1999, p. 91)⁶⁷. Trata-se de uma atividade que se caracteriza por aquele *deixar surgir*, tal como o caracterizou Roland Barthes, em seu terceiro modelo de compreensão da escuta.

Concebido deste modo, o sonoro na combinação audiovisual

incita a escutar como se dança, a aceitar as mudanças bruscas de orientação, a progredir no ritmo das formas que se intercambiam. Captá-lo em sua conversa lábil com a imagem supõe uma atenção flutuante, suspensa entre várias representações do tempo e do espaço, suscetível de se deixar distrair por ressonâncias inesperadas que se manifestam entre elementos sonoros e visuais repentinamente liberados do ordenamento narrativo-representativo”.
(CAMPAN, 1999, p. 151. Itálicos da autora)⁶⁸

Diante de filmes que se lançam ao desafio de filmar diferentes manifestações do fenômeno musical, é fundamental estarmos atentos à movência da relação que se estabelece entre sons e imagens. Dada a maleabilidade do fenômeno que os filmes tentam inscrever em sua

⁶⁷ “*une attitude d’intense abandon, d’engagement passif, comme une forme d’intentionnalité sans objet*”.

⁶⁸ “*incite à écouter comme on danse, à accepter les brusques changements d’orientation, à progresser au rythme des formes qui s’échangent. Le capter dans son entretien labile avec l’image suppose une attention flottante, suspendue entre plusieurs représentations du temps et de l’espace, susceptible de se laisser distraire par les résonances inattendues qui se manifestent entre des éléments sonores et visuels soudain libérés du strict ordonnancement narratif-réprésentatif*”.

escritura, torna-se essencial para análise se abrir a esse *deixar surgir* incessante. Ao adotarmos a escuta como um método – ou ao menos como noção inspiradora, que norteará nosso modo de apreender os filmes, tomados como combinações audiovisuais efêmeras e variáveis –, esperamos deixar-nos contagiar por suas sonoridades (sempre articuladas às imagens), como se dançássemos ao sabor das músicas que os filmes encenam. Endereçando-nos desta forma à análise, esperamos entrar em ressonância com os filmes e partilhar da experiência que eles proporcionam ao espectador.

6. Retratos em diálogo

(...)

*A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.*

*Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
e comovidos membros naturais,
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.*

*Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa irônica.
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,*

*do verso universo, latejante,
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circunspecto.*

*Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trimegista, aberta ao mundo.*

(Carlos Drummond de Andrade, fragmento do poema “Canto Órfico”)

No mapeamento inicial acerca dos “documentários musicais” produzidos nos últimos anos no Brasil, notamos que um de seus traços recorrentes é a abordagem centralizada naquele que faz da música o seu ofício: o músico. Com enfoque particularizado, esses filmes retratam um

único sujeito, valendo-se muitas vezes da conjugação de entrevistas (com o protagonista, mas também com outros sujeitos, convidados a falarem sobre o primeiro) e imagens de arquivo.

Abordaremos mais detidamente os curtas *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969) e *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966), além do longa *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (João Moreira Salles, 2002). Três documentários circunscritos à figura do músico, mas que não se enquadram na definição habitual de filmes biográficos, nem se valem das estratégias comumente empregadas pelos documentários musicais contemporâneos. Adotamos a caracterização dos *retratos em diálogo*, formulada por Cláudia Mesquita (2010).

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, p. 108)

Sem se deterem em uma caracterização cronológica da vida e da obra do sujeito retratado, estes três documentários dão atenção especial ao presente da filmagem, valorizando o encontro contingente e o instante minúsculo, como destaca a autora.

Realizado no contexto da ditadura militar no Brasil e em meio à profusão de ideias que marcaram o período mais denso do cinema brasileiro, *Nelson Cavaquinho* foi pouquíssimo exibido no Brasil⁶⁹ e raras vezes é mencionado em textos sobre o cinema do período. Foi realizado em

⁶⁹ Conforme informou-me Eduardo Escorel, em uma conversa informal que tivemos durante o 18º forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (MG), realizado entre os dias 20 e 30 de novembro de 2014. O curta foi “resgatado” recentemente graças ao Projeto “Restauro Digital da Obra de Leon Hirszman”, iniciativa apoiada pelos filhos e por amigos de Hirszman. Realizado com o apoio do Ministério da Cultura e da Cinemateca Brasileira, a cargo da produtora Cinefilmes Ltda, com patrocínio da Petrobrás (por meio do Petrobrás Cultural). Eduardo Escorel é um dos curadores e responsáveis do projeto, ao lado de Lauro Escorel e Carlos Augusto Calil. Outras informações: <http://www.leonhirszman.com.br>. Acesso em: 02/12/2014.

1969, mais ou menos à mesma época de filmes como *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade), *O Anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane), *Brasil anos 2000* (Walter Lima Jr.). Ano que se seguiu ao Ato Institucional nº5 (o AI-5), que marcou o endurecimento do regime militar. O debate se renovava com a emergência do Tropicalismo e do Cinema Marginal; final de um longo período marcado pela crise dos projetos de esquerda e pelo intenso debate cultural e político em torno do Cinema Novo, da política dos autores, dos filmes de baixo orçamento e da renovação da linguagem cinematográfica. Período do *cinema moderno* brasileiro, sobre o qual escreveu Ismail Xavier:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. (XAVIER, 2001, p. 18)

Leon Hirszman foi um dos jovens intelectuais que, ao lado de cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, dentre tantos outros, participaram ativamente do debate sobre o nacional-popular⁷⁰ que marcou a vida política e cultural no Brasil da década

⁷⁰ Nas palavras do próprio Hirszman: “Para nós, na América Latina, o termo popular é inseparável do nacional. Frente às tendências massificantes do cinema e da TV, que não correspondem às grandes contradições internas e aos interesses dos povos, estes interesses populares, suas limitações, a história popular, têm um caráter nacional. O nacional-popular não é um modelo como o realismo socialista ou o realismo crítico, isso seria outro academicismo. Ao contrário, é uma forma de liberação da criação, que dá força aos criadores para que representem uma consciência própria do mundo, dentro de um marco histórico determinado pela presença do imperialismo” (HIRSZMAN, 2005, p. 53). Nacional e popular são dois termos frequentes quando se estuda o contexto dos anos 60, marcado por projetos políticos baseados no “nacionalismo desenvolvimentista e populista” que vigoravam no Brasil desde os anos 50, como explicou Marilena Chauí, nos *Seminários Sobre os Conceitos de Nacional e de Popular na Cultura Brasileira* (realizados em 1980, cujos textos apresentados deram origem a uma coleção da Editora Brasiliense). Nas palavras dela: “A tônica é dada por projetos econômicos e sociais de desenvolvimento capitalista, o combate ao subdesenvolvimento sendo deflagrado por bandeiras de mobilização nacionalista, sob os auspícios do Estado, ou de sua tomada por representantes dos ‘verdadeiros interesses populares e nacionais’” (CHAUÍ, 1983, p. 65). Nesse texto a autora faz uma leitura crítica dos *Cadernos do Povo Brasileiro* (publicações de bolso escritas por intelectuais de esquerda ligados ao Partido Comunista e ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros – o ISEB) e

de 60. Quando *Nelson Cavaquinho* foi filmado, Hirszman já havia dirigido os curtas *Pedreira de São Diogo* (episódio que integrou o longa *Cinco vezes favela*, de 1962, produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE) e *Maioria absoluta* (1964), dois filmes que tematizam a questão do popular, sob a chave da luta de classes. Já havia realizado *A falecida* (1965), adaptação da peça homônima de Nelson Rodrigues, que se passa no subúrbio carioca, cuja trilha sonora baseava-se em tema composto por Nelson Cavaquinho⁷¹; e também *Garota de Ipanema* (1967), misto de ficção e documentário que contou com a participação de grandes nomes da música popular brasileira, como Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Nara Leão, Baden Powell, entre outros⁷².

Após sua incursão pelo universo ficcional – Hirszman realizou ainda *Sexta-feira da paixão*, *Sábado de Aleluia*, que aludia ao período pós AI-5⁷³ –, o diretor retorna ao documentário, sem abandonar as preocupações que animaram, desde o início, sua produção. Ao se referir a *Nelson Cavaquinho*, o diretor afirmou: “Pretendia mostrar o aspecto popular da Zona Norte. Mostrar o povo. Esse filme foi importante para mim dentro do marco pós-Ato Institucional AI-5. Era uma forma de protestar e dar relevo ao povo” (HIRSZMAN *apud* SALÉM, 1997, p. 187). Embora o desejo de “mostrar o povo” não surja de maneira expressa no filme, a questão da alteridade se apresenta no modo como ele estabelece relações entre o protagonista (de uma classe social diferente do cineasta), os espaços por ele percorridos

também do anteprojeto do *Manifesto do CPC* (Centro Popular de Cultura), redigido por Carlos Estevam Martins, em 1962. Em relação aos *Cadernos*, ela destaca a presença de quatro elementos (a nosso ver, fundamentais para uma boa contextualização do cinema de Hirszman, sobretudo em sua primeira fase): a definição de *povo* e daquela que seria a sua *vanguarda*; a definição de *nação* e da luta *antiimperialista*; uma reflexão sobre o Estado como promotor da transformação histórica começada pelas massas; a ideia de *revolução*. Para uma leitura acerca dos desdobramentos e nuances das noções de nacional e popular no campo do cinema brasileiro, conferir Ismail Xavier (1993, 2001) e Jean-Claude Bernardet (2003, 2007).

⁷¹ O tema composto por Nelson Cavaquinho foi orquestrado por Radamés Gnatalli e ganhou letra em parceria com Amâncio Cardoso (“*Sempre só/ Eu vivo procurando alguém/ Que sofra como eu também/ Mas não consigo achar ninguém...*”). Intitulada *Luz Negra*, foi gravada em 64 por Nara Leão, depois por Elizeth Cardoso, Telma Soares, Baden Powell e vários outros (COSTA, 2000, p. 109).

⁷² Excertos de artigos publicados em jornais da época sobre os filmes, bem como trechos de entrevistas do diretor são citados por Salém (1997, p. 178).

⁷³ Episódio que integrou o longa *América do Sexo*, de 1969. Ver filmografia disponível no site www.leonhirszman.com.br. Acesso em: 02/12/2014.

e os sujeitos que habitam aquela comunidade. Arriscamos a dizer que, de certa maneira, algum traço do povo se expõe e repercute aí, como indicaremos mais à frente.

O filme começa com dois primeiríssimo-planos que destacam o rosto do sambista (afinal, trata-se de um retrato). Ele está sério, seu olhar longínquo, a mão segura um cigarro (FIG. 1). Ao fundo, escutamos a voz rouca que canta ao som do violão, passando pelas palavras como se cada sílaba pesasse:

Ah, eu sou aquela dama das camélias
Ah, que fez vibrar diversos corações
Em carnavais que passaram
Nas avenidas e salões
Despertando ambições.⁷⁴

Passamos a um plano-conjunto: Nelson surge recostado ao balcão de um bar, cercado por dois homens que riem e gesticulam à vontade, aparentemente embriagados. Nelson também tem um copo de bebida na mão, mas está calado e não se movimenta como os outros dois que dançam ao som de uma música que não ouvimos.

Choro, risos e lágrimas
Em fantasias eu vi rolar
Mas sendo a dama das camélias
Nem o pranto colorido me fez silenciar.

A canção prossegue por mais um tempo simultaneamente ao primeiro depoimento do músico à equipe:

Eu nasci em 1910 e de lá pra cá eu já passei por tantas... tantas coisas tristes. E não sei se essas músicas que faço é... não sei se estará dentro do meu sofrimento. É do meu sofrimento sim... Até porque minhas músicas são tristes. Mas eu gosto muito de palestrar com amigos, essa coisa... brincar. Porque tristeza, só nas músicas, sabe?

⁷⁴ Canção *Risos e lágrimas*, de Nelson Cavaquinho, Rubens Brandão e José Ribeiro.



FIG. 1 – Nelson Cavaquinho nos três planos de abertura, ao som de *Risos e lágrimas*.
FONTE: Frames do filme *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969).

A ambiguidade marca o depoimento do músico: embora ele diga que a tristeza está presente apenas nas canções, ele reconhece – de modo reticente – que também já viveu muitos episódios tristes em sua vida. O filme faz ver a melancolia que domina a expressão no rosto do compositor, sempre com olhar perdido, distante, cabisbaixo. Ao lado dos companheiros de bar, Nelson parece sem lugar; sua postura destoa da dos companheiros que o cercam. Jogando com elementos autobiográficos, o filme superpõe, metaforicamente, a figura da cortesã criada por Alexandre Dumas – emprestada ao eu-lírico da canção – ao perfil melancólico e solitário do sambista.

Ao longo do filme, os depoimentos são intercalados com momentos em que ele toca seu instrumento (sempre tangendo as cordas do violão de modo bastante peculiar, utilizando apenas dois dedos da mão direita) ou interagindo com outras pessoas (homens, mulheres, crianças). Ele nos conta sobre sua história e sua condição social (sua mãe era lavadeira em um convento, o pai, militar reformado, tocava contrabaixo), passando também por assuntos que inspiram suas canções (a pobreza, a caridade com que fora tratado um dia, a arrogância dos ricos, as mágoas que o marcaram).

Já nos planos iniciais notamos que o filme opta pela disjunção entre som e imagem. A música é tomada em som direto – escutamos pequenas interrupções, respiros, pausas –, mas acompanhada por imagens captadas em um outro momento. Nesse rearranjo, a canção assume função narrativa (sintática): ela auxilia na construção de partes estruturantes do filme (oferecendo “deixas” ou “ganchos” para os encadeamentos dos planos), ao mesmo tempo em que estabelece, no interior da escritura fílmica, sequências de ações nas quais reconhecemos a constituição de personagens ou figuras.

O filme enfatiza a presença material da música, bem audível em primeiro plano, convocando o espectador a uma escuta atenta do timbre da voz e do instrumento, o desenho melódico, o seu ritmo. Em um breve ensaio sobre Nelson Cavaquinho (no qual se analisa, de passagem, o filme de Hirszman), Nuno Ramos aproxima-o do compositor e também sambista Cartola, buscando pontuar semelhanças e diferenças entre seus estilos. A abstração, a sobriedade e a velhice (que permite a assunção de um ponto

de vista de quem já viveu muito e detém grande experiência) são traços que permitem aproximá-los, mas há também diferenças evidentes. Acerca do elemento melódico, por exemplo, o autor comenta:

Se em Cartola as melodias parecem espalhar-se, num desenvolvimento arrebatador e expansivo, em Nelson progridem, passo a passo, num movimento pontual, mas inexorável, entre o aqui e o ali, como se pudéssemos apontar com o dedo o seu movimento. Parecem circunscritas, presas a um meio que lhes oferece resistência. Seu canto reforça como nenhum outro tal aspecto. Nelson parece cantar *ca-da sí-la-ba* como se fosse ela a unidade de significação final; separa-a de sua vizinha como se existisse por si mesma. Assim, o acento em cada ponto do percurso acaba impedindo a expansão lírica típica das canções de Cartola (e o bel-canto correspondente, ainda presente nas interpretações do próprio Cartola) e reforça o aqui e agora aprisionado do cantor. Há uma clausura, uma gravidade, uma força entrópica que a melodia deve vencer, ausentes em Cartola. Muito da beleza e singularidade de Nelson vem dessa espécie de conta final entre dois adversários – é quase um espanto que a canção tenha conseguido desenvolver-se, que tenha sido composta, afinal. Parece que poderia ter cedido, ter-se deixado perder em algum ponto. O compositor arrasta a melodia para cima e para baixo, numa espécie de câmera lenta entre as notas, fazendo questão de mostrar isso – estou indo daqui até ali. A composição, aliás, é exatamente assim – o sobe e desce, ponto por ponto, de uma melodia que ameaça *falhar*. (RAMOS, 2009, p. 1)

Essa clausura e gravidade se fazem notar no filme de Hirszman: por vezes, a voz parece arranhar a garganta, as notas vacilam, o canto está no limite do fôlego, denunciando um estado de ânimo de contenção e cansaço. Porém, são as *letras* das canções que ganham maior destaque. Elas versam muitas vezes sobre temas tristes ou existenciais, como a morte, o que reforça a melancolia esboçada no rosto do personagem. O texto da música direciona em larga medida o modo como apreendemos as imagens. O uso da entrevista (que se dá quatro vezes ao longo do documentário, em trechos breves) também contribui nesse direcionamento, mas prevalece a voz cantada em relação à voz falada (a canção surge em nove momentos e em segmentos mais longos).

Apesar de seu enfoque particularizado, circunscrito a um único personagem, o filme busca situar o protagonista em seu contexto espacial e social, o que faz ampliar um pouco sua abordagem. O enquadramento e a profundidade de campo permitem posicionar o compositor em relação a

seu entorno: nos ambientes internos, quando Nelson concede entrevista ou canta, é possível ver outros sujeitos que se acercam das portas e janelas ou em volta da mesa, os meninos que soltam pipa no telhado da casa ao lado. Outras vezes é o movimento de câmera em panorâmica ou *travelling* que vincula o protagonista ao seu redor, permitindo capturar o que estava às bordas do quadro – e até então, invisível em cena – como as crianças sentadas à calçada da rua Quincas Laranjeiras, quando Nelson passa. Entretanto, o personagem não é explicado por seu contexto: ao contrário, resta algo de enigmático no olhar perdido lançado pelo protagonista, como se ele não pertencesse de todo àquele lugar.

Diferentemente de *Maioria absoluta* ou *Pedreira de São Diogo*, em que a questão do povo é tematizada de forma explícita, aqui isso se dá de forma mais poética, elíptica ou metafórica. Na sequência estruturada em torno da canção *Pimpolho moderno* (composição dele em parceria com Gerson Filho), Nelson Cavaquinho está sentado à mesa, bebendo cerveja no bico da garrafa. A câmera se desloca lentamente para a esquerda dando a ver os vizinhos que invadem a cena: uma menina de vestido sentada de pernas cruzadas logo ao lado; outras crianças que se aproximam da entrada; uma mulher e um jovem de boné que fitam diretamente a objetiva. A câmera se move novamente para a direita, permitindo ver o homem de pé que oferece a garrafa a um bebê, passando-a em seguida a outro menino. Nelson ri ainda sentado à mesa, interagindo com o garoto com a garrafa. A sequência termina com o compositor à mesa brincando com um pintinho, enquanto outras crianças adentram novamente o quadro, posicionando-se atrás dele (FIG. 2). Em todo o trecho escutamos em primeiro plano a voz rouca e rascante de Nelson, que toca seu violão e canta toda a canção.

Nesse fragmento, a presença da câmera impulsiona um pequeno acontecimento coletivo, do qual todos querem participar de algum modo. A casa aberta, o comportamento do protagonista e a própria feitura do filme permitem e acolhem essa aproximação dos vizinhos. Há um clima descontraído no ar, graças ao caráter inusitado dos elementos da cena (as crianças que tomam cerveja ou Nelson Cavaquinho que brinca com um pintinho sobre a mesa). A sequência ressalta o lado mais leve e brincalhão do compositor, em consonância com o tom bem-humorado dos versos da

canção estruturadora do segmento. A letra, contada em primeira pessoa, narra a história do filho caçula que começa a “dar trabalho” já aos quatro anos de idade, paquerando a filha do vizinho e interessando-se por coisas normalmente voltadas para os adultos.

Se entro num barbeiro, ele também quer se barbear
Diz que é Vasco e até um charuto o garoto quer fumar
Cumprimenta todo mundo, como adora uma viola
Cismou que a Teresinha agora está lhe dando bola.

A menção à filha do vizinho coincide com o momento em que vemos a menina de pernas cruzadas. Por força do encontro com o texto, a imagem é ressignificada e a postura da garota se torna curiosamente sensual. Já os meninos incentivados pelos adultos a bebericar a cerveja encarnam o “pimpolho moderno” mencionado nos versos. A justaposição entre a imagem na casa de Nelson e a canção que narra a história de uma criança estabelecem uma franja ficcional sobre a cena filmada.



FIG. 2 – A vizinhança adentra o quadro, ao som de *Pimpolho moderno*.
FONTE: Frames do filme *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969).

A presença da música acrescenta uma nova camada de sentido à imagem, porém, não há uma relação mimética aí: nem as imagens ilustram a canção, nem esta traduz as imagens. Feito com os materiais da vida, o samba a excede. E a vida, por sua vez, resiste ao desvio ficcional que surge na relação com a canção⁷⁵.

Quando mais tarde escutamos *A flor e o espinho*, se passa algo semelhante.

Tire seu sorriso do caminho
Que eu quero passar com a minha dor
Hoje pra você eu sou espinho
Espinho não machuca a flor
Eu só erreí quando juntei minha alma à sua
O sol não pode viver perto da lua.

Uma moça atravessa inexplicavelmente o quadro, cruzando o caminho do cinegrafista. Ela não quer ser filmada e sorri em um misto de vergonha e timidez. A câmera – conduzida por Mário Carneiro – insiste um pouco mais no jogo e brinca de perseguir a moça pelo pátio. Ela se esquiva e se esconde atrás das amigas. Acerca desse fragmento, comenta Ramos:

a câmera persegue uma moça, que foge ferozmente dela, escondendo-se atrás das amigas, das mãos e do próprio cabelo, e servindo, neste movimento, de mira para o que aparece atrás dela: um pátio cheio de gente e fachadas de casas, um pátio onde entramos sabendo, pelo comportamento de nossa anfitriã, que não deveríamos entrar. (RAMOS, 2009, p. 3)

Mais uma vez, por força da justaposição criada pela montagem, instaura-se uma associação que flerta com a ficção, ao aproximar o significado da letra àquilo que percebemos visualmente. No brevíssimo trecho que diz “o sol não pode viver perto da lua”, é a moça que não quer estar perto de alguém, recusando o olhar da câmera. Como se moça e

⁷⁵ Leonardo Vidigal e Marcos Pierry (2014) fazem uma análise de um efeito semelhante produzido pela escritura fílmica de *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1964). Neste filme considerado um clássico do cinema *underground* americano, canções de sucesso são justapostas a imagens documentais de um grupo de motociclistas do Brooklyn, em Nova Iorque, no início da década de 60. Nos termos dos autores, as canções “potencializam ficcionalmente” as imagens de caráter etnográfico.

câmera encarnassem, metaforicamente, os personagens e afetos presentes no texto que é cantado. Porém, resta no filme o resíduo dessa pequena recusa em ser filmada.

A configuração que o retrato em diálogo com Nelson Cavaquinho adquire está, portanto, intimamente ligada à relação estabelecida entre música e imagem. A canção jamais surge no filme para “criar clima” ou suturar fragmentos sem ser percebida pelo espectador⁷⁶. Ao contrário, ela é elemento central para a atribuição de sentido da cena e, para isso, é fundamental darmos atenção a sua letra. Ela assume função estruturadora (ao reunir os planos em sequências) e narrativa (ao promover o surgimento de pequenas esquetes, em torno de ações e personagens), direcionando o modo como atribuímos sentido às imagens. Mas há momentos em que a imagem também nos faz ouvir diferentemente o que é cantado. Em um dado momento, Nelson diz que seu samba “mais sincero” chama-se *Caridade*. Esta é “deixa” para que o plano seguinte mostre uma espécie de almoço comunitário, ao som destes versos:

Não sei negar esmola a quem implora a caridade
Me compadeço sempre de quem tem necessidade
Embora algum dia eu receba ingratidão
Não deixarei de socorrer a quem pedir o pão
Eu nunca soube evitar de praticar o bem
Porque eu posso precisar também.

Enquanto escutamos a canção, assistimos a um grande almoço em comunidade: mulheres preparam e servem a comida, enquanto outras pessoas se reúnem em torno das mesas dispostas a céu aberto. O protagonista do filme está sentado, conversando com os amigos (um dos que têm lugar à mesa é o próprio Leon Hirszman). Atribuímos às imagens um sentido de partilha, de solidariedade, de comunidade, mas

⁷⁶ Referimo-nos a dois procedimentos bastante usuais no manejo do componente musical na escritura sonora de um filme ficcional tradicional. “Criar clima” é provocar um determinado efeito emocional na cena, a partir de códigos culturais de tristeza ou alegria por exemplo, muitas vezes incidindo de forma quase imperceptível para o espectador. Suturar, por sua vez, consiste em valer-se da música ou do som para unificar o fluxo das imagens: seja extravasando o corte visual, seja criando uma ambiência global de fundo, seja pela presença da música extradiegética “que, ao escapar à noção de tempo e de espaço reais, arrasta as imagens num mesmo fluxo contínuo” (CHION, 2008, p. 43).

já não percebemos aquela franja ficcional que notávamos em outros momentos. Em movimento inverso, aqui é a imagem que confere uma franja documental à canção: como se os componentes visuais conferissem outra espessura ao que é cantado. O samba é sincero não porque se refere a episódios de fato vividos pelo protagonista (o que também não deixa de ocorrer, como bem explica o compositor, ao se referir à Dona Carola, retratada em uma outra canção), mas porque ele possui essa relação franca, aberta, porosa com o cotidiano e a experiência que ali tem lugar. O samba é irrigado pelos materiais da vida. Três breves planos-sequência são encadeados com beleza e suavidade: o primeiro, filmado do lado de dentro do balcão, mostra Nelson lá no pátio (duplamente emoldurado); no segundo, já no pátio, a câmera se move no sentido inverso, à procura de Nelson; no terceiro, a moça (o objeto amado, na canção) atravessa o pátio: perseguida na imagem, inalcançável na canção. Está dado outro motivo que introduzirá a sequência seguinte, quando Nelson se define como um “sofredor”, marcado pelas mágoas. Enquanto ele fala, continuam a ressoar os versos: “tire o seu sorriso do caminho”. Apesar da tirada humorística, quando o sambista diz não vai morrer logo porque ainda vai comer “muita rabada com batata”, o *pathos* que predomina é o da dor e da finitude, tal como demonstrará a canção *Revertério*.

O filme se passa no morro da Mangueira, mas não há uma ênfase em aspectos ligados à privação ou à pobreza, ainda que por vezes as canções mencionem a falta de condições materiais, como é o caso de *Caridade*. Se lembrarmos de *Maioria absoluta*, por exemplo, que faz um diagnóstico da situação de exclusão dos analfabetos no Brasil, temos aqui um contraste evidente. No filme de 1964, Hirszman entrevistou pessoas da classe média e os camponeses, estabelecendo uma inequívoca dicotomia entre ricos e pobres. Ao dar voz ao povo analfabeto – a maioria absoluta à qual o título do filme se refere e que àquela época não podia votar –, Hirszman fazia ver os trabalhadores rurais nos canaviais, as suas casas precárias (palhoças de chão úmido e paredes de pau-a-pique) e uma variedade de rostos populares, fisicamente marcados pela miséria e por toda sorte de doenças. Os relatos falavam sobre a exploração e a fome. Ao se referir às crenças desses sujeitos, uma voz *off* afirmava categoricamente: “As

doenças, como os males sociais, têm causas. E é por desconhecê-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas, apenas para escapar à realidade”. Em *Nelson Cavaquinho*, se é possível falar do povo, como pretendia o diretor, isso não se dá nem sob a chave da luta de classes (como em *Pedreira de São Diogo*, primeiro filme do diretor) nem sob o modo da denúncia (como aquela feita às classes dirigentes, em *Maioria absoluta*⁷⁷). O povo (ou o outro de classe) surge no filme de forma oblíqua, elíptica: acercando-se do protagonista nas diferentes situações filmadas (embora não assuma o centro da situação) ou quando é evocado, indiretamente, por meio das canções.

É somente no final do curta que vislumbramos algo associado à precariedade das condições de vida no morro, o que é mostrado em um longo plano-sequência dentro da casa do compositor. Minutos antes, o compositor entoava a canção *Revertério* (parceria sua com Guilherme de Brito):

Do pó vieste e para o pó irás
Neste planeta tudo se desfaz
Não deves sorrir do mal-estar de alguém
Porque o teu castigo chegará também
Vives como um fidalgo
Guardes a tua riqueza
Que eu ficarei com a pobreza
Eu me considero rico em ser pobre
Sejas como eu que sempre soube ser nobre
Tens um coração de pedra, de ninguém tens dó
Tu também és um que vieste do pó
Vives como um fidalgo
Guardes a tua riqueza
Que eu ficarei com a pobreza.

⁷⁷ Como escreve Bernardet, *Maioria absoluta* “desafia os dirigentes para que solucionem os problemas apresentados, mas para isso é necessário reconhecê-los como aqueles de quem deve ou pode vir a solução. O que é isto senão pedir-lhes que façam seu trabalho, senão denunciar o povo à classe dirigente?” (BERNARDET, 2007, p. 54). Ele se refere particularmente à última sequência do filme, na qual imagens de Brasília são conjugadas à voz *off* que afirma que os analfabetos não podem votar, mas produzem “o teu café, o teu açúcar, o teu almoço diário. E o país, o que lhe dá?” e conclui: “O filme acaba aqui. Lá fora a tua vida, como a destes homens, continua”. O uso dos pronomes denuncia que o analfabeto é objeto do discurso (assunto sobre o qual se fala), mas que o filme se dirige a outro grupo social.

Valendo-se de um conhecido versículo bíblico – “Tudo caminha para um mesmo lugar; tudo vem do pó e tudo volta ao pó” (Eclesiastes 3: 20)⁷⁸ –, a canção faz uma reflexão sobre a pobreza. Nela está implícita uma lógica de orientação cristã, que associa a riqueza à avareza, em contraposição à pobreza e à humildade, referindo-se ainda ao castigo eterno ao qual os ímpios serão submetidos no juízo final (tema que dá nome a uma outra conhecida canção de Nelson Cavaquinho, ausente do filme). O eu-lírico recusa a riqueza dos fidalgos “de coração de pedra”, resignado com suas condições materiais e ciente da finitude do corpo (que retornará ao pó, após a morte).

Há um corte. Passamos à imagem de um pequeno altar, cuidadosamente organizado no canto do quarto, com velas e imagens de santos (FIG. 3). Ao lado, uma pequena cama improvisada no chão. A câmera percorre em silêncio os diferentes cômodos (corredor, quarto, cozinha), até chegar ao quintal, onde há uma bacia com água e galinhas que circulam e ciscam livremente. Quando a câmera passa em frente ao quarto onde Nelson está sentado, fumando seu inseparável cigarro, o silêncio é interrompido pela música:

Quando eu passo perto das flores
Quase elas dizem assim:
'Vai que amanhã enfeitaremos o seu fim'.

É o corpo de Nelson presente em cena o que desencadeia, na escritura sonora do filme, o ressurgimento do samba. Escutamos os primeiros acordes ao som do violão e, em seguida, a voz que canta.

Há um esforço em descrever a simplicidade do ambiente – certa dimensão da pobreza é, então, evidenciada –, mas a escolha deliberada pelo silêncio concede sobriedade à tomada. Filma-se o espaço do outro, mas a condição social do compositor não aparece sob o prisma do diagnóstico ou da denúncia. Com a entrada da música, o espectador é chamado a trabalhar novamente no jogo de atribuição de sentido entre música e imagem. O pequeno altar no canto do quarto – visto ainda em silêncio em

⁷⁸ Este versículo também será inspiração para a composição de Teodomiro Goulart no filme *Matéria de composição*, que integra nosso *corpus*.

meio aos elementos que dizem das condições materiais, concretas da vida do personagem –, dá continuidade ao discurso de inspiração cristã que escutamos na canção anterior, ao mesmo tempo em que antecipa a dimensão espiritual ou metafísica evocada na canção seguinte (na qual o eu-lírico, diante das flores, se interroga sobre sua própria morte). Como dizem os versos finais, que não entraram para o filme:

A nossa vida é tão curta
Estamos nesse mundo de passagem
Oh, meu grande Deus, nosso criador
A minha vida pertence ao senhor.



FIG. 3 – A casa de Nelson Cavaquinho, ao som do silêncio e de *Eu e as flores*.
FONTE: Frames do filme *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969).

Com o término do refrão que acompanha a sequência, a música sofre uma modulação⁷⁹ e passamos sem interrupções à canção *Vou partir*, que anuncia o fim do filme. Nelson surge sentado à mesa de um bar,

⁷⁹ Transição de uma tonalidade a outra.

tocando e cantando, cercado de amigos que entoam o refrão em coro. Além das vozes, escutamos sons de garrafas percutidas e caixinha de fósforo.

Vou partir
Não sei se voltarei
Tu não me queiras mal
Hoje é carnaval.

A câmera, posicionada à distância, se aproxima em *zoom*. Há um corte para o bar visto de longe, em meio à escuridão. A cadência final da canção encerra o plano e traz o letreiro que conclui o filme.

O documentário faz um gesto que vai do interior da casa ao exterior; da esfera do íntimo à do público; do individual ao coletivo. Hirszman queria falar do povo, mas para isso, ele retrata um único homem, de vida humilde e sua relação com a comunidade. Estamos bem longe da figura do artista célebre, abordado em seu caráter extraordinário, exaltado por sua incrível habilidade ou talento. Trata-se, antes, do artista sem palco ou estrelato, um homem comum pelas ruas do bairro, bebendo com os amigos. O retrato de Nelson Cavaquinho e sua música tem “os pés colados no chão”, ancorado na experiência cotidiana. O subúrbio carioca é convocado nas imagens, particularmente no modo como faz conviver o dentro e o fora. O mundo popular adentra com delicadeza o quadro, a vida íntima e a criação do sambista.

Na escritura audiovisual de *Nelson Cavaquinho*, a canção soa de forma destacada, permitindo-nos escutar o timbre da voz e do violão, seu ritmo e melodia. Mas o texto que é cantado recebe inegável relevo. As letras das músicas evocam outros sentidos que ultrapassam em muito aquilo que é visto, remetendo-nos a uma dimensão existencial, metafísica, por vezes evocando valores de inspiração cristã. A música assume papel estruturador e narrativo, convocando o espectador a um cuidadoso trabalho de ressignificação da imagem. Em alguns momentos, a imagem também contribui para uma releitura da canção, que adquire então maior espessura experiencial. As relações entre o artista e sua obra, entre o artista e seu entorno, e entre a música (que se inspira em aspectos do vivido) e o cotidiano, contudo, restam em aberto: um termo não é explicado pelo outro. Ao contrário, eles

se escapam ou se ultrapassam mutuamente. Tais relações construídas por força do jogo entre música e imagem adquirem, em alguns momentos, um sabor ficcional, contribuindo para a força poética do documentário.

Hirszman, como cineasta e intelectual, pretendia falar do *outro de classe*, mas a alteridade permanece no filme sob a forma de um impasse, de uma ambivalência. Nesse sentido, também o filme *ameaça falhar*. Há um enigma no semblante do personagem retratado que o filme constata, mas não desvenda, nem explica. Como a moça que foge da câmera, recusando ser olhada, sem sabermos precisamente o porquê. A câmera estabelece uma relação fugidia e instável com aqueles que filmam. Leon Hirszman e sua equipe adentram o território do outro (em um brevíssimo momento até podemos ver o diretor ao lado do protagonista) e provocam um pequeno acontecimento coletivo em torno do sambista, mas não deixa de ser notável que os sujeitos filmados mirem a câmera de frente, sem sorrir ou acenar, e sem dirigir a palavra à equipe. Eles *encaram* aqueles que filmam: estão diante deles, mas como quem os enfrenta. Eles os olham silenciosamente, oferecendo ao filme – e a nós – sua opacidade.

Algo que tolera a câmera, mas não se entrega a ela, que consegue fugir dela, ou mostrar-se enquanto foge, *dirigindo a câmera em sua fuga*. As figuras e canções vêm daí, voltam para aí e querem ficar aí. Não precisam de nós. A última e extraordinária cena do filme merece descrição. A canção é “Vou partir”, e Nelson está cantando sozinho (“Vou partir/ Não sei se voltarei/ Tu não me queiras mal/ Hoje é Carnaval// Partirei para bem longe/ Não precisa se preocupar/ Só voltarei pra casa/ Quando o Carnaval acabar, acabar”). A tomada, noturna, começa de fora das portas abertas de um bar. Um *zoom* revela uma mesa em cujo centro Nelson toca e canta, cercado de pessoas. Corte para uma tomada de longe, do alto, inteiramente preta, onde a luz do bar se tornou um pequeno retângulo na parte inferior do quadro, numa composição que remete diretamente, com incrível fidelidade, ao mundo das xilogravuras de Goeldi. No momento do corte, o coro entra. Pela primeira vez em todo o filme, ouvimos o coro típico das canções de Nelson; pela primeira vez em todo o filme, alguma coisa é filmada de longe. De longe, para que o coro entre. De longe, porque ficamos de fora. (RAMOS, 2009, p. 3)

Essa instabilidade na relação estabelecida com os sujeitos filmados dialoga fortemente com o modo como música e imagem se articulam, de forma também fugidia, em uma escritura marcada pela resistência e pela ambiguidade – o que não passa despercebido ao espectador.

Bethânia bem de perto – a propósito de um show (1966), realizado pelos jovens cineastas Eduardo Escorel e Júlio Bressane (que tinham aproximadamente 20 anos à época), também se insere no contexto do cinema moderno brasileiro. Como *Nelson Cavaquinho*, teve poucas exhibições públicas na época de seu lançamento. Sua primeira e única exibição foi realizada antes de um filme de Federico Fellini, no Cine Paissandu, uma sala localizada no bairro Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, espaço que abrigava projeções e importantes discussões sobre cinema durante as décadas de 60 e 70. Na oportunidade, *Bethânia* foi vaiado com virulência, o que fez com que Caetano Veloso, na plateia, saísse esbravejando da sala. Depois do episódio, Escorel e Bressane acabaram deixando o filme guardado por quatro décadas⁸⁰. Somente nos anos 2000 é que o filme retornou ao público, no formato de DVD, lançado juntamente com o filme *Pedrinha de Aruanda* (Andrucha Waddington, 2006), pela Biscoito Fino. Neste mesmo ano ele foi exibido em Belo Horizonte durante o 10º forumdoc.bh, em uma retrospectiva dedicada a Eduardo Escorel. Na oportunidade também se exibiu *Nelson Cavaquinho*, cuja montagem é assinada por ele⁸¹.

Tanto Escorel quanto Hirszman fizeram parte de uma geração de cineastas (notadamente um grupo que se estabelecia no Rio de Janeiro) influenciada pela chegada do gravador Nagra ao Brasil. Escorel participou do curso ministrado pelo cineasta sueco Arne Suckdorf, em 1962, quando chegou ao país a segunda leva de gravadores Nagra e outros equipamentos. *Maioria absoluta*, de Hirszman, é considerado o primeiro documentário bem sucedido na sincronização do som direto (três participantes do curso de Suckdorf estão na equipe). Em *Bethânia* foram usados câmera 16mm blimpada (neutralizando o ruído do seu funcionamento) e gravador Nagra III com sistema Neopilot (que sincronizava som e imagem)⁸².

⁸⁰ Conforme um relato concedido por Eduardo Escorel, durante o 18º forumdoc.bh, realizado no final de 2014, na Sala Humberto Mauro, em Belo Horizonte. Na oportunidade, Escorel afirmou: “Bethânia foi o maior fracasso da história do cinema brasileiro!”. Esta contudo não é a mesma opinião de Bressane, que sempre gostou muito do filme, conforme esclareceu Escorel, posteriormente.

⁸¹ No ano anterior *Nelson Cavaquinho* já havia sido exibido, dentro da mostra Fotógrafos do Documentário Brasileiro do 9º forumdoc.bh.

⁸² Conforme relata Eduardo Escorel em entrevista a Clotilde Borges Guimarães (2008), na

O filme de Escorel e Bressane acompanha a cantora baiana Maria Bethânia, por volta dos seus 18 anos, recém chegada ao Rio de Janeiro para substituir Nara Leão no espetáculo musical *Opinião*, uma realização do grupo Teatro de Arena em parceria com o CPC da UNE que teve enorme importância na resistência contra o governo militar e no resgate de uma dramaturgia nacional e popular. O filme começa com o primeiro-plano de Bethânia, ligeiramente de lado, cantando vigorosamente ao microfone:

Ai! Quem me dera voltar
Quem me dera o dia
De ter de novo a Bahia
Todinha no coração.⁸³

Ela é acompanhada por outros músicos, mas a banda, composta por violão, baixo, piano, flauta e bateria, não é vista em campo. A silhueta da cantora é destacada do fundo totalmente negro. A imagem escura dá lugar ao crédito inicial em fundo branco, que indica o nome da personagem, do produtor David Neves e dos diretores. Retorna-se ao plano da cantora no palco e novamente ao letreiro que indicará o título do filme. A canção prossegue.

Ai, água clara que não tem fim
Não há outra canção em mim
Que saudade!
Ai, quem me dera
Mas quem me dera a alegria
De ter de novo a Bahia
E nela o amor que eu quis.

Ao final da frase, Bethânia recita o texto:

Eu mal cheguei da Bahia e já começo falando da saudade que eu sinto e dessa vontade que eu ando de voltar. Eu sei e vou continuar falando, pelo menos até que eu volte, lá pelo dia 08 de dezembro, pra festa da

dissertação (já citada anteriormente) que faz um apanhado sobre a chegada das câmeras leves e a possibilidade do som sincrônico no Brasil. A autora faz uma boa descrição do contexto da oficina ministrada por Arne Suckdorf e uma breve análise de *Bethânia bem de perto*. GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no documentário brasileiro da década de 1960*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação/ Escola de Comunicação e Artes da USP, 2008. (Dissertação de mestrado)

⁸³ Canção *Quem me dera*, de Caetano Veloso.

Conceição. Até que o tempo chegue, eu vou cantando. Eu tenho muito samba pra cantar. E se eu canto pensando na Bahia, acho que eu canto até melhor.

O texto declamado – a dicção não é a de um texto improvisado no calor da hora – é acompanhado pela música, que prossegue enquanto assistimos a um grupo de pessoas na calçada, do lado de fora da boate Cangaceiro, onde ela fez seu primeiro show depois do sucesso em *Opinião*. A câmera percorre o espaço, vemos de relance um rosto ou outro. Há um corte. Bethânia sai de um fusca e retira um violão de trás do banco traseiro. Ela sorri para a equipe, vai cumprimentar os amigos. A câmera, observadora, acompanha já bem de perto o percurso da cantora até a entrada da boate onde ocorrerá o show, apanhando o rosto e o sorriso em enquadramentos instáveis. A essa altura começamos a ouvir o fim da canção (em andamento bem mais lento que no início):

Adeus, meu bem,
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser
Vou mandar te buscar.

Entendemos que o texto falado, na verdade, foi integrado à performance da canção. Depois do corte, Bethânia será vista no camarim, conversando com algumas pessoas (provavelmente os outros músicos), embora não possamos ouvir o que é dito. Ela é filmada sempre bem próxima, em plano-detalle. Ao final da canção, surge o terceiro letrero que indica: “um filme de Júlio Bressane e Eduardo Escorel”.

Como em *Nelson Cavaquinho*, a canção é estruturadora da sequência. A cantora recém chegada ao Rio de Janeiro manifesta sua saudade da Bahia. Seu depoimento é conjugado à letra que diz: “quem me dera o dia de ter de novo a Bahia todinha no coração”. Ao longo do filme, as imagens do show serão intercaladas com momentos nos quais a cantora é vista nos bastidores, conversando com amigos (como Jards Macalé, Rosinha de Valença e Caetano Veloso, seu irmão, entre outros), na intimidade de sua casa ou passeando pelas ruas da cidade. Escutamos a baiana cantar ao violão e também com a banda, mas em

momento algum vemos os músicos que a acompanham. Quando ela está no palco, há sempre um contraste entre o fundo negro e a silhueta da cantora em destaque.

Os diálogos estão presentes em vários momentos, mas o filme não se interessa tanto pelo discurso verbal. A câmera está menos interessada em tornar as conversas compreensíveis do que em mostrar como a cantora reage ao seu entorno. Pouco sabemos sobre os donos das vozes vindas do fora-de-campo, também não entendemos com clareza sobre o que se conversa. Filma-se o rosto da cantora, mas com frequência a boca se move fora de sincronia com o que o espectador escuta. Exibe-se demoradamente sua fisionomia, sua expressão, seus olhos, o sorriso estampado no rosto, a maneira como folheia uma revista ou como retoca a maquiagem. Nesses momentos, as conversas compõem uma ambiência, um burburinho de fundo. A ênfase recai sobre os componentes visuais. Já nos momentos em que Bethânia surge no palco, aí sim vemos o rosto daquela que canta em sincronia com a voz cantada. Graças a sua performance explosiva, nossa atenção é atraída pela gestualidade da cantora, valorizada pelo jogo de luz e sombra, claro e escuro, que o filme propõe ao recortar o corpo dela sobre o fundo negro e neutro. Quando a sua performance é mais contida, a letra das canções ganha relevo, como se fosse preciso que o corpo em cena se “acalmasse” para fazer falar mais forte o texto por trás da canção.

A expressão “bem de perto” no título refere-se precisamente ao modo como se apanha a protagonista, em plano detalhe (o que se justifica também pelo tamanho do camarim, aparentemente bem pequeno, que impede a tomada de planos mais distanciados), sempre cuidando da composição do plano, trabalhado com pouquíssima profundidade de campo. Quando a câmera encontra um lugar para mirar, ela espera por um tempo, permitindo que surjam pequenas variações na imagem, proporcionadas pela movimentação daquilo que é filmado. Apesar da proximidade, a câmera filma como quem recua para observar, sem intervir tanto. São poucos os momentos em que a equipe esboça uma entrevista, endereçando perguntas que serão respondidas pela cantora. Ainda no início do filme, a câmera mostra em detalhe as mãos que seguram, de um lado, o cigarro e, de outro, um copo de água. A câmera vai de uma mão à outra, filma o detalhe da

meia calça, volta a filmar o copo. Há um corte. Vemos o rosto da mulher sentada ao lado e a câmera se desloca tranquilamente em direção a sua mão (que também segura um cigarro), de onde seguirá novamente para a mão e o rosto de Bethânia. O burburinho da conversa inicialmente não está sincronizado com as bocas que falam e que são vistas na imagem, mas após o corte, há uma mudança e passamos ao som em sincronia. A cantora então se dirige à equipe, provavelmente referindo-se aos novos equipamentos portáteis e silenciosos que permitiram as filmagens, e comenta de relance: “Essa máquina é genial, calminha... Por causa de *Opinião*, foi terrível quando filmaram...”. Seu comentário é interrompido com a chegada de alguém no fora-de-campo trazendo-lhe flores; ela lamenta não serem azuis. Enquanto observamos o gesto desprezioso de suas mãos que seguram as rosas, um novo botão lhe é entregue, dessa vez na cor desejada. Não deciframos as cores nas imagens em preto e branco, mas nosso olhar é convocado a perscrutar os detalhes, filmados de perto pela câmera (que continua observando um pouco mais o rosto da jovem baiana), atenta aos gestos mínimos. “Rosa vermelha para uma moça alegre e bonita”, diz o homem ao entregar-lhe a flor. Mas a câmera sequer desvia, imantada pela fisionomia da artista, que sorri (FIG. 4).

Nesse fragmento, é notável o empenho da equipe no registro direto: graças aos equipamentos leves, portáteis e silenciosos, o filme pode se valer fortemente da proximidade com a protagonista. A mobilidade da câmera permite apreender os detalhes mais sutis (a mão, a rosa, o rosto), passeando livremente de um elemento a outro, revelando uma atenção àquilo que é prosaico. O mesmo se passa no som, que registra a dinâmica das conversas corriqueiras. Quando outros sujeitos situados no fora-de-campo interagem com a cantora vista em cena, a câmera está interessada em observar como Bethânia reage a essas interpelações, em como essa interação intervém naquilo que já está em quadro. Ao circunscrever a tomada aos planos-detalmes, as imagens são atravessadas pelas variações das intensidades que animam o corpo e, particularmente, o rosto da cantora (com suas microvariações de movimentos e velocidades, suas metamorfoseações de diferentes escalas).⁸⁴

⁸⁴ Poderíamos dizer que o filme se interessa pelos afetos ou devires que animam o rosto da personagem. “A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que



FIG. 4 – Variações sobre o rosto de Bethânia, ao som das conversas.
FONTE: *Frames do filme Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966).

A atenção aos elementos ordinários da vida da cantora se revela ao longo de todo o filme. Em um breve trecho, ela é vista no palco, cantando *Coração vulgar*, de Paulinho da Viola. Inicia-se em seguida uma sequência em torno da conhecida *Não tem tradução*, de Noel Rosa, canção de 1934 que tematiza a chegada do cinema sonoro ao Brasil. Embora se refira a um outro contexto sócio-histórico, a canção não deixa de dialogar com as novidades vividas pelo cinema no período em que o filme é feito – os

agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 34).

anos seguintes à chegada do som direto – e pelo interesse crescente nas diferentes manifestações da cultura popular brasileira, que marcou o período do cinema moderno. Enquanto escutamos a canção na voz de Bethânia, a cantora é vista em casa, conversando com Caetano e Anecy Rocha (atriz, irmã caçula do cineasta Glauber Rocha). Eles tomam café, ela assina um documento, troca de roupa. Ao sair da casa, tomam um taxi.

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, se eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do inglês
(...)
Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia
É brasileiro, já passou de português.

Não há nesse fragmento uma correlação evidente entre a letra da canção e os componentes visuais: as imagens correm em paralelo à banda sonora. A relação entre música e imagem varia no decorrer do filme, operando de múltiplas maneiras. Com o término do trecho da canção, voltamos ao camarim, onde ouviremos Bethânia cantar, ao som do violão, a música *Olha pro céu*, de Luiz Gonzaga e José Fernandes (que sua mãe costumava cantar e que faz referência à tradicional festa de São João).

Em dado momento, a equipe pergunta à cantora o que ela acha do cantor Roberto Carlos. Ela garante que nunca o viu cantar, provocando risos vindos do antecampo. “Não tô esnobando! O cara mais famoso do Brasil, como eu poderia esnobar? Eu vi ele cantar *Que tudo mais vá pro inferno*, eu acho aquela música uma pobreza total... (risos). Ai, meu Deus... Eu soube que ele é uma pessoa ótima. (risos). Você conhece ele?”. “Graças a Deus não”, responde alguém de trás da câmera. A conversa prossegue por mais uns instantes em tom informal – Bethânia menciona que gostaria de fazer uma canção cuja letra narraria a morte de todos aqueles que ela não gosta (inclusive Roberto Carlos) –, enquanto a câmera focaliza o rosto da cantora, movimentando-se em seguida para enquadrar a mão que toca sobre a boca do violão.

Podemos inferir que o relativo desdém da cantora (e também da equipe do filme) pelo maior representante da Jovem Guarda se deve ao fato de que esse movimento musical, extremamente popular à época, inspirava-se fortemente na música americana e afastava-se em muito das discussões políticas que marcaram o período. Embora não quisesse “esnobar” Roberto Carlos, no filme, fica claro que as preferências musicais de Bethânia estão ligadas a outras referências. Não por acaso, tal depoimento vem depois de uma sequência de canções de Paulinho da Viola, Noel Rosa e Gonzagão, compositores de matriz popular mais reconhecidamente brasileira do que a Jovem Guarda.

Além disso, nesse momento se evidencia também a cumplicidade ou afinidade estabelecida entre os realizadores e a protagonista. Os três possuíam à época mais ou menos a mesma idade. São jovens e ainda não muito experientes cineastas filmando uma jovem cantora, cujo prestígio ainda se esboçava. Não há uma relação de alteridade evidente como no filme de *Nelson Cavaquinho*: Bressane e Escorel filmam alguém que habita um universo próximo ao seu. Talvez por isso Bethânia pareça sempre tão à vontade diante da equipe, que por sua vez também circula confortavelmente pelos bastidores do show, participando (mesmo que brevemente) do cotidiano da personagem retratada. O filme concede um lugar de vedete à cantora – ela é o centro para o qual todos os olhares se voltam, tudo gira ao seu redor –, papel que ela assume sem hesitar.

Os assuntos das conversas variam: Bethânia diz que conheceu Nara na Bahia; que começou a cantar no teatro Opinião; que *Carcará* é uma das músicas mais pedidas em seu show; que gosta de cantar músicas “violentas” e também as mais tranquilas. “Eu não gosto de cantar meio termo”, ela explica, dizendo “odiar” músicas como *O barquinho*, de Roberto Menescal, um verdadeiro *hit* da bossa nova, movimento que despontou no cenário brasileiro no final dos anos 50. Após essa sequência, Bethânia será vista novamente no palco cantando *Deixa*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, de braços escancarados, entoando os versos de forma explosiva, intensa, vibrante (FIG. 5).



FIG. 5 – Variações de luz e sombra, ao som de *Viramundo*.

FONTE: Frames do filme *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Júlio Bressane e Eduardo Escorel, 1966).

Há um contraste no modo como são filmadas as performances ao vivo no palco e no camarim ou na casa. No palco, a figura de Bethânia é central e todos os outros elementos são relegados ao fundo negro, ao fora-de-campo. Já quando ela está em casa ou no camarim com os amigos, eles cantam juntos ao som do violão, por vezes um ou outro sujeito adentra e sai do quadro, em um clima de intimidade. Em uma dessas ocasiões (não sabemos bem se eles estão no camarim ou na casa da cantora), vemos

Jards Macalé deitado em um sofá, lendo uma revista. Os amigos escutam um vinil de Billie Holiday; um deles se aproxima com uma bandeja e uma garrafa de uísque, quase derrubando acidentalmente os copos de vidro. Ele pede desculpas à equipe e todos riem. A câmera flagra em planos breves a capa do disco da cantora americana e também do disco da baiana, além de uma pasta com recortes de jornal (Bethânia chega a ler um depoimento de seu pai publicado). Jards Macalé é quem toca violão:

Vem cá, me dá a mão
Pois quero te mostrar
Que a vida é uma canção
Que não se cansa de cantar.⁸⁵

O trecho é breve, mas o timbre singular da voz do cantor e a melodia em tom menor (que termina com um expressivo intervalo de quinta, ascendente e descendente, *lá,- mi - lá,*) em andamento bastante lento, fazem com que a cena ganhe certo destaque. É o único momento em que vemos e escutamos, de forma sincrônica, alguém que não é a Bethânia cantar e tocar (já no final escutaremos Macalé mais uma vez, mas sem a imagem correspondente). Entre uma canção e outra, escutamos os comentários: “Lindo! Lindo!”, algumas vezes vindos da própria Bethânia. Nesses momentos em casa ou no camarim, as músicas são normalmente mais lentas, tocadas ao violão, instrumento de caráter mais intimista. É preciso abraçar o violão para poder tocá-lo, tê-lo junto ao corpo, e para escutá-lo, é preciso estar próximo. É também um instrumento portátil, leve, que pode ser levado a tiracolo para qualquer lugar. Aí então, a câmera – também ela, leve e portátil – se vale da proximidade, atenta às falas e gestos prosaicos. Já nos momentos em que Bethânia está no palco – quando os instrumentos são amplificados e a música é executada pela banda completa – predominam as canções mais explosivas. Ela entoava os versos com voz forte e movimentava-se mais intensamente. A câmera então filma à distância (valendo-se do *zoom*, para compensar), como na sequência de *Viramundo* (de Capinan e Gilberto Gil), cuja letra evoca a intensidade do grito.

⁸⁵ *Uma canção*, poema de Vinícius de Moraes, musicado por Jards Macalé,

Sou vira-mundo virado
Nas rondas das maravilhas
Cortando a faca e facão
Os desatinos da vida
Gritando para assustar
A coragem da inimiga.

Antes dessa sequência, Bethânia maqueia-se para o show enquanto conversa com algumas pessoas no fora-de-campo. A câmera mantém-se atenta ao seu rosto. Ela pede a um de seus músicos que toque duas canções em andamento mais “ligeiro”, comenta sobre um fã, mostra para amiga uma pequena marca perto da sobrancelha, prossegue retocando a maquiagem e ajeitando os cabelos. O rosto passa da seriedade ao sorriso amplo. Vemos em detalhe o contorno preto desenhado em torno dos olhos. Ao fundo, deciframos uma melodia na flauta e alguns acordes de violão, de forma discreta. O interesse do olhar da câmera se volta inteiramente para o rosto dela e suas reações durante a conversa.

Na última cena em que ela é vista dentro de casa, em conversa com os amigos (são seis pessoas sentadas, dispostas em uma roda de conversa, entre eles: Caetano, Edu Lobo e Wanda Sá) ocorre a negociação de uma pequena turnê pela Europa, agenciada por um produtor musical inglês. A cantora permanece a maior parte do tempo calada, aparentando pouco interesse na conversa, enquanto a amiga faz perguntas e traduz algumas informações para o português. Eles discutem quais as cidades a serem percorridas, checam informações no contrato, calculam o valor do cachê. Essa sequência dura quase cinco minutos, tempo considerável ao se tratar de um filme de 33 minutos. O movimento de câmera permite ver os que ali estão, contudo, mais uma vez, não há um empenho em fazer a conversa se tornar mais clara para o espectador. Bethânia, por vezes comenta algo da revista, rindo e interrompendo o produtor. Não deixa de haver um ar *blasé* na postura da jovem cantora, um tanto alheia à discussão.

A canção *Furacão*, de Jards Macalé e Capinan, tomada em som direto e manejada aí de forma extradiegética, fará a transição para a última sequência do documentário. Os minutos finais compõem uma série de fragmentos do percurso

da protagonista com os amigos pela cidade. Ela é vista em frente a um prédio residencial ou percorrendo a rua abraçada a Jards Macalé. Ora está dentro de um carro, ora em uma lanchonete. Ao final, o grupo reunido na calçada observa um passarinho em uma gaiola. No plano sonoro, igualmente, passamos por variados fragmentos de canções, seis ao todo⁸⁶. Quando escutamos *Um pierrot apaixonado* (de Heitor dos Prazeres e Noel Rosa), esboça-se novamente um uso narrativo da canção: a montagem estabelece um plano e contraplano de Jards, sentado sozinho de um lado, e de outro, Bethânia rindo.

Um pierrot apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando, acabou chorando.

A montagem sugere uma associação entre a letra da canção e a cena. Quando ouvimos a canção de domínio público, que diz “no meio da rua não hei de ficar”, vemos os amigos caminhando pela rua ou reunidos no passeio. Existe uma coerência na montagem que decorre da associação direta entre o discurso verbal da canção e os elementos presentes na cena.

Os versos de *Adeus*, canção de Edu Lobo e Torquato Neto, prenunciam o fim do filme e a despedida.

Adeus, vou pra não voltar
E onde quer que eu vá
Sei que vou sozinha
Tão sozinha amor
Nem é bom pensar
Que eu não volto mais
Desse meu caminho.

Bethânia se aproxima da câmera, manda um beijo de longe, despede-se da equipe. Enquanto os outros adentram a casa, a porta se fecha, deixando aqueles que filmam do lado de fora. É o fim do filme.

⁸⁶ Na ficha técnica do DVD constam os créditos de cinco destas canções, mas falta uma (que é ouvida entre *Furacão* e *Pierrot apaixonado*), mas que não conseguimos identificar.

O recorte proposto pelo filme de Escorel e Bressane é preciso: um show, uma personagem. As filmagens duraram dois ou três dias. Para tanto, buscou-se compor a imagem também de forma recortada, em detalhe. A protagonista é o centro para o qual todo o filme se volta e a quem todos se dirigem. Essa centralidade concedida à figura de Maria Bethânia é construída de três maneiras: primeiro, por meio dos primeiríssimos-planos (como aqueles que enfatizam seu rosto); segundo, posicionando a personagem em um lugar de destaque nos planos abertos ou voltando a ela sempre que é preciso percorrer um ambiente onde há mais sujeitos; terceiro, ao estabelecer uma relação entre figura e fundo, no interior da imagem, por meio da relação entre luz e sombra (apagando, por assim dizer, aquilo que não é de interesse). Nesse último caso, destacamos como o filme joga luz ao rosto da cantora, valorizando seu canto, ao passo que os outros músicos ficam à sombra, ocultos, desempenhando papel secundário, de acompanhamento. Nas duas primeiras situações, a relação entre o que se vê e o que se ouve tende à não-sincronização (vemos a boca se mover fora de sincronia com a voz que escutamos) e ao uso da música extradiegética (captada em som direto, mas montada com imagens tomadas em outro contexto), ao passo que no terceiro caso, opta-se pelo contrário (sincronia perfeita entre som e imagem). Há uma instigante alternância de procedimentos ao longo da escritura fílmica, decorrente de certo grau de experimentação empreendida pelos jovens cineastas ao criar variações no trabalho de montagem.

Em *Nelson Cavaquinho*, a canção é estruturadora de todo o filme e oferece, por vezes, uma camada ficcionalizante; em *Bethânia*, isso também ocorre, mas de forma menos pronunciada. No primeiro, a imagem mostra Nelson com outros sujeitos (mas não no som, pois ele normalmente se dirige apenas à equipe e não escutamos as outras vozes nas conversas, pois o som direto é substituído pelas músicas). No segundo, o contrário é mais recorrente: a figura de Bethânia é recortada, centralizada, enfatizada, enquanto seus interlocutores são deixados no fora-de-campo (fazendo-se notar apenas por meio do som). Ambos valem-se de procedimentos semelhantes (entrevistas, músicas interpretadas em cena, imagens de cobertura sobre o som direto), só que de forma *invertida*: em *Nelson Cavaquinho* é pela imagem que o filme amplia sua abordagem (permitindo a entrada dos vizinhos), mas centralizando

o som na figura do protagonista. Em *Bethânia* é a imagem que mantém o foco na personagem principal, enquanto o som permite uma relativa ampliação de enfoque (dando a ouvir as conversas com os amigos da cantora).

É notável como Bressane e Escorel compõem bela e cuidadosamente a imagem da jovem Bethânia, lançando mão de um olhar observador, em consonância com a estética do cinema direto, particularmente o americano, que despontava na mesma época. Grande parte da força do filme reside na visualidade que o filme encontra para mostrar a artista e sua performance, nos palcos ou na vida cotidiana. O documentário não esconde o encantamento dos realizadores pela protagonista e pela música que ela põe em cena. Contudo, seria inexato dizer que se trata de um filme *rigoroso* em seus aspectos formais. Nesse quesito, mesmo assumindo sua dose de improvisação no modo de filmar, *Nelson Cavaquinho* é mais “bem resolvido” formalmente, isto é, mais amarrado. Até em função de uma maior experiência de seus realizadores (inclusive de Escorel). Mário Carneiro, que assume a fotografia do filme de Hirszman, já possuía larga experiência no final da década de 60⁸⁷. Já no que tange ao plano sonoro, os filmes se aproximam em grande medida, ao criar curiosas junções e disjunções entre música captada em som direto e imagem, concedendo à música um papel de destaque: tanto na estruturação da narrativa, quando na atribuição de sentido às imagens (fazendo-as conotar algo que, na ausência da música, não estaria de todo presente no componente visual). Nesse sentido, podemos dizer que existe algo de inaugural no modo como *Bethânia bem de perto* – realizado três anos antes do filme de Hirszman – maneja seus componentes sonoros, o que foi conquistado de forma quase intuitiva pelos seus jovens e talentosos realizadores.

⁸⁷ Mário Carneiro (1930-2007) já havia realizado *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1958); *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962); *Garrincha, alegria do povo* (1962) e *O padre e a moça* (1965) ambos de Joaquim Pedro de Andrade, *Todas as mulheres do mundo* (1965) e *Edu, coração de ouro* (1966), ambos de Domingos Oliveira; *O crime do Sacopã* (Roberto Pires, 1963); *A derrota* (1965) e *O engano* (1967), ambos de Mário Fiorani, para citar apenas alguns exemplos.

Damos agora um salto de quase quatro décadas para chegar em *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música*, de João Moreira Sales (2002), que retrata o pianista Nelson Freire. Estamos agora em um contexto totalmente diferente, período a que normalmente chamamos de *cinema contemporâneo*. Do ponto de vista técnico, o cinema brasileiro já alcançou padrão internacional de qualidade, com modelo de gravação de áudio em aparelhos multipistas (permitindo a abertura simultânea de todas as pistas de edição sonora, o que torna a visualização da montagem vertical dos sons mais fácil) e com um sistema de exibição que dispõe o som de forma imersiva nas salas de cinema, graças à introdução do sistema Dolby digital e seus concorrentes. Os sons já não são projetados a partir de dois canais tradicionalmente situados atrás da tela: eles agora podem ser dispostos em volta do espectador, envolvendo-o por todos os lados. Como descreve Fernando Morais da Costa, hoje é possível falar em uma “excelência técnica conquistada” no cinema brasileiro (COSTA, 2008, p. 199-206). A partir da década de 90, no Brasil, as salas de cinema começam a se equipar com sistemas 5.1 (com os canais esquerdo, direito, *surrounds* esquerdo e direito, mais os canais *subwoofer*, para as frequências mais graves e o canal central) e 7.1 (que possui os mesmos canais, acrescidos de mais dois, os *surrounds* traseiros, à esquerda e à direita). Recentemente, já existem salas no país equipadas com sistemas 9.1. e até 11.1, conforme descreve Gonzaga Assis de Luca (2013)⁸⁸. Segundo ele,

atualmente, é possível ouvir com fidelidade a trilha de um filme na maior parte dos cinemas brasileiros. Pode-se afirmar, ainda, que o circuito de cinemas, instalado em um momento de forte concorrência utilizando tecnologias recentes, é moderno e com alta qualidade sonora. (LUCA, 2013, p. 74)⁸⁹

⁸⁸ No encontro da Socine, realizado em 2014 na cidade de Fortaleza (CE), alguns pesquisadores começaram a discutir a chegada de um sistema ainda mais complexo, o *Dolby Atmos*, já presente em seis salas do Brasil.

⁸⁹ O texto de Luca responde às questões colocadas em diversos textos publicados pela mesma revista, trinta e dois anos antes, no dossiê “Som e Cinema”, nos quais compositores, diretores e técnicos se queixavam da má qualidade técnica das salas de cinema no Brasil. Cf. *Revista Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, jan-fev-mar/1981, Ano XIV, n.37. pp. 02-34.

Nelson Freire foi o primeiro filme de João Moreira Salles concebido especialmente para as salas de cinema. Em entrevista, o diretor explica:

O *Nelson* foi para o cinema por uma única razão, que me parece muito clara: por causa da música. No concerto de São Petersburgo são 80 e tantos músicos captados por 16 microfones. É muito difícil entender a complexidade daquilo tudo se você está ouvindo isto numa caixinha de som da TV. Vocês que são de cinema, é como você assistir visualmente a um filme de David Lean numa TV de 12 polegadas. Miau, o filme vai embora. De certa maneira, é a mesma coisa que acontece do ponto de vista sonoro com o *Nelson Freire*: se você ouve o *Nelson Freire* pequenininho, o filme todo fica pequenininho. Então desde o início achei que este era um filme que precisava ser ouvido no cinema, muito mais do que visto no cinema. (SALLES, 2003, s/p)

Filmado ao longo de dois anos, o documentário acompanha diversas performances do pianista em grandes salas de concerto no Brasil, na França, na Bélgica e na Rússia, dando especial relevo aos momentos dos bastidores, atrás das coxias, quando Nelson Freire não toca e nem fala à equipe. A força do personagem é construída em torno de sua incrível habilidade na execução do instrumento e de sua personalidade introspectiva, solitária, contida, particularmente silenciosa. O filme valoriza os tempos mortos e os pequenos gestos (como nos momentos de espera que antecedem o concerto), dando atenção a aspectos triviais do cotidiano do músico (como beber água, limpar as teclas do piano ou procurar uma partitura perdida). Por vezes, ele é visto no sossego de sua casa ou na casa da amiga e também pianista Martha Argerich⁹⁰, com quem aparece tocando em vários momentos.

O filme se divide em trinta e dois pequenos blocos, separados por intertítulos⁹¹. Cada bloco funciona como um curta-metragem, uma unidade coesa e autônoma. Essa estrutura remete-nos imediatamente aos *Trinta e dois curtas sobre Glenn Gould (Thirty Two Short Films about Glenn Gould*, François Girard, 1993), que retrata o renomado pianista canadense Glenn Gould, mundialmente conhecido por sua interpretação da obra de Johann

⁹⁰ Martha Argerich foi retratada no documentário *Bloody Daughter* (Stephanie Argerich Blagojevic, 2012), assinado por sua filha.

⁹¹ No DVD, o filme aparece dividido em exatos 32 capítulos, mas o primeiro deles é na verdade formado por duas partes: a abertura (com os créditos iniciais) mais o bloco intitulado “um cacoete”, totalizando, assim, 33 fragmentos. Entretanto, apenas 31 recebem um título (excetuando-se a sequência de abertura com os letreiros iniciais e a sequência dos letreiros finais, na qual também vemos Nelson Freire executando a *Tocatta* de Camargo Guarnieri).

Sebastian Bach. A estrutura do filme de Girard alude às *Variações Goldberg* compostas por Bach para cravo, gravadas por Gould em 1955, obra que projetou a carreira de Gould internacionalmente. Tanto a peça musical quanto o filme estruturaram-se em trinta e duas partes, sendo a primeira delas uma ária, que apresenta o material temático que será retomado de forma variada ao longo das outras secções⁹². O documentário de Salles também poderia ser pensado à maneira das variações musicais. Em entrevista concedida ao site *Críticos*, o diretor afirma que o filme poderia se chamar *31 Variações em torno do tema do amor*, pois para ele,

é o amor que percorre todas estas sequências: o amor dele [de Nelson Freire] pelo cinema americano; o amor dele pela Guiomar Novaes; o amor dele pela Marta; o amor dele pelo jazz; o amor dele pela cadela Danuza, amor pela professora de piano, amor pelo pai e a mãe. Então, quando ele diz: “vem filmar com a Martha Argerich”, ele que desejou aquela sequência. Não fui eu quem impus. Foi ele quem disse: “você não pode entender quem eu sou se você não entender minha amizade pela Martha, então vem filmar”. (SALLES, 2003, s/p)

O filme é composto por uma variedade de materiais, reiterados mas também modificados a cada segmento. Por esse motivo, analisamos apenas alguns trechos, sem a pretensão de esgotar todo o filme. O retrato em diálogo proposto funciona à maneira de um caleidoscópio, que gera diferentes imagens a partir da combinação dos pedaços de espelhos. No DVD, é possível assistirmos ao filme no modo randômico (os fragmentos sucedendo-se de forma aleatória). Para os propósitos desta tese, assistimos aos blocos na ordem em que eles aparecem inicialmente e que é, provavelmente, a ordem em que eles apareceram nas salas de cinema.

Tudo começa com o som. Escutamos o acorde final de uma peça, tocado por uma orquestra e pelo pianista, em *tutti*, ainda com a tela negra. Logo surge a imagem da sala de concerto, em *fade in*: é o início de um longo plano-sequência em que Nelson Freire é aplaudido entusiasmamente pelos ouvintes. Como costuma ocorrer nos concertos de música erudita, solista e regente

⁹² Uma análise detalhada do filme é proposta por Suzana Reck Miranda, em sua tese de doutorado, defendida em 2006. MIRANDA, Suzana Reck. *Filmando a música: uma interpretação do cinema de François Girard*. Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP: 2006. (Tese de doutorado)

se retiram do palco. O pianista volta uma, duas, seis vezes, algumas vezes acompanhado pelo regente, que pede aos músicos da orquestra para ficarem de pé e receberem os cumprimentos do público. Sobre tais imagens, tomadas à distância com a câmera na mão, lemos os créditos iniciais do filme, que surgem e desaparecem no canto inferior da tela. Escutamos os aplausos e elogios endereçados aos músicos, vindos da plateia: “Bravíssimo! Maravilhoso!”. Nos bastidores, o regente pede ao solista que volte ao palco e toque uma última peça. Nelson diz que prefere um cigarro, mas o regente insiste: “Vai, lá, Nelson! Dê um docinho de côco para eles, uma coisa bem suave”. Somente depois de muitos aplausos é que Nelson Freire voltará ao palco com intenção de tocar o “bis” tão aguardado. Ele começa a executar a *Melodia da Ópera Orfeu e Eurídice* (que será ouvida integralmente em outros momentos do filme), interrompida ainda nos primeiros acordes, dando lugar ao letreiro que anuncia o próximo bloco.

De saída, o filme apresenta uma série de aspectos que serão retomados ao modo da variação ao longo de sua escritura: a câmera na mão que filma à razoável distância, a valorização da duração do plano, o ângulo de visão que apreende o personagem de costas, às vezes no escuro. Para apresentar seu personagem principal, o filme escolhe não mostrá-lo tocando imediatamente; ele adia esse momento da performance musical propriamente dita, optando pela visada dos bastidores, lugar onde poucos ouvintes têm acesso. O filme começa com um acorde final e, quando outra música está por começar, ele não prossegue, demonstrando um interesse justamente por aquilo que está *entre* uma música e outra, entre o concerto e o seu bis. Além disso, somos apresentados às formalidades da sala de concerto: os músicos, vestidos apropriadamente, ocupam seu devido lugar; regente e solista circulam pelo espaço segundo o protocolo da música erudita; o maestro cumprimenta o *spalla*⁹³; a plateia saúda aos músicos. Existe uma tensão no ar.

O primeiro bloco após os créditos intitula-se “Um cacoete”. A câmera na mão percorre um espaço escuro (novamente os bastidores), sai por entre cortinas e acompanha Nelson Freire adentrar o palco onde se situam os músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira, já posicionados. Filmado pelas costas, ele caminha em direção ao piano e cumprimenta o regente da

⁹³ Chefe de naipe dos 1^{os} violinos.

orquestra, Henrique Morelembaun, e o *spalla*. Agora já não estão vestidos como no concerto para o público; logo compreendemos se tratar de um ensaio. Nelson toma assento e “destrincha” todo o teclado do piano, indo do agudo ao grave e do grave ao agudo rapidamente, como se testasse o instrumento ou aquecesse os dedos. O músico repete o mesmo ritual a cada vez que encontra o piano: vemos imagens de situações idênticas, tomadas em Menton (França), São Petersburgo (Rússia), La Roque d’Anthéron (França), Rio de Janeiro, Menton novamente, São Paulo (onde vemos um enorme teatro vazio), Étang des Aulnes (França). No brevíssimo plano em São Petesburgo, a câmera perfaz um *zoom in*, buscando ver o mais de perto possível o trabalho das mãos habilidosas. Se na primeira cena a câmera filmava em plano sequência, nesse segundo momento, o filme se vale fortemente da montagem, reforçando a repetição do cacoete do pianista. À medida que os fragmentos se sucedem, percebemos o salto de um lugar a outro, mas também de uma sonoridade a outra: existe uma continuidade no desenho melódico que é tocado, mas percebe-se nitidamente as diferenças dos timbres de cada piano e a reverberação de cada um dos ambientes em que ele é tocado.

Ao mostrar a destreza e agilidade dos dedos, o filme esboça o desejo de exhibir o músico sob o emblema do *virtuose*, de prestígio internacional e habilidade técnica fora do comum. Começa a se delinear o retrato de um personagem extraordinário. Contudo, o filme logo desconstrói esse esboço inicial e passa a enfatizar aspectos da vida ordinária. Na sequência seguinte (“A profissão”), tudo muda: Nelson toca em diversos lugares do mundo, mas agora não se filmam as mãos de perto; intercalam-se imagens em plano conjunto e detalhe do rosto tranquilo do pianista. Em um desses planos, muitíssimo breve, o músico traz a mão à testa (como se enxugasse o suor). Essa forma de olhar é bem marcante da abordagem observacional dos filmes de Salles:

Nelson Freire é um personagem muito pouco midiático: tímido, fala pouco, e menos ainda sobre sua vida. Esse é outro aspecto importante no cinema de João Salles: deixar claro que os indivíduos filmados não precisam ser, necessariamente, bons contadores de histórias – Lula, é claro, representa uma exceção. O princípio de acompanhar indivíduos durante um certo tempo lhes confere uma existência cinematográfica que não se restringe ao que eles possam eventualmente dizer. E talvez os limites de uma interação

mais direta com os personagens, na obra do cineasta como um todo, tenham tido como contrapartida uma intensificação da atenção ao mundo: seus filmes exibem uma capacidade de observação incomum no documentário brasileiro. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 33-34)

Após uma sequência em que Nelson é visto sozinho e em silêncio (por vezes em grandes salas de concerto vazias), ele explica: “essa solidão sempre existiu. Até hoje existe de uma certa maneira, mas eu aprendi a gostar dela”. Sua fala é tomada por pausas e reticências, por vezes ele nem chega a concluir sua frase. Enquanto isso, a montagem se vale mais uma vez da reiteração de imagens nas quais ele é apanhado em espaços e tempos diferentes, mas executando gestos semelhantes. Agora já não vemos o virtuose, mas sim um homem solitário. Embora um músico erudito possa se dedicar a diferentes formações instrumentais (camerísticas ou orquestrais), ele afirma, resignado, que a solidão é necessária àqueles que se dedicam ao ofício de solista.

No bloco intitulado “Martha Argerich”, o filme mostrará a pianista argentina (também de grande prestígio) e conheceremos a longa história de amizade dos dois. Na sua casa em Bruxelas, um piano coberto de papéis, CDs, livros e partituras. A câmera se aproxima, Nelson toca a *Valsa a quatro mãos* de Rachmaninoff (opus II) ao lado da amiga. Ele explica que se conheceram em Viena (terra onde nasceu a valsa, como aquela que acabáramos de escutar), enquanto vemos fotografias dos dois, ainda jovens. Tanto nas fotos quanto na situação filmada, é notável a proximidade entre eles (chegamos a imaginar uma possível história de amor vivida na juventude). Martha deixa Nelson mais à vontade, eles comentam sobre situações que só os dois viveram: ela comenta sobre os cílios enormes dele e sobre um café derramado na camisa; sugerindo ainda que ele a achara feia no dia em que se viram pela primeira vez. Quando uma vez mais os vemos tocar, já não observamos apenas a destreza de dois músicos excepcionais, mas a sincronia, o movimento, a amizade e afinidade estabelecidas. Martha e Nelson tocam juntos em vários momentos: leem uma partitura à primeira vista; ensaiam peças a quatro mãos. Algumas vezes a peça é para um piano apenas, mas outras vezes para dois pianos. Neste último caso, a câmera se vale de uma montagem paralela que nos permite acompanhá-los tocando simultaneamente. A mixagem de som

nesse momento se torna evidente: percebe-se claramente que o som do piano de Nelson está mais à esquerda, o dela mais à direita; e que as vozes estão ora mais próximas, ora mais distantes, conforme a imagem que é vista (se vemos Martha, sua voz estará soando mais próxima e a de Nelson, mais distante)⁹⁴. Quando são filmados em casa, há um clima mais leve, a câmera se coloca mais próxima e damos mais atenção à relação entre os dois. Já nas salas de concerto, a câmera é obrigada a ficar estável, mais distante e, então, a apreciação musical é enfatizada (em vez da relação entre os sujeitos).

Mais uns minutos e assistiremos ao fragmento em homenagem a Guiomar Novaes (FIG. 6), que começa com a voz de Nelson em *off*, narrando um convite feito por uma antiga professora de piano: “hoje nós vamos a um concerto da maior pianista do mundo, que por acaso é brasileira e chama-se Guiomar Novaes”. Enquanto ele fala, vemos uma fotografia autografada por Guiomar, colada sobre a página de um caderno (ela é apanhada de perfil, repousando o queixo delicadamente sobre as mãos de dedos entrecruzados). Há um corte. Nelson afirma que ela foi sua paixão musical desde pequenininho. Ele coloca a gravação da *Melodia da Ópera de Orfeu e Eurídice*, de Gluck e Sgambati (executada por ela, ao piano), para que ele e a equipe possam escutar juntos. Só que agora, diferentemente do início do filme, a música prosseguirá. Enquanto apreciamos a peça – nós, espectadores, somos incluídos nessa escuta duplamente compartilhada – são alternadas imagens do rosto de Nelson e mais algumas fotografias da pianista (em algumas delas identificamos Nelson Freire mais jovem). Vemos a capa do CD, um plano detalhe do cigarro aceso. Quando a câmera se aproxima do protagonista, focalizando seu rosto e seu olhar, percebemos que ele está comovido com a interpretação de Guiomar. Quando a música termina, ele sorri e pergunta a Salles: “Gostou?”.

Trata-se certamente de um dos fragmentos mais significativos do filme. As fotografias, dispostas em cena, destoam do uso tradicional das imagens de arquivo nos documentários musicais. Em um sutilíssimo reenquadramento, a

⁹⁴ No DVD existem as opções de som Dolby Digital 2.0 e 5.1; e também no sistema DTS 5.1. Durante as análises, utilizamos na maior parte do tempo fones de ouvido de alta performance, por isso demos preferência à versão 2.0.

câmera focaliza mais de perto Guiomar Novaes ao lado de Nelson em uma das fotografias, enquanto a voz *off* afirma que ela era “a maior pianista do mundo” e “uma verdadeira paixão”. Talvez por sua dificuldade em traduzir em palavras sua admiração pela pianista, Nelson Freire ofereça à equipe a oportunidade de escutá-la e tirar suas próprias conclusões. Nesse momento, percebemos nitidamente como a escuta da peça reverbera no corpo do sujeito retratado. De início, ele se coloca imóvel diante da câmera; mais ao final, não consegue esconder sua comoção. Adivinhamos em seu rosto a paixão pela pianista. A presença de Guiomar ao lado dele em algumas das fotografias, somada às qualidades da música executada (trata-se de uma peça *clássica*, com uma linha melódica que se faz ouvir de forma leve e clara no agudo do piano⁹⁵), estabelece uma atmosfera permeada por lembranças e afetos.

Nesse trecho a música não surge para reforçar a emoção da cena (adquirindo este ou aquele efeito, como se poderia dizer dos filmes de ficção): ela atua no comportamento do personagem, na sua movimentação no espaço, no modo como ele encara (ou não) a câmera. Ela não é um elemento acrescentado *a posteriori* pelo cineasta, nem surgiu na cena por acaso, como ocorreria se o personagem tivesse ligado o rádio em uma emissora qualquer. A peça foi eleita pelo personagem, durante a filmagem, para falar de si e da sua relação com a música. Inserida nesse contexto específico, ela é expressão do outro. Ela surge como um objeto estético que o afeta e que ele compartilha com os membros da equipe e com o espectador, igualmente afetados. Ao mesmo tempo, ela é expressão da falecida pianista, cuja interpretação registrada em disco possui qualidade e valor singular aos ouvidos do seu admirador.

O filme acolhe o convite e nos coloca na presença da música: escutamos a peça por inteiro e teremos a chance de escutá-la uma vez mais, na sequência seguinte (dessa vez executada pelo próprio Nelson). Quando o pianista, ao final da apreciação da peça, pergunta: “Gostou?”, há um corte. Não ouvimos a resposta dada pela equipe. Uma vez lançada, a pergunta bem poderia ser endereçada a nós.

⁹⁵ Refiro-me aqui ao estilo da Música Clássica, que se desenvolveu entre os anos de 1750 e 1810, aproximadamente. O período inclui as músicas de Haydn, Mozart, do jovem Beethoven e também de Gluck.

Segundo a narrativa mítica, Orfeu era músico (excelente tocador de lira e também cantor), esposo de Eurídice. Por sua enorme beleza, Eurídice atraiu o interesse de Aristeu. Certa vez, diante dos galanteios do admirador, Eurídice parte em fuga, mas no caminho recebe uma picada fatal de uma serpente venenosa. Mergulhado em tristeza profunda após a trágica morte de Eurídice, Orfeu decide ir às profundezas do mundo inferior, no reino de Hades (o rei dos mortos) e Perséfone, entoando seus cantos, na tentativa de resgatar seu falecido amor. Ao longo do trajeto, ele encontra monstros terríveis, mas com sua música ele consegue encantá-los para prosseguir com sua jornada. É também graças a sua lira que ele comove Hades e Perséfone, conseguindo trazer Eurídice novamente à vida, sob a condição de que jamais olhasse para ela antes que eles alcançassem a luz do sol. O problema surge antes mesmo de saírem do túnel que os levava novamente ao mundo dos vivos: Orfeu falha em sua promessa e vira-se para Eurídice, perdendo-a assim para sempre.

A música teria permitido a Orfeu resgatar sua amada do mundo dos mortos, não fosse o olhar, que os condenou à separação eterna. No filme de João Moreira Salles, contudo, escuta e olhar não rivalizam na busca por aquela que já se foi: é pela música tocada ao piano (registrada em disco ou rememorada durante a execução ao vivo), mas também pela fotografia que Nelson Freire resgata a amada Guiomar Novais da morte para o filme. A música (e não por acaso, *Orfeu e Eurídice*, de Gluck e Sgambati) permite unir em vida Nelson Freire e sua “amada” – e também a fotografia. O filme se torna o lugar onde Nelson pode reencontrar Guiomar Novaes (pela fotografia, pela música, pelo depoimento). Como outrora escreveu Jean-Luc Godard: “O cinema autoriza Orfeu a olhar para trás sem deixar Eurídice morrer”⁹⁶.

⁹⁶ “Le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice”. Frase extraída do filme *História(s) do Cinema*, no episódio 2A - *Somente o cinema (Seul le cinéma – Histoire(s) do Cinéma*, 1993).



FIG. 6 – Homenagem a Guiomar Novais, ao som da *Melodia da Ópera Orfeu e Eurídice*.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (João Moreira Salles, 2002).

Na cena que se segue, Nelson é ovacionado pela plateia de uma grande sala de concerto. As luzes se apagam, o público fica às escuras. No palco iluminado, apenas o solista executa a *Melodia*. A montagem novamente faz saltar de um lugar a outro (há uma insistência na fragmentação), mas valendo-se da música para estabelecer continuidade. Em uma dessas salas encontraremos uma plateia que não está no escuro. A câmera se desloca lentamente e filma uma série de rostos dos ouvintes em silêncio, o corpo quase imóvel, às vezes de olhos fechados, enquanto apreciam o concerto (FIG. 7).

Os aplausos serão montados a partir das imagens e sons captados nas plateias de diferentes lugares do mundo. A câmera acompanha uma vez mais as convenções da sala de concerto que vimos no primeiro fragmento do filme (a plateia aplaude, o músico solista vai e volta algumas vezes, recebe as saudações e flores) e, nos diversos bastidores que se seguem, acompanhamos os cumprimentos e elogios dados a Nelson, em várias línguas. Ao final da sequência, ele retorna a seu recolhimento, sua solidão.

Esses dois fragmentos em torno da *Melodia da Ópera* se destacam no filme. Primeiramente, pela repetição da música: é o único momento em que uma mesma peça é tocada, na íntegra, duas vezes seguidas⁹⁷. Segundo, pois são os momentos em que se filma a escuta. Seja a escuta atenta e apaixonada do próprio Nelson, seja a escuta das pessoas comuns ao apreciarem o concerto. Ao filmar os rostos dos ouvintes, o filme inscreve nas imagens (oferecendo ao espectador) algo daquela experiência estética proporcionada pela música. Nós os vemos escutar.

⁹⁷ Em *Santiago* (2007), filme posterior de João Moreira Salles, esta música também está presente, mas dessa vez, no modo extradiegético.



FIG. 7 – Os ouvintes, ao som da *Melodia da Ópera Orfeu e Eurídice*.

FONTE: Frames do filme *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (João Moreira Salles, 2002).

Cezar Migliorin (2003) afirma que o espectador de *Nelson Freire* “não é convidado a racionalizar e se emocionar – o que não deixa de acontecer –, mas a ter uma vivência na sensação, que se assemelha às possibilidades da música de evocar uma memória desconhecida” (MIGLIORIN, 2003, p. 93). No entanto, o autor endereça uma crítica contundente ao filme:

Todo trajeto que o filme faz, colocando-nos em contato com um tipo de sensação inspirada e permitida pela música, está entremeadado a uma organização que parece não confiar plenamente na potência das imagens e dos sons ali presentes. (...) Por um lado, uma discreta presença do filme/cineasta permite o surgimento de um acontecimento indescritível, que domina o filme; por outro lado, somos invadidos pela presença de uma ordem racional que se faz absolutamente desnecessária. Essa ordem se distancia da modernidade cinematográfica à qual o filme se filia, traz um ponto de vista demasiadamente privilegiado e organizador, enquanto toda a relação do filme com o personagem e com a música é múltipla e aberta. (MIGLIORIN, 2003, p. 96-97)

Embora o filme proporcione ao espectador momentos de rara beleza, algo se enfraquece por força de certos procedimentos, que instauram essa “ordem racional” mencionada por Migliorin. A montagem extremamente

fragmentada, por vezes, atenua a experiência proporcionada pela música, pois é um recurso retórico que nem sempre contribui para ver ou ouvir melhor a situação retratada em cena (ela simplesmente faz passar de um lugar a outro, como no caso do capítulo “Um trecho da Fantasia de Schumann em dois países”). Em alguns momentos, o filme se empenha em criar um efeito cômico quase ingênuo. No bloco “Perigo”, por exemplo, a câmera filma Nelson de longe quando ele conta à equipe que no dia anterior uma pessoa foi cumprimentá-la e “quase esmagou” sua mão. O bloco não dura mais do que alguns segundos. Por um lado, o filme mostra um lado menos sério do músico, por outro, o título dado oferece uma chave de leitura bastante direcionadora, que reduz, de certo modo, a margem de liberdade do espectador em interpretar e atribuir sentido ao comentário feito pelo pianista.

O lado mais descontraído de Nelson Freire surge de forma menos codificada em outras situações, como quando ele assiste ao pianista Erroll Garner na TV ou seu filme preferido, *Ao compasso do amor* (*You'll never get rich*, Sidney Lenfield, 1941). Nesses momentos, Nelson Freire é exibido sorrindo, contagiado pela alegria de tocar demonstrada por Garner, extasiado pela beleza dos passos de Rita Hayworth ao lado de Fred Astaire. Ao falar de seus gostos pessoais, Nelson revela novos aspectos da sua relação com a música, como o fato de não improvisar como os músicos de *jazz* ou da necessidade de ficar mais concentrado antes de um concerto. E ao fazê-lo, sempre aponta para a tela da TV, como se dissesse à equipe: “Eu gosto disso. Vê!”. Revela também aspectos não musicais, como o gosto do pianista pelo cinema. A dimensão afetiva atravessa todo o filme, mas alguns blocos tratam mais especificamente disso, como é o caso também do bloco “Danuza”, em que flagramos o pianista brincando com sua cachorra de estimação.

O documentário é atento ao presente da filmagem, mas em alguns momentos ele busca tratar de elementos do passado do músico, resgatando aspectos da sua trajetória, suas memórias e relações familiares, como nos blocos “Carta”, “Infância”, “Homenagem a Nise Obino” e “21 anos”. Em “Carta”, escutamos a voz *off* de um narrador – trata-se da voz de Eduardo Coutinho – que lê uma mensagem escrita pelo pai do pianista, que narra sua infância difícil, quando Nelson padecia de muitos problemas de saúde. Aos quatro anos de idade ele já demonstrava aptidão fora do comum para tocar

o instrumento, o que é reforçado por reportagens de jornal sobre o “menino prodígio”. Fotos de família, imagens de arquivo em preto e branco, a própria carta datilografada e assinada à mão, acompanham a voz que narra a saga da família, que precisou abandonar sua vida numa pequena cidade do interior de Minas Gerais para buscar professores mais qualificados no Rio de Janeiro, proporcionando a Nelson a continuidade dos seus estudos. No bloco dedicado a Nise Obino, descobrimos que Nelson por pouco não abandonou o piano, o que só não aconteceu graças ao afeto que ele e a professora cultivaram um pelo outro. Uma carta escrita pela falecida professora também é lida em *off* na íntegra (a narração é de Denise Obino Boeckel). Nesse momento, a ênfase reside mais no resgate de uma dimensão afetiva do que na vontade de traçar uma “verdade do sujeito”, unívoca, estável e coerente. Porém, não deixa de haver aí traços que se aproximam de um tratamento convencional da combinação de documentos pessoais e narração *off*. Vale dizer, ainda, que as cartas também são uma forma de resgatar aqueles que estão mortos (certa dimensão órfica está aí presente).

Apesar de ser considerado “gênio” e “prodígio” desde a infância, o pianista recusa os rótulos. Discreto, abdica dos elogios e dos esforços midiáticos que tentam elevá-lo ao lugar de vedete, celebridade, estrela. “Isso não é bom, porque música não é para isso”, explica o músico que, muitas vezes, recusa-se a dar entrevistas. Embora o filme tenha acompanhado o pianista ao longo de dois anos, a maior parte dos depoimentos que escutamos foram gravados em um único dia (por sinal, o último dia de gravação), depois de uma longa e respeitosa convivência com a equipe⁹⁸. Embora haja outros momentos em que Nelson fale ao diretor, as perguntas são feitas por João Moreira Salles de forma bastante pontual. A entrevista não é o procedimento principal do filme para aproximação ao sujeito filmado. Em um dado momento, assistimos ao pianista falar a um jornalista francês. Estamos do lado de fora da casa, no entorno da piscina. O jornalista é quem dá as ordens e dispõe os elementos da *mise-en-scène* televisiva: diz onde Nelson deve sentar e como deve folhear o jornal, chega a sugerir às crianças que transitam no local que brinquem na água (mas elas não querem), pede a Nelson que forje um sotaque

⁹⁸ Conforme relata João Moreira Salles (2003) na entrevista concedida ao site *Críticos*.

“mais brasileiro” ao pronunciar *La Roque d’Anthéron*. Enquanto a câmera do cinegrafista da TV avança sem comedimento em direção ao rosto do pianista, a câmera rigorosa de Salles apenas observa à distância. O espetáculo é armado cuidadosamente para colocar Nelson Freire no lugar de celebridade. O incômodo gerado se torna notável, e o desânimo do pianista, flagrante (ele respira fundo antes de responder a uma pergunta tola feita pelo jornalista).

Em consonância com o desejo do músico de não ser elevado acima da música, o filme dedicará blocos inteiros às performances musicais (peças de Chopin, Liszt, Brahms, Villa-Lobos), quando ele aparece tocando sozinho, às vezes em diálogo com outros músicos e instrumentos (como no ensaio com orquestra). Nesses momentos o foco sai da pessoa de Nelson Freire e a música é trazida para o primeiro plano. São notáveis, particularmente, as sequências do pianista ao tocar com a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo. Era a primeira vez que Nelson tocava na Rússia e, não por acaso, escutamos longos fragmentos do Concerto no.2 em Si bemol maior, opus 83, do compositor russo Sergei Rachmaninoff. No trecho “Conversa entre o piano, a flauta e o clarinete”, assistimos à execução do 2º movimento da peça durante o ensaio: escutamos a flauta de Natalia Setchkariova e o clarinete de Adil Fiodorov, que ganham tanto destaque quanto Nelson. Nesse momento, as câmeras posicionadas em diferentes pontos da sala de concerto revezam-se (são ao menos três câmeras), mostrando-nos os solistas um a um (cujos nomes serão indicados em letreiros). A câmera mais próxima de Nelson filma-o em contra-plongé e, por vezes, o formato do móvel do piano compõe uma espécie de moldura que recorta o rosto do pianista. Nos momentos em que toda a orquestra toca junta, o som se torna robusto, amplo, preenchendo todo o espaço sonoro. Graças aos vários microfones espalhados pela sala de concerto e à mixagem cuidadosa do filme, o espectador é tomado por essa música, que ganha, então, uma força monumental, grandiosa e que pode ser ouvida com uma riqueza enorme de detalhes. Nelson e os outros músicos surgem na imagem a serviço de outra coisa e o espectador é mergulhado em uma massa sonora complexa e imponente, que o envolve por todos os lados. O filme proporciona-nos, então, uma experiência significativa da música, convidando-nos a escutar, sentir, apreciar, simplesmente.

Os três filmes, ao comporem retratos em diálogo com os músicos, lançam mão de recursos que ora nos permitem aproximá-los, ora sugerem seu afastamento. *Nelson Cavaquinho* e *Bethânia* foram realizados mais ou menos no mesmo contexto sócio-histórico (segunda metade da década de 60), marcado pelo advento de tecnologias de captação de som e imagem que redefiniram o curso do cinema e por preocupações de ordem social, político e econômica que marcaram profundamente a produção cultural e intelectual da época no Brasil. Ambos retratam a música popular – um, ao centralizar sua abordagem na jovem cantora Maria Bethânia, que começava a fazer sucesso após sua interpretação da canção de protesto *Carcará*; o outro, ao se concentrar no sambista carioca, sem fama ou dinheiro, no cotidiano no morro. *Nelson Freire*, distante no tempo dos outros dois, retrata um sujeito *extraordinário* (exibindo sua incrível habilidade na performance ao piano e também seu prestígio internacional). Porém, o filme busca precisamente os momentos ordinários, os bastidores, a vida íntima. Em *Bethânia bem de perto* e em *Nelson Freire*, os realizadores filmam um universo próximo ao seu. Já *Nelson Cavaquinho*, o outro filmado pertence a uma classe social diferente do cineasta.

A despeito das diferenças significativas entre os três filmes, observamos que há aspectos que nos permite aproximá-los. Esse interesse pelo instante minúsculo, o encontro contingente e a valorização do presente das filmagens (e o que dele resulta) marcam os três documentários. Destacamos igualmente a presença de traços de um cinema observacional, que poderiam ser associados ao cinema direto, particularmente na sua vertente americana. Como sabemos, nos Estados Unidos, muitos dos cineastas também se dedicaram a filmar os músicos: é o caso de *What's happening! The Beatles in the U.S.A* (Albert e David Maysles, 1964), que retrata o frisson causado pela chegada da banda britânica; *Don't look back* (D.A Pennebaker, 1967), sobre a turnê de Bob Dylan na Inglaterra; *Monterey Pop* (D.A Pennebaker, 1968), documentário sobre o Monterey Pop Festival, que reuniu shows históricos; *Gimme Shelter* (Albert e David Maysles, 1970), sobre o show dos *Rolling Stones* no *Altamont Speedway*, em San Francisco, que reuniu uma multidão de 300 mil pessoas e culminou na morte de um jovem. Citamos apenas alguns exemplos, mas existem muitos outros⁹⁹.

⁹⁹ Diferentemente dos cinemas diretos do Québec e da França (como o de Pierre Perrault e Jean Rouch), a vertente americana privilegiou os sujeitos extraordinários e temas de grande

Em um texto de 1969 dedicado ao cinema direto em suas diferentes vertentes e suas influências em filmes ficcionais (publicado originalmente nos *Cahiers du Cinéma*), Jean-Louis Comolli afirmou: “O direto não permite filmar as mesmas coisas que o não-direto de uma melhor e nova maneira. Ele permite filmar outra coisa. Ele abre ao cinema um novo horizonte e o faz mudar de objeto – e, conseqüentemente, de função e de natureza” (COMOLLI, 2010, p. 303). Assim, não se trata simplesmente de usar ou não o som sincrônico à imagem ou a câmera na mão, possibilitados pelos equipamentos leves e portáteis. Como vimos, os filmes analisados optam muitas vezes pela não-sincronização entre som e imagem, isto é, pela sua disjunção. Interessa-nos mais o fato de que por meio do direto,

o cinema articula-se à vida segundo um sistema não de re-produção recíproca, o filme (Perrault, Rouch), ao mesmo tempo, é produzido e produz os acontecimentos e situações. Essa dupla articulação constitui a reflexão e a crítica desses filmes, a linguagem deles (COMOLLI, 2010, p. 306)¹⁰⁰

Os filmes foram concebidos nesse contexto em que o cinema passou a se assumir enquanto produtor (e produto) das situações filmadas.

Muitos já sublinharam a notável maneira de se *observar* os acontecimentos no cinema direto americano: a equipe muitas vezes assume uma postura discreta, de relativa não-intervenção (ou moderada, por assim dizer), apostando na potência da câmera de inscrever a ambigüidade do real e captar algo não previsto em roteiros. Essa é uma característica presente no cinema de Salles e também nos outros dois filmes aqui analisados; notável no modo como se filma a casa ou a vizinhança que se aproxima do personagem (no filme de Hirszman); na maneira como se filma a relativa “displicência” da cantora durante as negociações de sua turnê na Europa (no filme de Escorel e Bressane); ou ainda nas longas sequências em que se observa à distância o vai-e-vem de Nelson no camarim ou os ouvintes na sala de concerto de São Petersburgo. Os

valor “noticioso” (grandes shows e turnês, mas também eleições presidenciais, crises políticas, etc.).

¹⁰⁰ Observe-se que o texto de Comolli refere-se ao cinema direto francês (mais comumente chamado de cinema verdade) e o cinema direto quebequense. O autor não cita os americanos – talvez pelo fato deles estarem fortemente ligados ao contexto da televisão e do jornalismo. Citamos o autor assumindo o risco de uma digressão do seu argumento principal.

três filmes se valem, de forma mais ou menos pronunciada, da descrição da equipe e do olhar observacional (embora a presença da equipe dos três filmes se faça notar durante as entrevistas, aspecto que se afasta da vertente americana).

Se alguns autores consideraram tal recuo uma “ingenuidade” por parte dos realizadores – toda realidade filmada é, de saída, construção, portanto, filmar “sem intervenção” seria uma mentira fundamental¹⁰¹ –, por outro, Comolli notou um efeito colateral, não previsto inicialmente pelos realizadores: por mais que os filmes se esforcem em evitar ou suprimir as etapas de “manipulação”, muitas vezes, nota-se “uma irresistível escorregadela do documento – quando ela não é controlada por uma manipulação – em direção ao ficcional, uma transformação do ‘vivido’ em ‘fictício’” (COMOLLI, 2010, p. 309). Para o crítico, o direto ultrapassa comumente o limite do que é recebido como vivido, real ou acontecimento bruto (e até mais facilmente que filmes tidos como claramente ficcionais), daquilo que é ficcional, fábula, parábola.

Esse traço se evidencia nos curtas-metragens analisados. Em *Nelson Cavaquinho* isso é construído com o auxílio do texto das canções, como demonstramos nas análises das sequências *A flor e o espinho* e *Pimplinho moderno*, particularmente. Em *Bethânia* isso também se confirma: não deixa de haver uma pequena fábula construída na última sequência do filme, quando a cantora e Jards Macalé encarnam metaforicamente os personagens de *Pierrot apaixonado* e outras canções de amor. A articulação entre canção (tomada em som direto) e imagem (que assume nesses trechos um caráter observacional) por vezes conduz a escritura do filme a esses desvios ficcionais. O que não impede que a imagem também exerça sua força sobre aquilo que é cantado, concedendo-lhe uma dimensão documental, em alguns momentos.

Nos três filmes analisados, observa-se um frescor no modo como se filma com a câmera na mão, percorrendo os ambientes junto com os personagens. Filma-se à distância (como no retrato do pianista), mas também bem de perto, sem equipamentos de iluminação, com o gravador portátil que permite captar o burburinho das conversas e entrevistar diretamente

¹⁰¹ É o que está implícito do texto de Da-rin (2004).

os sujeitos filmados. Mas não podemos subestimar o papel da montagem nessas escrituras, como as análises bem evidenciaram. Como escreve Comolli, acerca do cinema direto:

Trata-se de imagens da “realidade”, de acontecimentos filmados, mas de alguma maneira de imagens flutuantes, sem referencial, desprovidas de toda significação consistente, abertas a todos os destinos. Por outro lado, é na montagem, verdadeira filmagem (e é por isso que eu não acredito no famoso “contato” com a “realidade”, do qual Marcorelles diz ser o cerne do direto), que se dá não somente a escolha, a organização, a comparação das imagens e, sobretudo, a produção de sentido. (COMOLLI, 2010, p. 316)

Nos retratos em diálogo analisados, a captação se dá sob o regime do direto, mas a montagem cria junções e disjunções entre som e imagem, enfatizando determinados aspectos em detrimento de outros, proporcionando encontros entre materiais heterogêneos definidores da escritura que os filmes adquirem. Por um lado, a montagem pode oferecer uma ordem excessivamente racionalizadora, que se impõe sobre um material apresentado de forma bruta (como em *Nelson Freire*); por outro, ela contribui com novas camadas de sentido que complexificam o retrato empreendido e produzem novas (às vezes, improváveis) relações entre música e imagem.

No caso do filme de *Nelson Freire*, no que tange aos componentes sonoros, observou-se a importância da mixagem na tentativa de dar conta da complexidade de determinadas situações filmadas (como as cenas dos concertos com orquestra). Graças ao modo como são captados e mixados os sons do filme, por vezes somos tomados por uma sensação de grandiosidade: é o que ocorre nos trechos dos concertos com a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo ou quando escutamos os numerosos aplausos. Uma massa sonora poderosa se impõe nesses momentos, envolvendo inteiramente o espectador e contribuindo para a atribuição de valor àquela cena. A música de Brahms se torna grande e profunda (e não apenas no sentido “numérico”, por causa da grande quantidade de músicos e instrumentos). Os aplausos são fartos e generosos. Essa grandiosidade acaba se estendendo à performance e ao próprio pianista, que se tornam aos olhos e ouvidos do espectador igualmente magníficos, extraordinários.

Por fim, ressaltamos um traço que distingue Nelson Freire dos demais: sua forma fragmentada. Se os curtas compõem um retrato conciso e circunscrito (o filme de Hirszman, de forma um pouco mais “redonda” do que o filme de Escorel e Bressane), a escritura atomizada de João Moreira Salles acaba se tornando dispersiva. Embora se trate de um filme bastante singular no contexto contemporâneo, de inegável força e expressividade (sobretudo no modo como apreende os momentos em que a música é executada ao vivo e pela forma respeitosa com a qual estabelece relação com o pianista), quando colocado ao lado dos curtas-metragens, observa-se que o retrato em diálogo empreendido é mais “disperso” que os outros dois. A análise dos três filmes em conjunto mostra que os dois curtas-metragens da década de 60, produzidos por jovens cineastas com muito menos recursos (técnicos e humanos), são modestos em suas pretensões, mas alcançam uma escritura em vários momentos mais densa, que desafia e desconcerta o espectador, seja por sua ambivalência (no caso de *Nelson Cavaquinho*), seja por sua instigante alternância de procedimentos no interior do filme (em *Bethânia bem de perto*).

7. Filmar o improviso

*O mundo meu é pequeno, Senhor.
Tem um rio e um pouco de árvores.
Nossa casa foi feita de costas para o rio.
Formigas recortam roseiras da avó.
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
maravilhosas.
Seu olho exagera o azul.
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
com aves.
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco,
Os besouros pensam que estão no incêndio.
Quando o rio está começando um peixe,
Ele me coisa
Ele me rã
Ele me árvore.
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter
os ocasos.*

(Manoel de Barros, poema "Mundo Pequeno").

Analizamos aqui filmes que lidam com o desafio de filmar músicas que têm a *improvisação* como um de seus traços. Tomemos provisoriamente a caracterização feita por Comolli em um ensaio sobre as relações entre *jazz* e cinema:

a improvisação é um modo de escritura refinada e ciente de uma ciência desconhecida, talvez o modo mais ativo de escritura, na qual conta o gesto, isto é, a forma articulada tomada pelo corpo, a linguagem elaborada do corpo como pensamento. Improvisar é abrir os caminhos por onde se passa apenas uma vez. Traçar arabescos cujo modelo se perde imediatamente. Essa obsessão comum ao *jazz* e ao cinema, de ser tomado por um processo de nascimento contínuo. (COMOLLI, 2004, p. 318)¹⁰²

Embora Comolli se refira a um gênero musical específico, essa abertura ao indeterminado – a esse nascimento contínuo ou caminho percorrido uma única vez – interessa a outros gêneros musicais e também ao documentário.

¹⁰² "l'improvisation est un mode d'écriture raffiné et savant d'une science inconnue, peut-être le mode plus actif de l'écriture, celui où compte le geste, c'est-à-dire la forme articulée prise par le corps, le langage élaboré du corps comme pensée. Improviser, c'est frayer des chemins où l'on ne passe qu'une fois. Tracer des arabesques dont on perd aussitôt le modèle. Cette obsession commune au jazz et au cinéma d'être pris dans un processus de naissance continue".

Para o autor, o

mundo mesmo se improvisa segundo após segundo, e esse mundo improvisado – isto é, mais do que involuntário: indesejado, impensado, não previsível e não calculado – parece feito exatamente para a precisão indiferente da máquina cinematográfica. (COMOLLI, 2004, p. 318)¹⁰³

Ele reivindica para o cinema a tarefa de filmar aquilo que se improvisa, que se apresenta como risco, que escapa à regulação dos roteiros. Além da dimensão de abertura, música e cinema compartilham o fato de serem artes do tempo, da 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 mesma dessa relação, com suas durações, seus ritmos. (COMOLLI, 2004, p. 319)¹⁰⁴

Para traçar outras relações entre o cinema e a improvisação musical, analisamos os filmes *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1969-1970), *Partido alto* (Leon Hirszman, 1976-1982) e *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981). Três documentários que lidam com músicas caracterizadas por algum grau de indeterminação.

Antes de passar aos filmes, detalhemos uma pouco mais o improviso. Para Comolli, a improvisação no *jazz*

não é a ausência de forma mas a busca de uma forma combinada através de um jogo de relações aleatórias, moventes, cujas regras ou fórmulas são efêmeras, variáveis e sempre dependentes do instante de seu funcionamento (COMOLLI, 2004, p. 317)¹⁰⁵

¹⁰³ “Le monde lui-même s’improvise seconde après seconde; et ce monde improvisé - c’est à dire plus qu’involontaire: involu, impensé, non prévisible et non calculable paraît exactement fait pour la précision indifferente de la machine cinématographique”.

¹⁰⁴ “Musique, cinéma: construire des oeuvres qui se déroulent dans une durée déterminée, c’est bien ce qui lie fortement les deux arts. Ce qui est enregistré, c’est le temps, le temps que durent les choses dans leur relation à la caméra, ou plutôt le temps de cette relation, avec ses durées, ses rythmes”.

¹⁰⁵ “qui n’est pas l’absence de forme mais la recherche d’une forme combinée à travers un jeu de relations aléatoires, mouvantes, dont les règles ou les formules sont éphémères, changeantes et toujours dépendentes de l’instant de leur mise en service”.

É preciso, no entanto, uma distinção mais rigorosa dos termos *aleatoriedade*, *indeterminação* e *improvisação*. Bastante presentes no universo da música contemporânea a partir da segunda metade do século XX, esses três termos são correlatos, mas não devem ser tomados como sinônimos. Fernando Rocha (2001), músico e pesquisador, recupera algumas definições dessas palavras em dicionários e enciclopédias, para em seguida lançar-se à análise de uma peça musical¹⁰⁶. Ele explica:

Uma primeira observação a ser feita sobre essas definições é a ideia de que na música indeterminada, existem elementos deixados à mercê do acaso ou da escolha do intérprete. O termo aleatório vem do latim “alea”, que significa dados de jogar, e desta forma, está diretamente ligada à ideia de acaso. Por outro lado, o termo improvisação implica numa tomada de decisão pelo intérprete, no momento em que executa a obra, o que é bastante diferente de um produto oriundo do acaso. Aleatoriedade e improvisação apresentam-se, assim, como duas formas distintas de indeterminação. (ROCHA, 2001, p. 39)

Os filmes tratados aqui abordam músicas com algum grau de improvisação, mas não se trata de uma abertura completa ao indeterminado, como poderia sugerir uma leitura rápida da expressão “relações aleatórias”, no ensaio de Comolli. Sempre se improvisa a partir de parâmetros, de indicações específicas a partir das quais a improvisação se dá. Ao recuperar as ideias de David Cope acerca das técnicas de composição da música contemporânea, Rocha escreve que a improvisação é “um dos casos possíveis de indeterminação e ocorre quando o compositor deixa, intencionalmente, para o intérprete, a decisão sobre certos elementos do discurso musical (como alturas, ritmos e timbres).” (ROCHA, 2001, p. 39). Improvisar inclui, portanto, uma margem de liberdade concedida ao intérprete, que pode criar aspectos da música a ser executada. No caso da peça analisada por Rocha, seções inteiras são dedicadas à improvisação: cabe ao intérprete, no momento da performance, decidir sobre o que será feito. O compositor possui relativo descontrole em relação ao resultado sonoro final da peça, pois concede ao intérprete um espaço de jogo e de autonomia para a execução de determinadas passagens.

¹⁰⁶ Trata-se da peça *Canção simples de tambor*, composta em 1990 por Carlos Stasi, um solo para caixa clara em seis movimentos.

Os sociólogos e músicos Faulkner e Becker (2009), em um estudo sobre o *jazz*, retomam formulações de Paul Berliner e afirmam que, nesse gênero musical, improvisar às vezes é o mesmo que tocar “versões” de peças já conhecidas, utilizar “fórmulas” nas quais essas músicas se encaixam, substituindo as melodias originais por melodias compostas ali no momento da execução. A improvisação no *jazz* combina “espontaneidade e conformidade a algum tipo de formato já dado” (FAULKNER e BECKER, 2009, p. 39)¹⁰⁷. Isso contraria, ao menos em parte, a ideia de Comolli acerca do “nascimento contínuo” da improvisação.

Solos improvisados são espontâneos, sim. Mas as pessoas que os tocam, muitas vezes, trabalharam longa e arduamente para se familiarizar com os “ossos” harmônicos e melódicos da música que mais tarde irão improvisar em público (FAULKNER, 2006). Os solos que eles performam devem estar de acordo com aquelas estruturas básicas, mas não podem ser previstos a partir do conhecimento daquilo que os músicos aprenderam e praticaram anteriormente. Os limites até onde melodias, harmonias e ritmos podem ser alterados e transformados variam de uma situação de execução para outra, de um grupo para outro, de uma época para outra. O que “soa bem” com os acordes básicos da canção original varia de intérprete para intérprete e de tempos em tempos. E os intérpretes muitas vezes discordam sobre o que é permitido em uma improvisação, assim como o público. (FAULKNER e BECKER, 2009, p. 39)¹⁰⁸

Diante de uma música que se improvisa diante das câmeras, alguns filmes se põem – eles próprios – a improvisar, o que depende fortemente da dinâmica da cena, que estabelece os limites dentro dos quais se dá essa improvisação. Começamos com *A cantoria*, no qual acompanhamos um encontro com os cantadores Lourival Batista e Severino Pinto, na Fazenda Três Irmãos, no sertão de Caruaru (PE), em maio de 1969. Estamos bastante longe dos contextos do *jazz* e da música contemporânea.

¹⁰⁷ “Jazz improvisation, then, (more or less) combines spontaneity and conformity to some sort of already given format”.

¹⁰⁸ “Improvised solos are spontaneous, yes. But the people who play them have often worked long and hard to become familiar with the harmonic and melodic “bones” of the tune they will later improvise on in public (Faulkner 2006). The solos they perform do conform to those basic structures but cannot be predicted from a knowledge of what the players have learned and practiced beforehand. The limits within which melodies and harmonies and rhythms can be altered and transformed vary from one playing situation to another, from one group to another, from one era to another. What “sounds good” against the basic chords of the original song varies from player to player and time to time. And players often disagree on what’s allowable in an improvisation, as do audiences”.

O documentário foi realizado pela *Caravana Farkas*, que reuniu entre 1964 e 1980 os realizadores Geraldo Sarno, Guido Araújo, Eduardo Escorel, Maurice Capovilla, Miguel do Rio Branco, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz e Roberto Duarte, além de Thomaz Farkas¹⁰⁹. Em resumo, este projeto buscou retratar diferentes manifestações da cultura popular, particularmente aquelas que têm lugar no sertão do país¹¹⁰. *A cantoria* insere-se no mesmo contexto político e social de *Nelson Cavaquinho*, pós AI-5: foi produzido em plena ditadura, em meio à efervescência cultural e intelectual que marcou o cinema moderno.

Se no Rio de Janeiro havia um grupo de cineastas influenciados pela chegada dos equipamentos Nagra e pela oficina ministrada pelo cineasta sueco Arne Suckdorf ainda no início da década de 60 (como Hirszman), em São Paulo se formava um outro grupo, influenciado pelo pensamento do cineasta argentino Fernando Birri, da cidade de Santa Fé. Birri chegou ao Brasil em 1963, durante um período de recrudescimento político na Argentina. Vladimir Herzog e Maurice Capovilla se aproximaram dele primeiro. Farkas, Sarno e Soares se integraram logo depois. Assim como o grupo carioca, o grupo paulista também estava em contato com os gravadores portáteis (COSTA, 2008, p. 144). *Viramundo*, de Geraldo Sarno, se tornou um filme importante do período, bem como *Subterrâneos do futebol* (de Maurice Capovilla), *Memórias do cangaço* (de Paulo Gil Soares) e *Nossa Escola de Samba* (de Manuel Horacio Gimenez), todos filmados entre 1964 e 1965.

Nascido na cidade de Poções, na Bahia, em 1938, Geraldo Sarno chegou a São Paulo em 1964, após um ano de estudos no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC). Logo juntou-se a Farkas, realizando em seguida seu filme de estreia, *Viramundo*. Sobre o período, Sarno escreveu:

¹⁰⁹ 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 pela Caravana Farkas foram compilados em 7 DVDs, lançados em 2006 pela Videofilmes e pela Cinemateca Brasileira.

¹¹⁰ Conforme mapeamento de Gilberto Alexandre Sobrinho (2013), podemos dividir a produção da Caravana em três etapas. A primeira, empreendida nos anos 1964 e 1965, reúne os quatro filmes que deram origem ao longa *Brasil Verdade*, em 1968 (*Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horacio Gimenez; *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, e *Memórias do cangaço*, de Paulo Gil Soares). A segunda etapa foi de 1967 a 1971, e resultou na produção de 19 filmes, reunidos sob o emblema *A condição brasileira* (e que inclui o curta *A cantoria*). A terceira e última fase é compreendida entre 1972 e 1980, e resultou em 15 filmes, dentre eles, *Hermeto, campeão*. (SOBRINHO, 2008; 2013).

A década de 60 foi muito marcada pela urgência. Era preciso fazer e rápido, sem muito pensar o como nem por que. Thomaz foi o catalisador desse momento no cinema documentário brasileiro: reunir um acervo de imagens sobre a nossa realidade mais profunda, fundar e consolidar uma linguagem documentária na cinematografia brasileira (...). (SARNO *apud* SOBRINHO, 2013, p. 89)

Conforme destaca Sobrinho, no período em que Sarno integrou o grupo de Farkas, ele realizou duas viagens aos estados do nordeste brasileiro (uma em 1967, outra em 1969) que resultaram em vários filmes: *A cantoria* (1969-1970), *Vitalino Lampião* (1969), *O engenho* (1969-1970), *Padre Cícero* (1971), *Casa de farinha* (1969-1970), *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1970), *Viva Cariri* (1969-1970), *Região Cariri* (1970). “Ao olhá-los, vem à mente um sentido de retorno do cineasta às suas origens, ao universo do sertão, que passam a ser revisitados e ressignificados com seus equipamentos de gravação de imagem e de som” (SOBRINHO, 2013, p. 90). O autor menciona que Sarno foi influenciado pelo filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e também por Lina Bo Bardi, responsável pela criação do Museu de Arte Popular da Bahia.

A cantoria começa com um plano geral da varanda da fazenda onde se reúnem os músicos Lourival Batista e Severino Pinto, os ouvintes e a equipe. Enquanto surgem os letreiros sobre as imagens – indicando, entre outras coisas, que o filme é dedicado a Manoel Cavalcanti Proença, um especialista em cultura popular¹¹¹ –, escutamos a cantoria que dá nome ao documentário. Os dois violeiros jogam versos alternadamente, fazendo referência à Fazenda Três Irmãos, onde se situam. Sobreposta ao canto (que continua soando em segundo plano), a voz *off* de um narrador impessoal descreve a situação e contextualiza o espectador acerca da cantoria. A locução é feita por Tite Lemos:

Hábito dos antigos fazendeiros do sertão era convidar os mais afamados cantadores para uma disputa poética: o desafio. Usava-se a quadra como gênero mais comum. Com o tempo abandonou-se a quadra e multiplicaram-se os gêneros em mais de uma dezena. Cantavam acima do tom em que as violas estão afinadas. Consciente de seu valor numa sociedade em que a

¹¹¹ Autor do livro *Literatura popular em verso*, e professor, nos anos 1960, do Instituto de Estudos Brasileiros, órgão vinculado à USP. Geraldo Sarno frequentou suas aulas sobre cultura popular. Os filmes da segunda leva da Caravana Farkas foram produzidos graças a um acordo inicial feito com o IEB, em 1964, mas descontinuado em 1968, por motivos financeiros. (SOBRINHO, 2008).

profissão poética dava *status* social, o cantador é tanto mais aceito por sua insistência quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improviso. Não será nunca um inovador dessas formas, assim como a sua arte não transgredirá os valores éticos tradicionais dessa sociedade. Por isso, a sua arte só sobrevive na medida em que se adapta ao meio social do qual é uma expressão. Em maio de 1969, na Fazenda Três Irmãos, Caruaru, Pernambuco, Lourival Batista e Severino Pinto, dois cantadores de profissão, encontraram-se para um desafio. Esse filme documenta alguns momentos da cantoria.

À medida que o narrador recita o texto, a câmera se aproxima em *zoom*, acercando-se dos cantadores, filmados de frente em plano mais fechado. Os fragmentos da cantoria são separados por letreiros em fundo negro, que indicam a forma da música que ouviremos em seguida (*sextilha, dez pés a quadrão, mourão, martelo, gemedeira*)¹¹². Em vários momentos, a legenda transcreve os versos que escutamos em sincronia com a imagem (FIG. 8).

Os cantadores participaram também de outros documentários de Geraldo Sarno. Em *Vitalino Lampião*, por exemplo, que retrata o trabalho do artesão Vitalino Filho (cujo pai era o grande ceramista Mestre Vitalino), escutamos a música de Severino Pinto, manejada de modo extradiegético, conjugada às vozes do narrador e do protagonista. Em *Jornal do Sertão*, Severino Pinto é visto em cena. A cerca deste último, Sobrinho escreve:

O texto conduzido pela voz de Tite Lemos condensa uma interpretação que olha as manifestações do que denomina o jornal do sertão, como algo pertencente a uma forma de vida e de organização social em vias de desaparecimento. Impregnado de sonoridades, esse documentário se enriquece da beleza dos registros em som direto dos cantadores populares, nos espaços das feiras, em Campina Grande, na Paraíba, e também na captura autêntica de um desafio entre repentistas, na varanda da sede de uma fazenda, como era costumeiro. E são justamente essas pequenas inserções com som e imagem em sincronia que dão ao filme sua força. (SOBRINHO, 2013, p. 92)

¹¹² Seria ocioso aqui explicitar as diferenças dos gêneros dos repentistas. Vários autores fizeram tal trabalho, recuperado parcialmente por Maria Ignez Novais Ayala (1988), numa seção inteira dedicada às técnicas do improviso nas cantorias. Ressaltamos apenas o fato de que a autora enumera três princípios norteadores da improvisação do cantador nordestino: a rima, a métrica e a oração. Essa última se refere à forma como o assunto é narrado nos versos, dentro de uma lógica de exposição do tema com “início, meio e fim”. Quando os versos não seguem essa lógica coesa, diz-se que se trata de um *disparate*. (AYALA, 1988, p. 134)

As palavras de Sobrinho poderiam se estender ao curta *A cantoria*. A narração de abertura do filme sugere que a cantoria está em processo de desaparecimento (Tite de Lemos por vezes utiliza os verbos no pretérito imperfeito e também menciona a “sobrevivência” desse tipo de arte, sugerindo que aquela prática se mantém com dificuldades), mas a força do filme reside na performance ao vivo dos cantadores em desafio, tomada em som direto. Os velhos repentistas empunham suas violas em cena, enquanto desfiam seus versos segundo a métrica específica de cada gênero (como as quadras ou as sextilhas, por exemplo). A harmonia, a melodia e a rítmica são fixas, obedecendo às regras de cada gênero: o cantador possui liberdade para criar apenas a letra, ao sabor do encontro com o outro cantador (com quem estabelece o duelo) e também com os ouvintes. Como anuncia o narrador no início – esse recurso é frequente nos filmes de Sarno –, o cantador não transgride as normas do gênero. O que não impede o surgimento de aspectos indeterminados. Vez ou outra, eles entoam um verso engraçado, arrancando sorrisos da plateia localizada às bordas do quadro – e também de nós, espectadores.

A cantoria de viola difere em alguns aspectos de outras manifestações da cultura popular do nordeste, como a embolada. Os emboladores (ou coquistas, que tocam o côco) usam outros instrumentos (como o pandeiro e o ganzá) e não dependem de convites para fazer suas disputas poéticas. Eles se apresentam em locais públicos e em torno deles a audiência se reúne espontaneamente, sem necessidade de prévia divulgação. Já os repentistas ou cantadores, como os do filme de Geraldo Sarno, apresentam-se com suas violas em locais determinados previamente (uma sala, varanda ou quintal de uma residência, mas também bares, restaurantes, feiras, mercados, teatros, ginásios, etc.). Como explica Maria Ignez Novais Ayala: “Aberto ou fechado, o local é delineado para comportar uma plateia, acomodada, em bancos, cadeiras, ou mesmo em pé, mas que para lá se dirige, essencialmente, motivada pelo *espetáculo*” (AYALA, 198, p. 16. Itálico da autora). Além disso, os gêneros entoados por cantadores e emboladores são diferentes.

Segundo Ayala, o termo *cantoria* refere-se tanto à prática cultural dos cantadores como um todo, quanto a uma apresentação singular, situada em um determinado horário e local, com a participação de dois ou mais músicos. Atividade poética autônoma, com dinâmica de produção,

veiculação, consumo e normas estéticas específicas, a cantoria também se distingue dos poemas publicados em folhetos impressos, apesar destes também serem recitados pelos vendedores e escritos conforme a peleja¹¹³. A presença dos ouvintes é um fator importante para a dinâmica das cantorias, pois é de praxe que o público faça pedidos e sugestões ao cantadores, motivando-os com aplausos e outros gestos (aspecto que pode ser percebido no filme analisado). O interesse da plateia torna-se manifesto à medida que os confrontos entre os cantadores se acirra. Nesse sentido, o público é uma “instância crítica que, através da apreciação, incitamento e determinação de assuntos, impulsiona o desafio” (AYALA, 1988, p. 20). No filme, a plateia é vista logo no início, em um plano mais aberto, mas logo ela será deixada às bordas do quadro, ocupando um lugar periférico no filme.

No desafio, o cantador investe suas energias em demonstrar publicamente que possui mais habilidade, agilidade, domínio da técnica e conhecimentos gerais do que seu adversário. Porém, o sucesso da performance depende sempre dos dois cantadores. Como há uma alternância entre aqueles que cantam, o desempenho de um depende fortemente das habilidades do outro. Assim,

a cantoria torna-se um acontecimento extraordinário, jamais repetido, pela própria especificidade da poesia improvisada. É uma espécie de ritual às avessas: um ritual que apresenta sempre o novo, que sempre traz uma experiência nova, impossível de ser repetida, tanto pelos cantadores quanto por seus ouvintes. (AYALA, 1988, p. 17)

O filme atém-se ao registro circunscrito da performance dos cantadores, tomada em uma única apresentação, dando ênfase ao texto cantado, transcrito nas legendas e devidamente identificado segundo as cartelas que separam o filme em blocos. A dinâmica entre cantadores e sua relação com o público estão presentes no documentário, mas é o texto e a identificação dos gêneros musicais aquilo que ganha destaque.

¹¹³ Segundo Ayala, a peleja é “gênero específico da literatura de folhetos, que simula o registro da disputa poética de dois repentistas durante uma cantoria” (AYALA, 1988, p. 16). Pode ser que o escritor de folhetos tenha se inspirado em situações de cantorias reais, mas o texto que daí resulta não é um improviso (apesar de redigido segundo a métrica, o ritmo e os tipos de estrofe comuns aos repentes).

A câmera permanece fixa ao longo de grande parte do curta-metragem (ele começa com um *zoom* e só volta a se movimentar no final, quando acompanha a alternância dos cantadores). A imagem é interrompida por alguns cortes secos e pelos letreiros explicativos. No centro do quadro estão os protagonistas da cena, ao passo que o público é mantido no fora-de-campo (em alguns momentos é possível ouvi-lo em *off*). Após cada letreiro, a imagem ressurgue com pequenas diferenças de enquadramento (ora mais fechado, ora mais aberto). Aos dez minutos do filme, a câmera exhibe apenas um dos cantadores, movimentando-se em panorâmicas para reenquadrá-los a cada pergunta e resposta, no ritmo da alternância dos versos.

A *sextilha*, tradicionalmente cantada no início da disputa, é apresentada logo após os créditos iniciais. A cada mudança, o fluxo de imagens em movimento é interrompido por uma cartela em fundo negro, nomeando o gênero executado, anunciando ao espectador de antemão aquilo que ele escutará em seguida. Entretanto, um espectador não iniciado – que possui apenas o letreiro como referência para a escuta – terá dificuldades de perceber as nuances no que diz respeito à quantidade de versos, à métrica, à terminação das frases, ao lugar correto de cada rima nos diferentes gêneros de cantoria¹¹⁴.

Os minutos finais são dedicados a breves depoimentos de Severino e Lourival, introduzidos pelo letreiro “Os cantadores”. Eles falam do começo de sua carreira, mencionam outros grandes cantadores enfrentados em desafios. No início, o filme se vale da voz impessoal de um narrador. Já ao final, recorre-se aos depoimentos dos sujeitos implicados na situação abordada. Embora sejam considerados cantadores profissionais – conhecidos em diferentes lugares do Brasil e com excelente desempenho na improvisação dos versos – o filme ressalta que esse reconhecimento não veio acompanhado de posses ou bens materiais. Lourival diz que não possui riquezas, mas que está satisfeito com seu ofício: “Como cantador sou conhecido no Brasil todo. O prazer é esse. Não tenho ganância, nem inveja, nem ambição, nunca

¹¹⁴ A *sextilha*, por exemplo, é composta com estrofes de seis versos, organizados em três partes (cada dois versos, ou pés, constituem uma frase). Já o *martelo*, gênero considerado mais difícil de improvisar, é constituído por “dez versos, cada qual com três unidades métricas (daí ser chamado trinta por dez) com cesura recaindo na 3a., 6a., e 10a. sílabas”. (AYALA, 1988, p. 132).

desejei cargo, desejei a viola e dar prazer a quem me ouve. Minha satisfação é essa”. Já Severino comenta que, se pudesse, seguiria outro ofício, mas sem deixar de apreciar outros cantadores. Ele destaca, assim, a importância da escuta nessa tradição de matriz oral.

O documentário termina com mais alguns versos, nos quais os cantadores fazem referência ao próprio fato de serem filmados, demonstrando abertura do canto à situação vivida no momento da performance musical.

Ô Pinto, a hora está bela
Devemos aproveitá-la

Porque é tão rica a sala
Não convém se perder ela

São dois artistas na tela
Cantando com distinção
Precisam de projeção

Cada um equilibrado
Isto é que é mourão voltado
Isto é que é voltar mourão.

A moldura explicativa adotada pelo filme é adequada ao propósito de dar visibilidade a essa prática cultural. Porém, embora a música possua seu grau de abertura e de indeterminação, o didatismo presente na escritura fílmica propõe um caminho inverso, de relativo encerramento. O espectador tem acesso a uma música aberta à surpresa e ao encontro, pois cabe aos intérpretes criar a boa rima ali mesmo, no aqui-agora compartilhado com a equipe de filmagem e com os outros ouvintes. No entanto, o filme propõe uma moldura relativamente rígida para dar conta desse fenômeno musical. A câmera é na maior parte do tempo fixa, bem como o enquadramento – talvez em função da rigidez da estrutura musical sobre a qual os cantadores improvisam. Mas os traços que mais chamam a atenção do espectador é a divisão em blocos introduzidos por letreiros (que nomeiam e categorizam os gêneros musicais cantados) e a transcrição dos versos em legendas. Tais letreiros se configuram como uma instância racionalizadora que interrompe o fluxo dos acontecimentos, transferindo para o olho aquilo que na situação de tomada era percebido pela escuta, de maneira integrada à performance.

Nesse sentido, a *figura de escuta* que os espectadores na fazenda encarnam se distingue em muito da escuta do espectador do próprio filme, fortemente direcionada pelo código verbal escrito na tela.

Como menciona Sobrinho (2013), por vezes, os filmes de Geraldo Sarno assumem um papel de *catalogação*: eles fazem um *inventário* da cultura popular. Havia em seus filmes uma pretensão educativa, já que os curtas-metragens eram vendidos para escolas, atendendo a uma demanda existente na época¹¹⁵. Seus letreiros certamente respondem a esse tipo de intenção didática.

Parte da rigidez do filme decorre das condições em que se dá a filmagem. Talvez não fosse possível à câmera percorrer o ambiente, sob o risco de atrapalhar a performance musical. Por outro lado, tocar em uma fazenda não deixa de ser uma situação que constrange o próprio ofício do cantor, de origem socioeconômica diferente dos proprietários do local (que dispõem dos recursos financeiros para encomendar a performance). Como dizia o locutor no início do filme, a cantoria só sobrevive na medida em que se adapta ao meio social do qual é uma expressão. Os cantadores não transgridem – nem poderiam – as normas: nem as do gênero musical, nem as normas sociais que conformam as condições nas quais eles atuam e sobrevivem. Por fim, há de se levar em consideração os constrangimentos de ordem financeira e de circulação que incidem sobre o projeto mais amplo no qual se insere o filme, como destaca Sobrinho:

A especificidade da experiência da *Caravana* poderia ser medida pelo desejo de realização de filmes de baixo orçamento, em que se articula um quadro conceitual, aqui são relevantes as pesquisas prévias de temas e a preocupação com a linguagem, para garantir a unidade do material que tinha fins específicos de distribuição e circulação” (SOBRINHO, 2008, p. 162).

Um olhar mais fino mostra, entretanto, que o gesto do filme em direção à manifestação musical filmada é, por assim dizer, permeado de “falhas” ou lacunas. Por um lado, o filme vai em direção à música com

¹¹⁵ Sobrinho (2008) afirma que havia uma demanda das escolas por filmes documentários, equipadas com projetores 16 mm, mas que careciam de material a ser exibido. A comercialização dos filmes, todavia, não se cumpriu efetivamente, devido às restrições para a aquisição de material pelas escolas, após o AI-5. Outra possibilidade era vender os filmes para a televisão, o que também não ocorreu, porque o conteúdo dos documentários, os recursos técnicos utilizados e a formatação do material não condiziam com o modelo de mercado da época. (SOBRINHO, 2008, p. 159-160)

esse olhar emoldurante e didático. Por outro, algo na situação filmada resiste ao projeto do filme. O documentário quer transcrever os versos, mas não o faz com todos eles. Muitos versos escapam à legendagem e nós, espectadores, quase não temos tempo de acompanhá-los. A sabedoria dos cantadores – sua desenvoltura e agilidade na improvisação dos versos – ultrapassa-nos. A vontade de explicação e categorização esboçada nos intertítulos, por sua vez, não dizem muito a um espectador pouco familiarizado com o gênero: a cantoria não pode ser explicada de todo pelos letrados. A linguagem escrita, por ser de outra natureza, não dá conta da complexidade do fenômeno musical de tradição oral. Escritas na tela, as palavras que dão nome aos gêneros musicais são apenas significantes: o significado não está de todo dado ao espectador e o sentido parece estar alhures. A palavra escrita tenta fixar ou cristalizar a mobilidade e fluidez que percebemos em cena (reduzindo o *sentido sensível* ao *sentido sensato*, nos termos de Jean-Luc Nancy). O enquadramento particularmente rígido, que recorta e hierarquiza o que deve ser visto, vez ou outra é invadido por outros elementos que entram, sem aviso prévio, pela borda do quadro. Pequenas intrusões que “frustram” as pretensões do dispositivo fílmico (a mão de um homem que acende um cigarro, outro homem que toma assento ao lado do cantador). Escutamos os risos dos ouvintes, que reagem aos versos bem-humorados dos cantadores. Severino Pinto permanece a maior parte do tempo sério, mas Lourival Batista retribui o público com sorrisos discretos, interagindo com aqueles que não vemos de todo. Assim, o acontecimento musical em cena escapa, de certo modo, ao desejo de controle do diretor.

Tudo isso é bem-vindo para um cinema que se volta para as manifestações do nordeste com o objetivo de apreender algo que traduziria uma condição brasileira. O filme está ciente de que naquela prática há uma sabedoria na qual conta o gesto e o corpo (como mencionara Comolli), dando-nos acesso a um fazer musical distante dos holofotes ou das grandes salas de concerto, praticado no cotidiano, ao longo de toda uma vida, em ambientes como a varanda de uma fazenda. Contudo, é preciso que algo da música e desse mundo que se improvisa diante da câmera venham fustigar o projeto de catalogação implícito no filme, modificando por dentro a sua escritura.



FIG. 8 – Variações de enquadramento, cartelas e legendas, ao som da cantoria.
 FONTE: Frames do filme *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1969-1970).

Já *Partido alto* (1976-1982) se faz de modo bem diferente. Realizado por Leon Hirszman com a colaboração de Paulinho da Viola, o filme se divide em dois momentos: um centrado na figura do sambista carioca Candeia e, outro, conduzido por Paulinho da Viola, em um encontro na casa do instrumentista e compositor Manacéa. Como explica Sérgio Puccini (2012), o documentário passou por inúmeros obstáculos ao longo de sua produção: filmado em 1976, ele tinha como objetivo mapear uma “manifestação de cultura popular urbana carioca”, dando voz aos diversos partideiros “ainda vivos”, “através da utilização das técnicas de som direto”¹¹⁶. Por motivos financeiros, o filme não chegou a ser concluído à época. Em 1979, a Embrafilme autorizou a complementação orçamentária para que o filme pudesse ser transformado em média-metragem, como propunha o diretor, mas o impeditivo para que ele prosseguisse era outro: Leon Hirszman estava envolvido na realização de outro projeto, o *Eles não usam black-tie* (1981). Além disso, o falecimento de Candeia em 1978 fez com que o cineasta refizesse o argumento do filme, que passaria a ser, então, uma homenagem ao sambista. A conclusão do curta só ocorreu 1982, seis anos depois do início de suas filmagens.

¹¹⁶ Conforme citações de Leon Hirszman em documentos originais disponíveis na coleção dedicada a ele, do arquivo Edgard Leuenroth (www.ifch.unicamp.br/ael/), consultado pelo pesquisador. (PUCCINI, 2012, p. 830)

Essa introdução serve para ilustrar os percalços de produção de um documentário, marcada essencialmente pelo improvisado. Um filme cujo argumento irá passar por várias revisões até sua versão final. Essa ideia de improvisado, aliás, casa perfeitamente com o tema do filme, o Partido Alto. (PUCCINI, 2012, p. 831)

Os créditos iniciais surgem silenciosamente sobre fotografias de uma escola de samba e outros grupos musicais. A última delas é de Candeia, sentado em sua cadeira de rodas, segurando um pandeiro¹¹⁷. Surgem os letreiros que informam ao espectador que o filme é em sua homenagem. Quando começam as imagens em movimento, vemos o rosto do protagonista em primeiro plano, dizendo: “Partido! Ó o gogó! Simbora, gente... Quero armar! Partido alto, eu já disse que é a expressão mais autêntica no samba. É isso aí! É por isso que eu canto”. Escutamos, no fora-de-campo, a música já em andamento. Distinguimos o cavaquinho, o surdo, o tamborim, o agogô, tocados pelos ritmistas da G.R.A.N. Escola de Samba Quilombo. Candeia logo emenda uma canção que será respondida por outras pessoas, em coro. A câmera se afasta em movimento *zoom*, vagarosamente, dando a ver partes desses outros corpos que habitam a cena. Trata-se da canção *Testamento de partideiro*, composta pelo próprio retratado. Enquanto Candeia joga os versos e interpela os outros sujeitos em cena, o coro responde. A presença das vozes femininas se faz notar, ora dizendo “na paz do senhor”, ora repetindo os mesmos versos do refrão. Acompanhamos a canção do início ao fim.

Ao meu amor deixo o meu sentimento, na paz do Senhor
E para os meus filhos deixo o bom exemplo, na paz do Senhor
Deixo como herança força de vontade, na paz do Senhor
Quem semeia amor deixa sempre saudade, na paz do Senhor

Aos meus amigos deixo o meu pandeiro, na paz do Senhor
Honrei os meus pais e amei meus irmãos, na paz do Senhor
Mas aos fariseus não deixarei dinheiro, na paz do Senhor
Pros falsos amigos deixo o meu perdão, na paz do Senhor

¹¹⁷ Candeia entrou para a polícia em 1961 e passou a usar cadeira de rodas depois de ser atingido por um tiro.

Porque o sambista não precisa ser membro da academia
Ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal
Porque o sambista não precisa ser membro da academia
Ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal

Mas se houver tristeza, que seja bonita, na paz do Senhor
De tristeza feia o poeta não gosta, na paz do Senhor
E um surdo marcando o choro de cuíca, na paz do Senhor
Viola pergunta, mas não tem resposta, na paz do Senhor

Quem rezar por mim que o faça sambando, na paz do Senhor
Porque um bom samba é forma de oração (já dizia Noel!), na paz do Senhor
Um bom partideiro só chora versando, na paz do Senhor
Tomando com amor batida de limão, na paz do Senhor

E como levei minha vida cantando, na paz do Senhor
Eu deixo o meu canto pra população, na paz do Senhor
E como eu levei minha vida cantando, na paz do Senhor
Eu deixo o meu canto pra população, na paz do Senhor

Diferentemente de *A cantoria*, que começa com um locutor em voz *off*, aqui a voz que abre o filme é *in*, encarnada, coloquial. Voz que fala de dentro da cena, sem roteiro prévio e “sem cerimônias”. O movimento da câmera também é oposto ao do filme de Sarno: o *zoom out* vem agregar elementos à cena, em um gesto inclusivo: o que estava de fora do quadro é chamado a adentrar. Aqueles que habitam o mesmo espaço serão incorporados à situação filmada, o que faz toda a diferença no modo como se exhibe o partido alto. A presença do coro e a letra da canção (que evoca “os amigos” e “o povo”) já indica o caráter coletivo do partido alto – aspecto que será mais ressaltado na segunda parte do filme.

Os músicos tocam seus instrumentos e improvisam os versos à maneira do repente nordestino, como o próprio Candeia destaca na segunda cena: “A improvisação que vai nascendo não só sobre o tema, o refrão, mas também sobre o ambiente, um clima que vai se criando aos poucos”. Enquanto ele fala, já se pode ouvir ao fundo o prato e o cavaquinho. Candeia então inicia o samba que será respondido imediatamente por todo o grupo: “Quem mandou duvidar? Quem mandou, quem mandou duvidar?”, diz o refrão da canção de Pandeirinho e Zagaia. A cada estrofe, novos sujeitos

passam a ocupar o centro do quadro: um grupo de mulheres que dança e também responde ao refrão (são as passistas da G.R.A.N Quilombo, todas vestidas com o mesmo vestido colorido longo e os pés descalços), um músico tocando o prato (o primeiro a cantar os versos, a pedido de Candeia), o cavaquinista Osmar.

Partido alto, como *A cantoria*, busca explicar alguns elementos da estrutura do gênero musical abordado. Candeia descreve a métrica do partido alto (as quadras, os versos duplos, por exemplo) e conta que, antigamente, podia-se tocar o partido alto apenas com os instrumentos característicos (cavaquinho e prato). Além da dinâmica do canto, somos convidados a conhecer as diferentes formas de se dançar esse tipo de samba – o *miudinho*, o *samba com as mãos nas “cadeiras”*, o *amoladinho* – o que será mostrado com o auxílio dos músicos e das três mulheres que dançam e respondem em coro (FIG. 9).

No primeiro bloco do filme, Candeia é quem orienta a *mise-en-scène*, conduzindo os assuntos e dizendo quem deve “entrar” ou “sair de cena”. “Tá bom, filha!”, diz ele à moça que dança com as mãos nas cadeiras, sorrindo para a câmera. Ela então volta ao seu lugar dando a vez ao próximo dançarino (o Tatinho), que irá demonstrar o *amoladinho*. Ao final, Candeia também ordena: “Tá bom, meu irmão!”, encerrando a sequência.



FIG. 9 – Como se dança ao som do partido alto.
FONTE: Frames do filme *Partido alto* (Leon Hirszman, 1976-1982).

A improvisação se dá dentro de parâmetros métricos e rítmicos específicos, semelhante à cantoria retratada no filme de Sarno, mas uma diferença importante é que aqui não há uma competição, disputa. Ao contrário, tudo leva a crer que todos podem participar do improviso. Jogar versos tem um caráter lúdico: é uma brincadeira, uma forma de estar em relação com os outros. No último samba do primeiro bloco (composição feita em parceria com Aniceto), Candeia “puxa” os versos, enquanto os amigos respondem ao coro, completando a rima correspondente, de acordo com a proposição do cantador. Nesse momento, tanto o cantador quanto o coro improvisam.

Candeia: – Eu vou chorar meu bem...

Todos: – Não chora!

C: Mas eu vou chorar meu bem...

T: – Não chora!

C: – Eu vou...

T: – embora!

C: – Ao romper...

T: – da aurora!

C: – Com deus, nossa...

T: – senhora!

C: – Mas chegou...

T: – a hora!

C: – Quem não tá por dentro...

T: – tá por fora!

C: – Vou com a minha...

T: – senhora!

C: – Eu vou...

T: – embora.

À medida que o samba se desenvolve, a câmera exhibe um a um os outros instrumentos, como se os apresentasse ao espectador: o prato, o cavaco, o ganzá, o agogô, o tamborim, o pandeiro, o surdo, o atabaque, o reco-reco. O cinegrafista obedece ao comando de Candeia e mostra os elementos da cena que ele enumera. Todos respondem ao coro e dançam em um clima de desconcentração e alegria. Ao final da frase musical, há um corte para o leteiro que introduz o segundo bloco, na casa de Manacéa.

Paulinho da Viola surge em cena e assume o papel de entrevistador. Candeia não aparece novamente (embora seja mencionado em alguns

depoimentos). Os amigos da velha guarda da Portela estão reunidos à mesa posta no quintal, almoçando e conversando sobre o samba. Enquanto comem e bebem, alguns falam das origens do partido alto, mencionando seus principais representantes. Já depois da refeição, Paulinho da Viola pede aos outros que cantem um samba curto e bem típico do partido alto. Alguém “puxa” o *Limoeiro*, que será respondido rapidamente por todos. O filme está atento ao momento daquele encontro. Por vezes, a câmera não sabe bem o que deve filmar e precisa, ela também, improvisar. As pessoas presentes começam a dançar na frente da câmera, obrigando-a a se desviar daquilo que ela filmava anteriormente e refazer seu percurso. À medida que a música se desenrola, mais pessoas surgem em cena, cercando a equipe por todos os lados. A roda se torna mais cheia e ainda mais animada: os elementos presentes em cena se multiplicam, tornando o trabalho do cinegrafista e do técnico de som mais complexo. Há um corte. O samba continua até a noite, indicando que aquela festa não tem hora para acabar.

Existe um contraste entre as duas partes do filme, como bem notou Sérgio Puccini (2012):

A roda de samba da casa de Candeia envolve um grupo consideravelmente menor de participantes e possui um teor mais didático, em que Candeia se mostra preocupado em explicar, para o filme, o que vem a ser o Partido Alto, portanto temos uma situação que poderíamos chamar de um pouco mais controlada se comparada à segunda situação de filmagem, na casa de Manacéia, que envolve um grupo consideravelmente maior de participantes, membros da velha guarda da Portela, com destaque para a presença de Paulinho da Viola, colaborador de Leon no documentário. O pouco material bruto de imagem será determinante para a forma que o filme irá adquirir, como veremos a seguir. (PUCCINI, 2012, p. 831)

Embora o filme já esteja improvisando na primeira parte, é no segundo momento que esse gesto se acentua e se complexifica. Surge então a locução *off* de Paulinho da Viola, intercalada aos versos improvisados da última canção (*Muito embora abandonado*, de Micinha), que comenta:

A roda de partido é um momento de liberdade. O partideiro mesmo tira o verso de improviso, como fazia João da Gente, Alcides, Aniceto do Império, Candeia e tantos outros. Hoje, como não há mais essa obrigação, qualquer um pode dizer seu verso, mesmo decorado. Quando menino, eu via no partido uma forma de comunhão entre a gente do samba. Era a brincadeira,

a vadiagem, onde todo mundo participava como queria e como podia. A arte mais pura é o jeito de cada um e só o partido alto oferecia essa oportunidade. O samba tem hoje muitos compromissos que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo. No partido, porém, tudo acontece de um jeito mais espontâneo. Por isso sempre haverá partideiros e, o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um. Vamos vadiar, ô, nega?

A *cantoria*, como mostramos, se distancia para oferecer ao espectador uma explicação didática sobre aquilo que é filmado. Em *Partido alto*, há uma vontade de explicação encarnada na voz de Paulinho da Viola, mediador privilegiado entre os sambistas e o público, mas diferentemente da voz *off* de um narrador externo e impessoal, ele fala de *dentro* do universo do samba. Como destaca Puccini (2012), a voz que fala no filme é a voz *na tomada*, tanto no caso de Candeia quanto no caso de Paulinho da Viola: voz encarnada em um corpo presente em cena, que fala de dentro da situação, que conhece bem o fenômeno musical sobre o qual versa o filme. Por vezes, Paulinho é visto tocando o cavaquinho junto com os outros músicos. O tempo passa, a noite vem; percebemos que a música faz parte dessa temporalidade distendida da festa, do encontro. Como explica Paulinho da Viola, o partido alto é um gênero musical espontâneo e agregador, um momento de comunhão. Não por acaso, a voz de dentro (transformada em *off*) endereça um convite também ao espectador: “vamos vadiar?”. A situação se transforma em um acontecimento coletivo, no qual aqueles que filmam também se vêm implicados. O filme apresenta didaticamente os instrumentos que compõem a instrumentação do partido, oferece informações sobre os diferentes modos de cantar e dançar, mas a câmera acaba se colocando como parte daquilo que é filmado: tomada na mão, por vezes ela não sabe o que deve ser filmado. Ela é surpreendida e precisa se movimentar de um lado a outro, sem prévio aviso.

Notamos de forma nítida um hiato entre a performance da câmera e a do microfone: quando a câmera ainda não se aproximou de uma determinada situação, muitas vezes é o microfone que está lá, antecipando-se (e vice-versa). Ele também improvisa, adentrando o quadro pela direita, pela esquerda, às vezes por cima, por baixo (FIG. 10). Em um dado momento,

o corpo do técnico de som Ubirajara Castro aparece inteiramente em cena. Na primeira parte do filme, vemos ao menos dois microfones em cena, um omnidirecional (colocado em um pedestal, próximo do cavaquinho), e outro direcional, operado manualmente. “Pode-se perceber toda uma interação entre esse técnico, com o câmera e até mesmo com o outro técnico que opera o gravador que está sentado em um canto ao fundo do quintal” (PUCCINI, 2012, p. 832). Na segunda parte do filme, notamos a presença de um terceiro microfone omnidirecional, pendurado em um varal, acima dos músicos reunidos.

Em muitos filmes de nosso *corpus*, os microfones não se fazem notar. Quando adentram o quadro, isso ocorre em momentos pontuais, de forma prevista ou controlada (nas entrevistas, por exemplo, ou dentro de um estúdio de gravação). São poucos os filmes que explicitam essa espécie de *defasagem* dos microfones em relação à câmera (no sentido de que estão *fora de fase* um em relação ao outro, não necessariamente andam juntos). De um modo geral, tratamos o aparato cinematográfico como um conjunto do qual a câmera serve metonimicamente como emblema e raras vezes os filmes explicitam o papel dos microfones na dinâmica de captação do material que compõe sua escritura.

O documentário de Leon Hirszman se deixa contaminar fortemente pela música que se improvisa diante da câmera e do microfone. A equipe é instada a improvisar também, à medida que o encontro em torno do samba vai se tornando uma grande festa e a cena se complexifica com novos elementos. Cria-se um espaço de jogo, móvel, instável, marcado por um grau de indeterminação, que guia não só a música, mas também o modo como se captam sons e imagens. Ao garantir certa integridade da cena por meio do som direto e do plano-sequência, a escritura deste documentário demonstra forte *afinidade de processo* com o fenômeno musical que aborda, na medida em que o processo de feitura do próprio filme é contaminado pela dinâmica do partido alto.



FIG. 10 – O microfone.
 FONTE: Frames do filme *Partido alto* (Leon Hirszman, 1976-1982).

Lançado em 1981, *Hermeto, campeão*, de Thomaz Farkas, tem como protagonista o músico, compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal, nascido em 1936, em Lagoa da Canoa (então município de Arapiraca), em Alagoas. À época em que o filme foi finalizado, Hermeto já possuía um currículo extenso: 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 discos¹¹⁸. Era reconhecido como grande músico no Brasil e no exterior, tendo já participado de grandes festivais internacionais. No entanto, esses aspectos não são sequer mencionados: o filme atém-se ao presente das filmagens e à visão de mundo que Hermeto expressa verbalmente à equipe.

O filme recusa a descrição e a informação de caráter factual. Informações sobre local das filmagens e sujeitos filmados, por exemplo, só aparecem nos créditos finais. Basicamente, Hermeto é filmado em três tipos de situações: tocando com sua banda (formada por Carlos Malta, Pernambuco, Jovino dos Santos Neto, Márcio Bahia e Itiberê Zwarg – alguns dos quais o acompanham até os dias de hoje¹¹⁹); compondo

¹¹⁸ Confira a biografia e a discografia do músico em www.hermetopascoal.com.br. Último acesso em 02/08/2012.

¹¹⁹ Hermeto toca em diferentes formações musicais: “Hermeto Pascoal e Big Band”, “Hermeto Pascoal e Orquestra Sinfônica”, “Hermeto Pascoal e Aline Morena” e “Hermeto

ou improvisando sozinho (a partir de sons da natureza, de gravações produzidas previamente, ou explorando sons do próprio corpo e de outros objetos); em interação com mulher e filhos, em um almoço familiar. Todo o filme se passa 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 espectador em relação a esses espaços. Predominam as tomadas internas, durante o dia, em um clima de familiaridade e proximidade.

O filme começa com imagens estáticas, fotografias *still* de cenas que compõem o documentário e que funcionam como prenúncio do que está por vir, uma primeira exposição dos temas desenvolvidos ao longo do filme. A imagem que abre o documentário é a boca de um instrumento de sopro (saxofone, tuba ou talvez *flugelhorn*), uma abertura negra, que introduz algo que veremos já na primeira sequência em movimento, quando o grupo executa a música *Taynara* e a câmera se detém nos metais.

Simultaneamente às fotos, escutamos o início da música (também conhecida pelo nome de *Jegue*), interrompida pela voz de Hermeto, que orienta os músicos quanto à forma da peça que estão ensaiando. Das imagens fixas, passamos às imagens em movimento do grupo. Hermeto indica aos companheiros a hora certa de recomeçar após as secções dedicadas à improvisação. No primeiro momento de improviso, ele narra 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, Hermeto acelera a fala, tornando quase ininteligível o que é dito, e emula, no saxofone, os sons produzidos pelo animal. Vai do

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.

grave ao agudo, repetidas vezes, produzindo notas esgarçadas, no limite da afinação, imitando o relinchar. O tema principal da música é retomado pelo grupo e chega o momento dedicado à segunda improvisação, quando Hermeto produz *glissandos* no instrumento e alguns gemidos. Ele fala sem se afastar da boquilha do sax, fazendo a voz soar dentro do corpo do instrumento: “O jumento tá comendo um pedaço de maniva. Tá engasgado! Tá engasgado!”. Ele começa a tossir, produzindo sons que misturam voz e ruído. No final, os instrumentos produzem um ataque forte em *tutti*, como se o jumento tivesse expulsado, finalmente, aquilo que estava preso à garganta.

De saída, o filme apresenta uma forma experimental de se fazer música, que combina ruído e voz (explorada no registro falado¹²⁰), harmonias dissonantes, timbres variados e livre improvisação. Acompanhamos toda a peça praticamente em plano-sequência. Vemos e escutamos o solo de Hermeto de forma detida. Ao final, o músico se retira solenemente da sala e a câmera revela a presença do grupo que o acompanha. Em *off*, Hermeto explica:

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 lá tá cheia de negócio de fotografia... Eu com 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, Hermeto produz uma música sofisticada em seus aspectos formais, mas de modo espontâneo e intuitivo. Sempre em primeira pessoa, ele relata sua experiência e seu pensamento sobre o fazer musical. O filme se vale sempre de fragmentos de depoimentos do músico em *off* e em nenhum momento vemos sua imagem enquanto ele fala diretamente

¹²⁰ Para Hermeto Pascoal, toda fala é um canto. Em um relato dele transcrito por Aline Morena, ele explica: 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, aquilo que ele chama de sons da aura: eram as vozes dos locutores esportivos José Carlos Araújo e Osmar Santos. Cf: PASCOAL, Hermeto. *Som da aura*. Depoimento de Hermeto Pascoal redigido por Aline Morena em 04/03/09. Disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br>. Último acesso: 06/02/2015.

à equipe. Diferentemente de outras realizações da Caravana Farkas, que se valem do comentário ou narração para estruturar os filmes – como o filme de Sarno –, aqui a voz *off* é lugar de singularização: ela traz as marcas de uma subjetividade (a do sujeito retratado), permitindo ao espectador acessar seus pontos-de-vista. Pontualmente, informações de caráter contextual são mencionadas, mas prevalecem os comentários de caráter reflexivo, que expressam sua forma peculiar de ver – e escutar – o mundo.

Gravadores, microfones, fones de ouvido, amplificadores, pedestais são elementos muitas vezes presentes na cena. Sem eles alguns momentos do filme seriam improváveis: em um trecho, Hermeto improvisa uma melodia na flauta enquanto escuta, no fone de ouvido, o acompanhamento que ele mesmo havia feito antes, ao teclado. A montagem paralela exhibe Hermeto tocando os dois instrumentos em momentos distintos, mas fazendo-os soar simultaneamente para o espectador. O músico improvisa enquanto escuta a gravação e nós o *escutamos escutar*. Por efeito de montagem, os sons são sobrepostos, permitindo-nos escutá-lo tocando consigo mesmo. Esse procedimento, bem raro em documentários sobre música, é acionado duas vezes.

Vemos imagens do cotidiano em uma sequência breve: uma criança brinca com um pneu, o fluxo de carros na rua, a fachada da casa pintada de azul. A família posa para a câmera. Hermeto é albino, de barbas e cabelos brancos e longos, com problemas severos na vista – entre os familiares, a aparência física do protagonista nos chama a atenção. Em seguida, todos se reúnem em torno da mesa, para o almoço, quando o compositor é carinhosamente chamado de Louro por Ilza, sua mulher à época¹²¹. Escutamos em *off* o músico dizer que não faz show por dinheiro ou para sobreviver: “Ganhar dinheiro a gente ganha, mas o dinheiro não pode ganhar a gente. A gente não pode se vender, entendeu?”. Esse fragmento pontual contribui para a construção da imagem de um homem humilde, apanhado no cotidiano, mas também desapegado de bens materiais, convicto de seu fazer musical e bastante crítico em relação às grandes gravadoras.

¹²¹ Hermeto foi casado com Ilza por 46 anos e juntos tiveram seis filhos. Mais tarde Hermeto se casaria com a cantora que o acompanha, Aline Morena.

Em seguida, acompanhamos os brevíssimos depoimentos dos integrantes da banda (esses sim, dados diretamente à equipe), que contam em poucas palavras qual a importância de Hermeto em suas vidas. As metáforas que eles acionam revelam uma rede de laços afetivos entre os músicos, o que certamente contribui para o caráter da música que eles fazem juntos¹²². Eles relatam que a capacidade de criação com Hermeto é inesgotável, que ele é “campeão mesmo”¹²³. Afirmam que o grupo é como uma “árvore” – onde cada um pode desabrochar e dar frutos – ou uma “escola”. O baterista Márcio Bahia, comovido, afirma que Hermeto é, para ele, como um pai.

Os sujeitos filmados são apanhados predominantemente em primeiro-planos e planos-médios, com duração um pouco mais longa. Os extremos plano-detulhe ou plano-geral são bem raros no filme. Em poucos momentos há mais de um sujeito em quadro e, de 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 ela faz um vai-e-vem, como no trecho em que acompanhamos 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), ora ela faz uma panorâmica veloz, um giro de 180°, permitindo-nos ver a banda que até então se localizava atrás da câmera.

Feita essa contextualização inicial, que apresenta a música de Hermeto e sua banda ao espectador, o filme se dedica exclusivamente à figura do músico alagoano. A segunda metade do documentário é inteiramente centrada no protagonista, apanhado sozinho, em processo de criação e improvisação. Como se o filme se afunilasse e caminhasse na direção de uma maior singularização do personagem. Só voltamos a ver a banda completa nas fotografias que servem de fundo aos créditos finais.

Hermeto afirma que não deixa escapar nenhum momento, que qualquer situação pode inspirar uma composição. Em meio à natureza, ele toca o harmônico (instrumento de teclas, semelhante ao órgão): suas

¹²² 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, p. 36)

¹²³ O termo “Campeão”, que aparece no título do filme, refere-se ao apelido que Hermeto possui entre seus amigos músicos.

mãos são apreendidas de lado, em detalhe, permitindo-nos visualizar os dedos ágeis que percutem as teclas do instrumento. Simultaneamente ao som produzido por ele, escutamos o zunir das abelhas. Jovino e David Pennington (o técnico de som do filme) surgem próximos ao enxame, com roupas especiais, microfone e gravador.

Eles [os bichos] 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, em uma improvisação repleta de notas curtas, tocadas rapidamente, explorando cromatismos. Ele reproduz no instrumento o som que elas produzem, mas ao mesmo tempo, associando elementos que são da ordem do visível a um outro, audível. Por exemplo, o tamanho e velocidade das abelhas está associado às notas curtas e rápidas; e a proximidade das abelhas umas em relação às outras, às notas cromáticas, também elas “próximas umas das outras”, isto é, distantes por intervalos de semitons. “É como se 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 é uma atividade trabalhosa ou demorada: ela se dá de forma “natural”, quase instantânea, em diálogo com o ambiente que o circunda.

Nessa sequência, mais uma vez, *escutamos Hermeto escutar*. Ele encarna a figura de escuta reduzida, para pensarmos nos termos de Szendy e de Schaeffer: ele verbaliza o modo como percebe os sons, apreciados não em função de uma relação causal com a fonte sonora (ressaltando o fato de que o som *provém* das abelhas), mas em função de suas qualidades plásticas. Hermeto escuta o som da abelha como timbre, ritmo, intensidade. Mas podemos associar seu modo de apreciar o sons do mundo também à noção de escuta *pânico*, tal como a formulou Roland Barthes. Uma escuta que está aberta a todo fenômeno acústico, aos resíduos, a tudo o que poderia ser considerado impertinente para outros modelos de escuta. Hermeto Pascoal escuta tudo o que surge a sua volta, de forme livre e criativa.

Na transição para a cena seguinte, mais uma vez, por efeito de montagem, escutamos Hermeto tocar consigo mesmo: enquanto ele toca o harmônico, já se faz notar, no plano sonoro, o som da viola que aparecerá na cena seguinte. Esse tipo de *antecipação* do som poderia ser mero artifício para atenuar o corte no componente visual, fazendo a passagem entre uma imagem e outra mais fluida para o espectador. No entanto, o procedimento dura mais tempo do que o necessário para um efeito “naturalista” e provoca, ao contrário, um efeito de estranhamento. Cria-se uma *dissonância audiovisual* que não passa despercebida pelo espectador e que será resolvida na sequência seguinte, quando veremos Hermeto tocando o instrumento de cordas¹²⁴.

Também nesse momento, Hermeto reproduz, por meio da voz e da levada da viola, o trote acelerado do cavalinho¹²⁵ mencionado na letra da canção.

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, cavalinho danado pra correr
Cavalinho da gota!

A melodia – de colorido modal acentuado, mixolídio/nordestino¹²⁶ – é acompanhada por acordes altamente dissonantes, que exploram a escala

¹²⁴ A antecipação é um recurso da linguagem musical que vem sendo usado desde o Renascimento no tratamento das dissonâncias. Consiste no adiantamento de uma nota pertencente a um certo acorde (uma consonância) e que soa no tempo ou compasso anterior como dissonância. Assim, quando passamos de um tempo a outro (de um compasso a outro), a dissonância “se resolve” no tempo seguinte. O que era sentido como tensão passa a ser sentido como resolução. Imaginemos um acorde G maior com 4ª e 6ª soando como dissonância (*sol*, - *si* - *dó* - *mi*), por exemplo, encadeado com um acorde do C maior (*dó* - *mi* - *sol* - *dó*). Enquanto ouvimos o acorde de G 4/6, as notas dó e mi soam como dissonâncias (tensões), mas quando mudamos para o acorde seguinte, essas mesmas notas soarão como consonâncias, pois pertencem à estrutura fundamental do acorde de C, trazendo então a sensação de um repouso ou resolução.

¹²⁵ Esse tipo de efeito de sentido, decorrente das tentativas de descrever ou imitar figurativamente a natureza 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).

¹²⁶ O mixolídio caracteriza-se por ser um modo maior, com o VII grau menor. Ocasionalmente, possui também a quarta aumentada (intervalo característico do modo lídio). Por serem comuns na música tradicional do nordeste brasileiro, como o baião, tais escalas são também chamadas de nordestinas.

cromática (o que é produzido quando um acorde é repetido em casas vizinhas no braço do instrumento, saltando em intervalos de 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*, Hermeto discorre sobre a música clássica:

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.

Reconhecemos aí uma forma de pensar e de fazer música livre das costumeiras 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* (ARRAIS apud BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 37)

O espectador, mesmo que não conheça previamente a linguagem musical de Hermeto, a essa altura já dispõe de elementos suficientes para notar seu caráter mais experimental, o que se tornará explícito na cena em torno da insólita improvisação de Hermeto com os sapos¹²⁷ (FIG. 11). A sequência começa com a tela totalmente escura. Em um pequeno círculo, um vestígio da paisagem. Escutamos um curiosíssimo diálogo entre os sapos e o flautim: um pergunta, o outro responde. Em *off*, Hermeto explica que Jovino e ele foram à lagoa – está caindo uma chuva fina –, para tocar com os sapos. Subitamente, a tela negra dá lugar a uma sequência de quatro planos nos quais Hermeto posa para a câmera (de frente, de perfil e de costas),

¹²⁷ Em entrevista concedida a Otávio Rodrigues, em 2003, Hermeto afirmou: “Os animais são meus maiores professores”. (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 31)

sugerindo como poderia ser apresentado pelo filme (em um claro movimento de *auto-mise-en-scène*). Ramalhetes de flores, arbustos, arco-íris, detalhe da mão e da barba do compositor são outros fragmentos intercalados com a tela preta, que dura às vezes sessenta segundos. Ao fim do segmento, a tela escura mais uma vez ganha destaque, obrigando o espectador a escutar mais e ver menos.



FIG. 11 – Hermeto improvisando junto com os sapos.
FONTE: Frames do filme *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981).

A sequência 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 incorporasse à escritura do filme a heterogeneidade de recursos acionados pelo músico. Em momento algum vemos e escutamos a mesma coisa, isto é, os sons surgem sempre de forma acusmática (a fonte sonora não aparece). As imagens, por sua vez, não têm função referencial, nenhum indício da lagoa, nenhum indicativo que nos permita localizar aquela paisagem. São imagens com função poética, que solicitam a livre associação.

Mas por que a insistência na tela escura? Chion, ao falar da tentativa de filmar a música, explica que filmar a execução instrumental é tão difícil quanto filmar qualquer outra atividade artesanal: “uma atividade confinada no espaço, na qual alguém se concentra sem dizer palavra, torna-se rapidamente ou fascinante ou tedioso” (CHION, 1995, p. 262)¹²⁸. Quando estamos diante de uma apresentação ao vivo, nossa atenção pode por vezes se afastar da observação da execução, sem que isso atrapalhe a nossa fruição da música. Já o dispositivo de projeção cinematográfica não nos deixa a possibilidade de fazer um percurso mais errático com o olhar. 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 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 oferecem uma pequena 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*” (BRESSION, 2005, p. 53. Itálicos do autor).

¹²⁸ “*consistant en une activité confinée dans l'espace, et sur laquelle quelqu'un se concentre sans mot dire, il devient très vite ou fascinant ou ennuyeux*”. Chion refere-se aí ao rigor com que Jean-Marie Straub e Danièle Huillet filmam a música em *Crônica de Anna-Magdalena Bach* (1968). Fazemos uma livre apropriação do comentário de Chion, portanto.

Diante dessa dificuldade inicial, somos chamados a “abrir nossos ouvidos” para perceber as sutilezas do som. 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 rebatem as 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 – os verdadeiros donos da lagoa – muitas vezes “ganham” do músico. Em sua fala, os animais são elevados à categoria de verdadeiros interlocutores e ao sapo é concedida a capacidade de uma escuta (e de uma performance) musical.

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 “pára, pára 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 esquentar, 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 uma sensibilidade enorme para os sons do mundo, além de muito senso de humor. Inspirado pela inarmonia dos sons da natureza, ele já chegou a afirmar, em outro contexto: “O atonal é a coisa mais natural que existe” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 190). Costa-Lima Neto propõe a perspectiva de uma *trindade sonora* experimental para se referir às fontes que contribuíram para a linguagem musical desenvolvida por Hermeto: os sons dos animais, dos objetos e a 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, p. 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, o compositor explicita que para ele a música se dá de forma “natural”. Ele improvisa livremente a partir de sons de instrumentos de ferro variados: serrotes, bandejas, mangueiras, etc., enquanto explica que desde a adolescência catava objetos no lixo para “tirar som”.

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 o músico explora toda sorte de timbres feitos com a boca (para além da voz), ele comenta:

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.

Mais do que uma obra acabada, pronta para ser tocada, o filme nos faz ver e ouvir 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. Embora não possamos associar a música de Hermeto apenas ao *jazz* – posto que é uma mistura de ritmos, brasileiros ou não (CAMPOS, 2006) –, a formulação feita por Comolli nos ajuda a compreender o que se passa no documentário, pois tanto a música de Hermeto quanto o documentário se alimentam de um *desejo de epifania* (COMOLLI, 2004, p. 319). Isto é, um desejo de ser surpreendido por algo que não se espera.

Na sequência que antecede os créditos finais, Hermeto está 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 (FIG. 12). Embora seja autodidata, como mencionara no início do filme, vemos que o alagoano conhece os códigos formais da música. Isso não nos surpreende, pois ao longo do documentário, o acompanhamos tocar vários instrumentos com habilidade. Suas falas também demonstram uma compreensão profunda e singular do fenômeno musical. Mas nem na escrita Hermeto se contenta com as convenções: ele inclui na pauta rabiscos e outras marcas, criando uma grafia própria, que conjuga símbolos da notação musical tradicional e símbolos não-convencionais, aproximando-se de uma notação musical contemporânea. Enquanto escreve, ele balbucia algumas palavras. Seu silêncio é interrompido pela sua voz *off*, ao afirmar que a verdadeira música não é aquela que se escreve em pauta, mas sim aquela que se imagina. Graficamente, somos convidados a ver que sua imaginação extrapola os limites do que já está dado. Ele então solfeja e harmoniza a melodia que acabara de compor (uma cadência em sol maior) e introduz uma barra de repetição na frase que lhe soou bem. E é com o acompanhamento desses sons (reproduzidos uma segunda vez) que veremos as fotografias e os créditos finais.

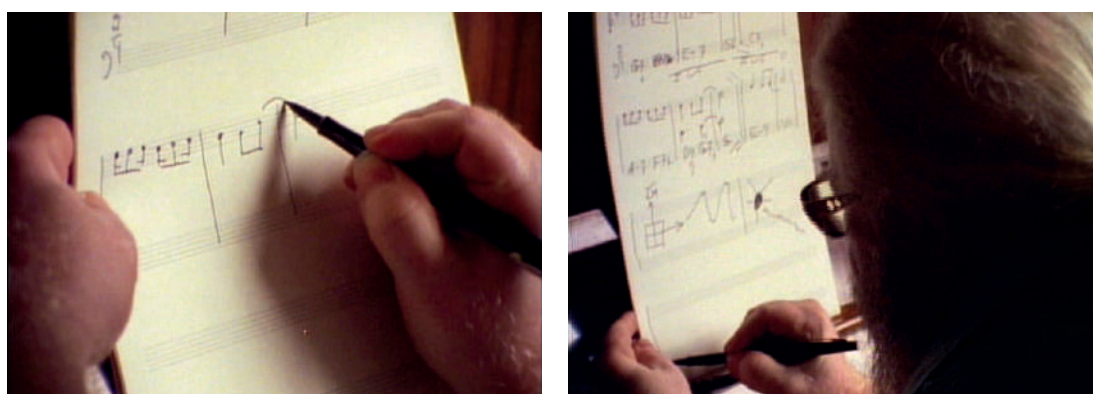


FIG. 12 – A notação musical de Hermeto.

FONTE: Frames do filme *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981).

Ao longo de todo o filme, a música de Hermeto surge ligada à improvisação, aberta ao que escapa, ao que pode vir a nos surpreender. Imprevisível e inesperada, é uma música que desafia o documentário. A cada momento surge um novo instrumento, um novo timbre, um novo som e, para

dar conta da multiplicidade de recursos que compõem a prática musical do personagem retratado, Thomaz Farkas aciona múltiplas estratégias. Não por acaso o filme começa e termina com a fotografia da boca de um instrumento de sopro: é a abertura por onde sai o ar que produz o som musical, mas é também um *buraco negro*, metáfora para o processo criativo de Hermeto que incorpora todos os tipos de materiais, ao qual “nada escapa” (e também para sua relação quase cósmica com o universo de seres e sons ao seu redor).

Feito de componentes sonoros e visuais bastante diversos, o filme se deixa contaminar pela música que ele põe em cena. Como a música, composta de materiais heterogêneos e diversos, instigasse a escritura do filme. Entretanto, o filme, ele mesmo, não improvisa. Diferentemente do filme *Partido alto*, por exemplo, como buscamos argumentar anteriormente, aqui a câmera é ciente do que procura, bem como a montagem. O documentário, por vezes, oferece ao espectador a oportunidade de escutar Hermeto tocando consigo mesmo, sobrepondo sons diretos captados em situações diferentes. Em outros momentos, propõe ao espectador que ele não veja tudo, oferecendo ao olhar uma insistente tela escura. Existe um esforço de trazer os componentes sonoros de sua escritura para o primeiro plano. 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. Por meio dos seus depoimentos em *off* alcançamos seus pontos-de-vista acerca do mercado, da música e do mundo. Temos acesso, mesmo que 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 de Hermeto e sua obra, o filme nos apresenta uma prática musical e uma autorreflexão sobre esta prática.

Por meio dessas junções e disjunções entre os corpos em cena (engajados na performance musical ou simplesmente em meio à vida cotidiana) e os sons (a voz nunca tomada em som direto, ao contrário da música, esta sim, frequentemente encarnada na cena, com exceção da sequência na lagoa), o filme põe em jogo as lógicas do olhar e da escuta. O filme solicita um trabalho ativo e múltiplo de seu espectador ao oferecer-lhe um material musical heterogêneo e complexo, enriquecido ainda por um sofisticado pensamento sobre os sons do mundo.

Os três filmes sobre o improviso também se constituem como retratos em diálogo. *A cantoria* retrata a dupla de cantadores; *Partido alto*, o sambista Candeia (em especial). *Hermeto, campeão*, o músico Hermeto Pascoal. Os três centram sua abordagem em sujeitos que fazem da música a sua profissão. Porém, no caso dos curtas aqui analisados, o enfoque é mais aberto, menos particularizante do que *Nelson Cavaquinho*, *Bethânia* e *Nelson Freire*. Há um maior esforço em abordar um gênero musical (a cantoria, o partido alto) do que propriamente compor o retrato de um sujeito – o que já vem expresso no título dos filmes. Há uma dimensão social e coletiva que se anuncia desde o início. Porém, este não é o caso de *Hermeto, campeão*, sem dúvida, um retrato bem circunscrito¹²⁹.

Ao analisarmos as combinações dos componentes sonoros e visuais em *A cantoria*, fizemos um duplo movimento: um primeiro, do filme em direção ao mundo filmado (suas pretensões, suas estratégias, seus alcances, seus estrangimentos) e um segundo, em caminho inverso, que vai da música em direção ao filme. Algo desse mundo que se improvisa diante do aparato cinematográfico dificulta, por assim dizer, o trabalho do filme. *A cantoria* se configura como uma escritura cheia de “buracos”, dadas as dificuldades que o filme enfrenta. Já *Partido alto* lida com o desafio de filmar o improviso de forma mais desenvolvida e, para isso, ele mesmo põe-se a improvisar.

Em *A cantoria*, o trabalho dos músicos é apreendido de forma relativamente rígida, graças às condições específicas em que se dá a performance encomendada por um fazendeiro. *Partido alto*, por sua vez, possui mais liberdade: Candeia é filmado no quintal da própria casa, em um ambiente “sem cerimônias”, festivo, entre amigos. Graças à informalidade do gênero musical e também da situação filmada, os sambistas podem interferir mais fortemente na condução da *mise-en-scène*. Os cantadores do filme de Geraldo Sarno, ao contrário, não dispõem das mesmas condições para conduzirem sua performance em cena. Não exatamente porque o filme não permitisse, mas por força das circunstâncias mesmas em que eles são apanhados.

¹²⁹ Na constelação de filmes que elegemos para análise, *Hermeto* cintila de forma muito peculiar. Ele poderia ser abordado em diálogo com, ao menos, três outros conjuntos: o dos retratos; aquele em que abordamos o documentário *Aboio* e também aquele em que analisamos o filme *Matéria de composição*. Voltaremos a esse assunto nas considerações finais.

Hermeto Pascoal também é filmado em ambientes mais informais (a casa, o sítio) e demonstra maior liberdade para conduzir sua performance no filme, se comparado aos cantadores do sertão. Ele posa para o filme ao lado da família; em outros momentos, posa também de perfil ou de costas (como na cena em que escutamos a improvisação com os sapos). Contudo, não podemos dizer que o filme improvise: há um rigor no modo como se filma, mais controlado do que indeterminado. A câmera sabe bem o quê e de onde filmar. Somente o microfone, por vezes, precisa adentrar o quadro, na tentativa de melhorar seu posicionamento para uma boa captação do som, mas recuando em seguida para não interferir na imagem. A forma do filme também é bem “amarrada”, percorrendo um arco narrativo que não é tão influenciado pelo improviso. Por outro lado, o filme experimenta procedimentos heterogêneos em sua escritura, em consonância com a poética musical de Hermeto, que se vale igualmente de uma diversidade de elementos. Isso é obtido por meio do manejo dos recursos expressivos sobretudo no momento da montagem.

Tanto no filme de Hirszman quanto no de Farkas, nota-se a presença dos equipamentos de captação de áudio (gravadores, microfones) em cena. Em *Partido alto*, percebe-se uma *defasagem* entre câmera e microfones, distantes um do outro em cena. Por vezes, um se antecipa em relação ao outro; estão “fora de fase”, embora captem os fenômenos em sincronia. Se por um lado as pesquisas sobre a relação entre som e imagem têm o mérito de descrever e analisar as junções e disjunções obtidas por meio da montagem (*sons off/ in*, música diegética/ extradiegética, etc.), por outro, reflexões sobre a relação entre câmera e microfones no momento da tomada não foram ainda assunto de um estudo específico.

Em *Hermeto, campeão*, quando escutamos o músico improvisar sobre um acompanhamento que ele mesmo gravara antes, isso ocorre graças à presença da mediação técnica de microfones, gravadores, fones de ouvido, todos vistos em cena. O filme *grava a gravação, mise-en-abyme* sonora, procedimento que a montagem explicita e desdobra. Quando o instrumentista improvisa a partir do ruído dos animais, vislumbramos não apenas diferentes procedimentos composicionais, mas dois modos de escutar: a escuta direta, em situação de copresença entre ouvinte e fonte sonora (como os sapos à beira da lagoa), mas também a escuta mediada pelas fitas magnéticas

(como ocorre com o registro das abelhas). Na maior parte desses momentos, Hermeto encarna a figura de uma escuta reduzida, que eleva o som à categoria de *objeto sonoro*, seja o som do sapo ou da abelha, seja o ruído provocado ao se percutir uma superfície metálica como uma bandeja ou um serrote. Mas poderíamos dizer também que é uma escuta pânico, isto é, aberta e receptiva a tudo o que surge.

Como o preâmbulo deste capítulo buscou destacar, a improvisação musical não se confunde com o aleatório ou com o indeterminado, uma vez que ela se dá a partir de um conjunto de orientações ou parâmetros sobre os quais o intérprete possui algum grau de autonomia para a tomada de decisões. A improvisação pressupõe indeterminação, mas não uma indeterminação plena (pois estaríamos mais próximos da aleatoriedade). Tanto o documentário como a música se ocupam das durações, dos ritmos, e os sujeitos aí implicados podem improvisar, sejam aqueles que produzem o filme (o diretor, o cinegrafista, o técnico de som, etc.), sejam os sujeitos filmados (músicos ou não). Porém, as condições específicas em que se dá a cena serão fundamentais para a forma que o filme ganha ao final, pois ela prescreve em grande parte os parâmetros que constroem, em maior ou menor grau, as performances e improvisações que ali têm lugar.

8. O canto amador

*Paloma, Violetera, Feuilles Mortes,
Saudades do Matão e de quem mais?
A música barata me visita
e me conduz
para um pobre nirvana à minha imagem.*

*Valsas e canções engavetadas
Num armário que vibra de guardá-las,
No velho armário, cedro, pinho ou...?
(o marceneiro ao fazê-lo bem sabia
quanto essa madeira sofreria.)*

*Não quero Handel para meu amigo
Nem ouço a matinada dos arcanjos.
Basta-me
O que veio da rua, sem mensagem,
e, como nos perdemos, se perdeu.*

(Carlos Drummond de Andrade, poema "A música barata").

Em um ensaio recente, Cláudia Gorbman (2012) analisa, em um conjunto de filmes ficcionais, o que ela chama de *canto amador*: momentos nos quais o personagem canta em cenas interpretadas e reconhecidas como partes integrantes do mundo diegético realista, quando o canto está em algum lugar entre a fala e a música¹³⁰. Momento raro nos filmes, o canto amador não é bem "música de cinema", tampouco é objeto de interesse para os estudiosos dos musicais. Trata-se de um momento no qual se explora, além da música, as qualidades da voz, dos gestos e do olhar do personagem, o trabalho da câmera e a edição, a microfonação, a mixagem de som, etc. Como explica a autora:

Estes tendem a ser momentos descartáveis, quando as personagens cantam da forma como as pessoas fazem normalmente na vida real: você pode cantarolar enquanto limpa a cozinha ou acompanhar um tema familiar de programa de TV, ou juntar-se a um amigo cantando uma música cuja letra se encaixa na ocasião ou cujo cantor você está imitando. Eu chamo tais cenas

¹³⁰ Texto publicado originalmente em inglês em *Music, Sound and the moving image*, volume 5, n.2, 2012. A tradução para o português é de José Cláudio S. Castanheira, no livro *Som + Imagem*, organizado por Simone Pereira Sá e Fernando Morais da Costa (2012), publicado pela editora 7 Letras.

de “canto amador”, por falta de outro termo conciso para um canto que, na concepção de uma história de filme, não é um desempenho profissional, e é feito com o som sincronizado com índices adequados de um realismo espacial, sem o apoio mágico de uma orquestra. É uma organização da voz no filme que pode parecer marginal, mas pode muito bem contribuir para nossa compreensão das possibilidades da fala, música e canções no cinema. (GORBMAN, 2012, p. 23)

Interessa-nos situações semelhantes – e bem pouco usuais – que se dão no contexto do documentário brasileiro: quando a música surge no filme ao ser interpretada por pessoas comuns, que têm pouca ou nenhuma formação musical, fora de qualquer contexto de trabalho com a música. Pessoas que são ouvintes de músicas feitas por outras pessoas, mas que, por força da própria situação da filmagem, se põem a cantar. Se buscarmos em nossa memória, lembraremos de poucos documentários brasileiros que fizeram uso do canto amador. Destacamos alguns exemplos apenas: na abertura de *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), uma moça canta *Cena de filme*, uma música sertanejo-romântica de sucesso. Em *Vou rifar meu coração* (Ana Rieper, 2012), algumas pessoas comuns cantam e relatam sua relação com a música brega. Já em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999), o universo dos traficantes é apresentado por um jovem armado e encapuzado, que canta o *Rap das armas* enquanto percorre as ruas e becos da favela. Todos os outros exemplos que lembramos marcam a obra de um mesmo cineasta: Eduardo Coutinho. É o caso da moça que entoava a canção romântica em *Boca de lixo* (1993); de Fátima, também conhecida em sua comunidade pelo apelido de Janis Joplin, filmada em *Babilônia 2000* (2001); de Henrique, o morador do *Edifício Máster* (2002), que canta *My Way*, um clássico de Frank Sinatra; de Sarita, a mulher que canta *Se esta rua fosse minha*, em *Jogo de Cena* (2007), para citar apenas alguns exemplos.

Em *As canções* (2011), um dos últimos filmes realizado pelo diretor, o canto amador deixou de aparecer de forma episódica para aparecer de maneira sistemática: Coutinho pediu a todos os sujeitos filmados que cantassem e relatassem à equipe memórias e histórias de vida marcadas por determinada música. O canto amador transformou-se em um *dispositivo*, um procedimento estruturador da *mise-en-scène* e orientador da abordagem escolhida.

Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário”. (LINS, 2004, p. 101)

Um a um, os sujeitos filmados assumem um lugar de frente para a equipe (posicionada atrás da câmera, para onde se volta o olhar dos entrevistados), sentados em uma cadeira negra, situada em um palco de teatro. Atrás deles podemos ver as cortinas que separam as coxias, lugar de onde os entrevistados sairão para entrar no jogo do filme. São ao todo dezessete pessoas a cantarem: Déa, Gilmar, José Barbosa, Sônia, Nilton, Isabell, Ózio, José, Lídia, Queimado, Fátima, Maria de Fátima, Ramon, Elaine, José David, Maria Aparecida e Sílvia, que interpretam canções populares que por algum motivo marcaram suas vidas. Músicas compostas por Carlos Lyra, Noel Rosa, Waldir Machado, Adelino Moreira, Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, Chico Buarque e Tom Jobim, dentre outros.

O filme se apresenta ao espectador a partir de uma canção interpretada em cena por uma senhora filmada em primeiro plano (a única que aparece em dois momentos e que, mais tarde descobriremos se chamar Sônia), enquanto canta os versos que descrevem uma jura de amor¹³¹. O enquadramento permite ver a expressão do seu rosto, o brilho no olhar, os detalhes da roupa bordada em tom de verde, realçando a cor dos olhos.

Se você quer ser minha namorada
Ah, que linda namorada você poderia ser
Se quiser ser somente minha
Exatamente essa coisinha
Essa coisa toda minha
Que ninguém mais pode ser.

A postura corporal, o *vibrato* da voz, a respiração ofegante, as notas ligeiramente desafinadas denunciam as “imperfeições” do canto e anunciam que o filme dará destaque a essa performance não-profissional

¹³¹ Trata-se da canção *Minha namorada*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

da música¹³². Ao final da canção, a mulher permanece um momento em silêncio, durante aquele breve instante de pânico em que o outro não diz nada (como outrora escreveu Comolli)¹³³, mordendo os lábios, como se indagasse ao diretor: e agora? Ele lhe pergunta se ela gostou. Ela responde que sim, que adorou. Há um corte seco. Surge na tela o letreiro indicativo do título do filme, antes mesmo que saibamos um pouco mais da história daquela personagem.

Mais um corte e veremos uma segunda vez a cadeira negra em que outros entrevistados também tomarão assento. Trata-se de uma disposição que nos remete imediatamente ao filme *Jogo de cena*, com a diferença de que naquele a cadeira estava posicionada de costas para a plateia, permitindo ao espectador ver, atrás de cada entrevistado, as poltronas que poderiam ser ocupadas por outros potenciais espectadores. Ao cotejar os relatos de pessoas comuns com o de atrizes profissionais proferindo os mesmos depoimentos ditos anteriormente por outras pessoas, no filme de 2007, Coutinho “coloca sob suspeita os documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e como relato testemunhal de uma vida” e acaba por “inviabilizar a crença corrente na entrevista como expressão da verdade dos personagens (marca da filmografia de Coutinho desde *Santo Forte*, 1997), assim como desestabilizar a própria noção de sujeito” (MARZOCHI, 2012, p. 17)¹³⁴.

Ao colocar a cadeira novamente em um palco, *As canções* explicita sua dimensão cênica, teatral, mostrando logo no início que o que está em jogo são corpos colocados em cena diante de um olhar. Como em uma ópera às avessas, sem fosso nem orquestra, onde cada personagem (o

¹³² Tais imperfeições da voz são uma característica marcante do canto amador, conforme explica Gorbman: “Em muitos casos, é a imperfeição na voz – com respiração vacilante e trêmula, notas falsas, cantando fora da faixa confortável, pausas, letras esquecidas ou erradas – que nivelam amadorismo com autenticidade, e que fazem do canto uma expressão natural e sincera da personagem”. (GORBMAN, 2012, p. 26)

¹³³ “De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas, sabem muito bem fazê-lo. E se perguntam, quando ocorre uma dúvida, um leve pânico, por que o outro não fala nada. Nada? ‘Então é a minha vez?’.” (COMOLLI, 2008, p. 56)

¹³⁴ Ilana Feldman faz referência a um comentário de Jean-Claude Bernardet em seu blog, ao afirmar que *Jogo de Cena* inviabiliza a prática mesma da entrevista. (MARZOCHI, 2012, p. 17)

cantor amador) é provisoriamente convidado a ser solista e interpretar seu próprio papel para a câmera, para os que filmam e para aqueles aos quais o filme se destina.

As canções retorna às pessoas comuns, mas endurecendo as regras do jogo. Ressalta-se a dimensão de artifício do filme, porém, sem aquela lógica autorreflexiva que conduzia *Jogo de cena*. O que está ao fundo agora é o palco e seus bastidores, dando relevo ao espaço em que a performance tem lugar e àquilo que está “por trás”. A coxia é lugar de onde saem os sujeitos e para onde retornam após sua performance no palco-filme, mas é também uma metáfora para compreendermos a relação que o documentário estabelece com o que está “por trás dos panos”, escondido ou guardado na memória e que é trazido à cena de forma teatralizada ou musicalizada.

A segunda personagem chama-se Déa, uma das poucas pessoas que relatam já ter cantado diante de um público¹³⁵. Ela conta sobre um show de calouros apresentado por Ary Barroso, no qual ela cantou uma conhecida canção de Noel Rosa (cuja letra ela não sabe totalmente de cor, mas Coutinho sim). Quando Déa canta, ela olha para o alto e gesticula muito (FIG. 13). Vários outros entrevistados farão gestos semelhantes: abrem os braços e as mãos, fecham os olhos, empostam a voz. Há certo *excesso* na interpretação das músicas, o que nos leva a acreditar que os sujeitos filmados estão empenhados em oferecer a melhor performance que lhes é possível, engajando-se com corpo e voz nesse provisório papel de cantor amador propiciado pelo filme. Quando Déa termina de cantar a primeira peça, ela olha para o alto e abre os braços, como se aguardasse os aplausos do público. Mas a equipe permanece em silêncio.

¹³⁵ Além de Déa, que cantava em programas de auditório, há pelo menos outros quatro personagens com alguma experiência prévia com a prática musical (porque tocam um instrumento, compõem ou cantam). Gilmar menciona que, na Igreja Batista, aprendeu a tocar sax. Ramon e Ózio interpretam no documentário canções que eles mesmos compuseram. Já José Barbosa, um comandante reformado da Marinha, afirma ter cantado com Waldick Soriano e Orlando Dias, na zona boemia de várias cidades. Contudo, o filme não os apresenta como músicos profissionais. Cabe notar que os personagens são apresentados pelo primeiro nome ou pelo apelido, o que reforça o seu caráter comum, ordinário.



FIG. 13 – Déa toma assento e canta Roberto Carlos e Noel Rosa.
FONTE: Frames do filme *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011).

As canções se constrói a partir de uma economia de elementos. O ambiente é esvaziado de informações e há apenas uma cadeira e a cortina negra ao fundo. A composição do plano e a movimentação de câmera alteram-se de forma sutil, tendendo à câmera fixa e ao primeiro-plano. Cada personagem é filmado sozinho, em interação verbal com Coutinho, no antecampo. Também do ponto de vista sonoro o filme é econômico: esvaziado de ruídos (apenas um telefone interrompe subitamente um dos depoimentos), ele valoriza a centralidade e a audibilidade absoluta das vozes (mesmo aquela que vem de trás da câmera) e exclui completamente outros sons musicais que não aqueles produzidos pelos sujeitos filmados e captados no momento da tomada. Afastamo-nos, desta forma, bastante daquele canto amador analisado por Gobman: despretensioso, informal, que ocorre no ambiente doméstico, sobretudo, em meio a ações prosaicas. Aqui, o canto foi inteiramente retirado do cotidiano para se tornar o centro da cena: o documentário apresenta o canto amador em um palco, *a capella*, diante de um aparato voltado exclusivamente para a encenação desse canto, muito diferente de como surgiria, em filmes ficcionais, com um personagem diante da TV ou debaixo do chuveiro, por exemplo (tendo o ruído do mundo como acompanhamento para a melodia). Diante de tamanha depuração de elementos, no filme, todo gesto, por menor que seja, ganha grande proporção,

daí talvez a sensação de que, em alguns momentos, há um excesso nas performances. Se nos valem do canto amador é também por falta de outro termo conciso – e preciso –, que nos permita nomear essas performances musicais realizadas por sujeitos comuns. Adotamos tal expressão – não sem assumir o risco de afastá-la de sua formulação original – porque também nos documentários brasileiros essas situações são marginais, mesmo raras. Além disso, a palavra amador nos permite desdobrar um outro aspecto presente em *As canções*: ele se refere ao canto interpretado por *aqueles que amam*.

Em muitos depoimentos há um tom de lamento ou nostalgia em relação a momentos vividos no passado. As canções eleitas pelos sujeitos filmados oferecem uma síntese daquilo que é dito: “esta é a música da minha vida”, afirmam, em um esforço de dar coerência ao vivido e ao relato. Mais de uma vez somos confrontados com depoimentos tomados pela comoção, com sujeitos que têm a voz embargada e os olhos marejados. Alguns personagens perdem completamente o controle de sua performance. Não deixa de haver um tom *melodramático* no filme, o que é reforçado pelo caráter fortemente romântico do repertório trazido pelos entrevistados. Sônia, a mulher que aparece na abertura, conta a história de um namoro vivido em sua juventude. Ela mostra a Coutinho a carta escrita pelo amado em 1969 e que ela ainda guarda cuidadosamente. Na folha de papel escrita à mão, entrevemos os versos da canção *Minha namorada*, cujo trecho final será cantado uma segunda vez mais, a pedido do diretor. Sônia diz que o jovem estudante por quem ela se apaixonou encontrou outra pessoa, o que fez o amor “desmoronar” (o amor *dele*, frisa a entrevistada, demonstrando que para ela o afeto permanece). E ao relatar sua boa relação com a falecida sogra, Sônia não consegue conter as lágrimas.

Vários outros entrevistados também *não se contém*: é o caso da explosão de choro de Gilmar, ao lembrar a canção *Esmeralda*, que sua mãe cantava quando ele era criança, e também de Lídia. Depois de contar a história de um conturbado relacionamento que vivera em sua juventude com um homem mais velho e de *status* social elevado (era dono de um *cadillac* azul), ela se retira da cena e vai chorar atrás das coxias. A câmera permanece mais um tempo filmando a cadeira vazia, enquanto escutamos a mulher em prantos, fora do alcance da objetiva, mas ainda ao alcance dos microfones. O filme flerta com as narrativas confessionais midiáticas mais

comuns, que valorizam a exposição da intimidade e enfatizam a declaração de uma inequívoca “verdade sobre si”¹³⁶.

Se nos valemos do melodrama, não se trata de uma conotação pejorativa. Frisamos que o filme dialoga com certa matriz sentimentalista que busca ou favorece um vínculo emocional estreito com o espectador. Como escreve Mariana Baltar, ao relacionar o documentário com aquilo que ela chama de *imaginação melodramática*: “As lágrimas marcam um lugar, para as narrativas melodramáticas, de profunda comunicação, em uma esfera sensorial e sentimental, com o público” (BALTAR, 2007, p. 88)¹³⁷. Esse excesso que reconhecemos em *As canções* dialoga com uma tradição de matriz popular que “vai desde espetáculos populares em feiras e praças, até uma certa literatura de almanaques e cordéis. Espetáculos pautados no engajamento do público, o povo ruidoso, exaltado, nunca contido diante da narrativa” (BALTAR, 2007, p. 88). Como escreve a autora, à narrativa melodramática interessa um engajamento do público, mais do que a simples identificação ou adesão (o melodrama até permite ambiguidades, mas jamais distanciamentos, ela explica). Daí extraímos que o canto amador é não apenas um dispositivo de *mise-en-scène*, mas um elemento que estabelece um vínculo efetivo e afetivo com o espectador. Não importa tanto que as histórias contadas sejam críveis ou não; espera-se que algo de comovente seja dito sobre essas vidas e canções, mesmo que elas soem excessivas em alguns momentos.

Além do *excesso*, um outro traço que nos permite associar o filme de Coutinho ao melodrama é o modo como se estabelece um *pacto de intimidade*, ainda conforme a formulação de Baltar (2007)¹³⁸. O filme estabelece uma

¹³⁶ Tal flerte com o “confessional-midiático” já estava presente em *Jogo de cena*, mas lá tal problema se resolve por meio do ensaísmo documental, que privilegia a opacidade, a explicitação da mediação e as tensões entre subjetividade e seus horizontes ficcionais, como destaca Marzochi (2012) em sua tese de doutorado, no capítulo intitulado *Na contramão do confessional* (p. 21-95).

¹³⁷ Em sua tese de doutorado intitulada *Realidade Lacrimosa*, Mariana Baltar (2007) analisa seis filmes, entre eles, o documentário *Edifício Máster*.

¹³⁸ Nem toda narrativa baseada no excesso se aproxima da imaginação melodramática, conforme explica Baltar. O excesso é um traço que pode ser associado ao terror, ao grotesco, ao fantástico e até ao erótico. Além disso, nem toda manifestação da intimidade se configura como um caráter melodramático. É preciso que o pacto de intimidade seja explicitado e reiterado ao longo da narrativa, inclusive para legitimá-la. Um exemplo dado por Baltar é o filme *Nelson Freire*, de João Moreira Salles: para ela, nesse filme há uma intimidade compartilhada entre sujeito filmado e equipe, mas ela não chega a se configurar como um traço do melodrama.

atmosfera de cumplicidade entre personagens e diretor/ equipe que favorece o engajamento dos sujeitos filmados em uma performance de si pautada pela exposição da vida íntima. As intervenções de Coutinho são pontuais, mas fundamentais para que a interação prossiga: sempre com voz branda, ele pede esclarecimentos, provoca desdobramentos de determinados comentários feitos pelos depoentes, garantindo que o tom seja mais de conversa do que de uma entrevista formal e estruturada. O efeito sensorial e sentimental dessa relação, para o espectador, é o de uma relativa proximidade.

Apesar de “perderem o controle” da situação em alguns momentos (quando não conseguem conter o choro, por exemplo), na maior parte do tempo o que se vê são sujeitos plenamente conscientes de como querem ser filmados, o que faz ressaltar a dimensão de *artifício* do dispositivo preparado pelo diretor. Como escreve Comolli (2008) ao falar da *mise-en-scène* documentária, todo mundo sabe mais ou menos o que significa ser filmado e, diante de uma câmera, ajustamo-nos à situação de tomada, endereçando-nos ao olhar do outro. Em muitos filmes isso ocorre de forma discreta, mas em *As canções* isso se dá de forma bastante pronunciada, graças ao canto amador.

José Barbosa, oficial reformado da Marinha, relata que costumava cantar com Waldick Soriano, Orlando Dias e outros, na zona boêmia de cidades como Recife, Manaus, São Luís do Maranhão. Ele assume, sem pudor, o discurso do boêmio. Ao falar de sua esposa, entrevemos sua personalidade um tanto machista quando ele diz que era contra o fato de sua mulher trabalhar fora, porque “mulher de macho não pode dar uma de patrão”. Antes de deixar o palco, ele pergunta – em um gesto claro de *auto-mise-en-scène*: “e agora, saio tristemente ou alegremente?”. Apesar de alguém da equipe dizer “alegre!”, ele deliberadamente opta por sair cabisbaixo. E antes de deixar completamente o palco ele “arremata” sua performance, cantando os últimos versos de uma conhecida canção de Adelino Moreira (*A volta do boêmio*, justamente):

Vá embora, pois me resta o consolo e a alegria
De saber que depois da boemia
É de mim que você gosta mais.

Gesto semelhante é feito por Maria Aparecida, ao final do filme: depois de falar sobre sua duradoura relação com o marido e de não se importar com

as suas possíveis traições (pois para ela “o que os olhos não veem, o coração não sente”), ela levanta de sua cadeira e vai em direção a Coutinho, quebrando o protocolo e obrigando a câmera a se reposicionar, dizendo: “E essa aqui? *Os sonhos mais lindos sonhei, de quimeras mil um castelo ergui...*”¹³⁹. Coutinho começa a cantar junto com ela, mas logo se contém, deixando Maria Aparecida ocupar completamente a cena. Sua história é repleta de situações que fazem o relato soar pouco crível, no entanto, ninguém a questiona. Ela canta mais alguns versos e deixa o palco acenando “tchau”, já de costas para a câmera, ciente de que agora é hora de partir. O canto amador potencializa uma disposição para a performance, mesmo que cada um tenha margem de liberdade para conduzir sua própria *mise-en-scène*. Ele funciona como um catalisador.

Ao analisar *Edifício Máster*, Baltar comenta algo que poderia se estender a *As canções*.

Um contar-se diante da câmera fazendo uso dos códigos que nos foram ensinados por séculos de permanência da imaginação melodramática. Coutinho entende isso, percebe esse fabular-se de seus personagens e negocia com suas performances, ora neutralizando o melodramático nelas, ora potencializando-o em função da construção de um argumento que reforça o nível de respeito e intimidade entre eles e o diretor. Como se, em prol da autoridade da intimidade, o discurso fílmico não pudesse desdenhar totalmente os códigos de seus personagens, mas, em alguma medida, tivesse mesmo que corroborá-la. (BALTAR, 2007, p. 250)

Quando Coutinho se contém, torna-se patente que a proximidade em relação aos sujeitos não se confunde com a adesão. Por vezes ele recua, mantém um distanciamento. Outras vezes, é o personagem mesmo quem recua, como é o caso de Ózio: Coutinho não entende bem o que ele diz, chega a pedir maiores explicações, mas o homem, com simplicidade, responde sempre de forma lacônica, recusando o olhar.

Em vez de buscar informações de ordem factual, como “onde você nasceu?”, Coutinho busca informações de ordem afetiva, sensível¹⁴⁰. Em vez

¹³⁹ Trata-se da canção *Fascinação*, de F.D Marchetti e M. de Feraudy, bastante conhecida na interpretação de Elis Regina.

¹⁴⁰ Como afirmou o diretor: “Sei que a crítica irá dizer que é uma diluição de *Jogo de Cena* e que não fui adiante, mas existe nele algo sobre música que nenhum outro filme possui, pois é possível entender que a canção e o Brasil têm algo de particular. É também um trabalho em que deixo de perguntar às pessoas coisas como “onde você nasceu”. Não quero fazer mais isso e dessa forma sinto que parei”. (COUTINHO, 2011a, s/p)

de fatos, afetos. Não é à toa que as canções eleitas pelos sujeitos, em sua maioria, versam sobre amores, traições, perdas, luto. As músicas são uma contribuição criativa dos sujeitos para o filme, mobilizam memórias e narrativas e fazem salientar a dimensão performática do depoimento, dando-nos “acesso à autoimagem de cada um dos intérpretes” (SCOREL, 2012, s/p).

Há também os momentos em que Coutinho insere apenas os fragmentos de canto amador, sem que possamos acompanhar o relato correspondente, sem nos dar qualquer pista acerca da história por trás daquela canção. É o caso dos personagens Nilton, José e Fátima. Fátima já foi personagem de destaque em *Babilônia 2000*, documentário no qual ela aparece guiando a equipe pelo Morro da Babilônia, cantando uma música da Janis Joplin (FIG. 14). Só que em *As canções*, mesmo tendo concedido uma longa entrevista ao diretor, sua participação se dá unicamente ao entoar *Ternura*¹⁴¹, composição de Renato Correa e Donaldson Correia, conhecida na voz de Roberto Carlos. Embora o diretor não a interpele no filme, não deixa de ser perceptível para o espectador algo da relação que ela estabelece com a equipe: enquanto Fátima canta, o seu olhar encontra um outro olhar ao lado esquerdo, atrás da câmera, a quem ela retribui com um sorriso discreto, sem interromper os versos.



FIG. 14 – Fátima cantando em dois filmes de Coutinho.

FONTE: Frames dos filmes *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001) e *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011).

Quando a presença um sujeito se deve exclusivamente a sua performance cantada, tudo se passa como se ele falasse mais por meio do canto do que poderia dizer em um relato verbal: o canto amador se basta.

¹⁴¹ Segundo o diretor, esta foi a única “fraude” forjada pelo filme, já que esta não seria a música da vida de Fátima. (COUTINHO, 2011a, s/p)

Como em muitos relatos há um excesso e o sujeito filmado está abandonado à sua própria *auto-mise-en-scène* – o personagem parece “inflar”, ocupando totalmente a cena, inteiramente imerso nesse desejo de se tornar imagem-som para o filme e, ao mesmo tempo, tecendo um relato coerente para “justificar” a escolha de determinada canção –, nesses outros momentos, há um recuo, como se o filme se abrisse à imaginação do espectador.

Em ocasiões em que não fazem nada, quando apenas cantam sem se mover, elas [as personagens] parecem despir ainda mais suas almas; em muitos filmes, cantar revela a verdade tão desnuda que o diálogo não pode contê-la de forma crível. (GORBMAN, 2012, p. 24)

Os sujeitos, ao cantarem, investem na cena diferentemente da maneira usual pela qual investem em uma entrevista, por exemplo, e este investimento, por vezes, é suficiente para garantir sua inserção no filme. Nessas situações o espectador não dispõe de maiores informações para contextualizar a canção e a história de vida dos personagens, ele ganha uma margem de liberdade para fazer suas próprias inferências a partir da letra que é cantada ou para simplesmente fruir a performance musical.

Ismail Xavier (2010) caracteriza de forma precisa o método de Coutinho em sua fase posterior a *Santo Forte* (1999): criar situações em que a entrevista ou conversa se torna a forma dramática exclusiva para a aproximação aos sujeitos filmados, que não aparecem vinculados a um antes ou depois, nem a uma interação continuada com outros sujeitos de seu entorno. É o que ocorre também em *As canções*.

No centro de seu método está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos a sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma fala afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2010, p. 66-67)

Xavier fala de uma *agonia* do entrevistado (no sentido de competição, desafio) ao encarar o efeito-câmera (XAVIER, 2010, p. 72). Por um lado, há o desejo de falar de si, de apropriar-se do jogo do filme, de endereçar-se a

um possível interlocutor. Por outro, há quase sempre um esforço dos sujeitos filmados em obedecer à regra de não olhar para a câmera e atuar como se ela não estivesse ali e focar sua atenção e fala no cineasta e na equipe. Em *As canções*, curiosamente, vários personagens olham para a câmera, como é o caso de Lídia, ao interpretar *O tempo vai apagar*¹⁴².

Lembremos, com Xavier, da sequência de *Edifício Máster* na qual Coutinho entrevista Henrique, um senhor aposentado e solitário, morador do prédio que dá nome ao filme. Depois de contar que vive sozinho em um apartamento modesto, ele fala sobre sua recuperação após um acidente doméstico. Coutinho insiste um pouco mais, indagando sobre a sua família – o aposentado conta que sua esposa falecera há seis anos e que todo o dinheiro que ganhou foi investido no bem estar dos três filhos, hoje bem sucedidos, que vivem nos Estados Unidos. Então Coutinho lança a pergunta sobre um outro assunto, que redefinirá o curso da conversa: “Como foi que você conheceu Frank Sinatra?”. As indagações iniciais contribuem para uma primeira caracterização do personagem e para a aproximação do cineasta em relação àquele que é filmado, mas o diálogo se desdobrará em torno do inusitado encontro de Henrique com o músico americano, sessenta anos antes. Ele relata como conheceu o cantor e como subiu ao palco para cantarem juntos *My Way*, canção que, a seu ver, conta a história de sua vida. A conversa prossegue até o momento em que escutamos, finalmente, Henrique cantar. A câmera até então estava bem próxima, mas agora o filma de longe, permitindo-nos ver a disposição dos móveis pelo cômodo. Henrique já providenciou a letra de *My Way*, anotada à caneta sobre uma folha de papel. A gravação de Frank Sinatra começa a soar enquanto ele lê e canta, revivendo o dueto do passado. A interpretação começa discreta, mas ganha intensidade na medida em que a câmera se aproxima do personagem. Há um *crescendo* sonoro e também dramático, graças às escolhas da *mise-en-scène*. Percebemos que Henrique está emocionado com a canção. Ele gesticula com os braços. Com a entrada da orquestra no acompanhamento da música, Henrique canta ainda mais forte, até culminar em um fortíssimo, o ápice de sua performance para a câmera (que a esta altura já se encontra

¹⁴² Autoria de Chiquinho e Marinho, conhecida na interpretação de Roberto Carlos.

bem próxima). Esta então enquadra uma segunda câmera – explicitando a presença da mediação técnica – antes das palavras finais de Henrique.

Nesse exemplo de *Edifício Máster*, o canto se constitui como o momento mais expressivo da entrevista, seu ponto culminante. Em um fragmento que dura dez minutos, tudo caminha para esse *grand finale* reservado à interpretação de *My Way*, momento em que o personagem é invadido pela música e que algo em sua performance transborda. “O cantar numa personagem muitas vezes funciona como uma destilação – de sentimento, subjetividade, um relacionamento, uma situação narrativa” (GORBMAN, 2012, p. 25). Sobre esse momento, Xavier afirma que Henrique é apanhado “no terreno mesmo da auto-exclusão, onde a solidão já se fez sistema e montou seu ritual de identificação com um célebre hino dos ressentidos – “*I did it my way*” (XAVIER, 2010, p. 74). Mas tudo isso ocorre na relação com os diferentes elementos da *mise-en-scène* (a escolha do enquadramento, o movimento de câmera, a disposição dos sujeitos em interação e também dos objetos na cena). Os efeitos de sentido produzidos ao longo da sequência decorrem da conjugação dos componentes visuais manejados em função da música em cena e tudo o que dela decorre.

O senhor Henrique coroa sua presença no filme com uma performance em que vale o dueto com o Frank Sinatra; lá está a câmera a pôr em foco uma “segunda unidade” que se faz mais invasiva diante da catarse lacrimosa, compondo bem de perto uma imagem que não veremos exatamente daquele ponto de vista, pois a cena de *Edifício Máster* requer essa combinação de insistência (na duração) e recuo (na modulação do que há de invasivo no olhar). E requer que o senhor Henrique viva a sua catarse como um ator que ignora a câmera, elegendo o cineasta como mediador (é para ele que olha e é com ele que conversa). Restaria perguntar o que está implicado nessa postura dos sujeitos ao respeitar a “quarta parede” embora, em princípio, não estejam no teatro. Eles podem ser instruídos nessa direção ou agir assim de forma espontânea, talvez por uma dificuldade de olhar o aparelho de frente, ou seja, o “público”, o interlocutor virtual, não visível. (XAVIER, 2010, p. 74-75)

Em *Edifício Máster*, o canto amor acontece em momentos pontuais (são ao todo seis inserções), mas fundamentais para a narrativa construída. No caso específico analisado, talvez o mais expressivo do filme, o canto coroa a entrevista, o que se diferencia bastante de *As canções*, no qual a música muitas vezes antecede o relato, às vezes dispensando-o

completamente. Se levarmos em consideração a questão da duração – tão cara à música e ao cinema documentário – o que ocorre na entrevista de Henrique é um *adensamento* da sua performance: ela adquire maior intensidade e expressividade na hora do canto. Já em *As canções*, o canto amador não necessariamente surge como momento culminante e quase não produz variações nos componentes da *mise-en-scène*. Se em outros filmes do diretor a canção expandia a cena, em *As canções* ela oscila entre um dispositivo de controle (uma vez que a regra do jogo é clara: todos devem cantar) e de descontrole (algo de singular pode emergir a partir daí). Por aparecer repetidas vezes, a impressão é de que a temporalidade narrativa de *As canções* é mais plana, horizontal, sem pontos culminantes (ela oscila entre momentos um pouco mais intensos, outros menos, mas sem grandes arrebatamentos).

Ao se referir a essas performances musicais realizadas por pessoas comuns nos filmes de Coutinho, Baltar afirmou:

As passagens de performance musical dos personagens são uma das estratégias de exposição e apuração da intimidade fundadas numa ativação sensorial, e colocadas em momentos chave da narrativa, em que a performance musical sumariza a fala e a moral do personagem ou presentifica a própria sensação de intimidade compartilhada entre diretor e personagem. Num certo sentido, a auto-performance musical constitui-se como um símbolo melodramático pelo seu caráter de presentificação e de ativação emocional. (BALTAR, 2007, p. 250)

Cantar uma música que marcou uma vida, no filme de 2011, oferece a alguns participantes uma dupla agonia (para ficarmos nos termos de Xavier, mas também recorrendo à acepção mais usual da palavra): o de enfrentar o desafio do filme, mas também o de enfrentar um sofrimento ao qual a música escolhida se refere – o que está ligado à ativação emocional, conforme expressão de Baltar. Embora a escuta de Coutinho não seja comparável à de um psicanalista¹⁴³, o filme faz ver esse efeito “cicatrizante” da música. Como diz o ditado popular, “quem canta seus males espanta”. Sílvia, ao final

¹⁴³ Outros aspectos permitiriam uma leitura de inspiração psicanalítica do filme: é notável como a maioria dos depoimentos são marcados por um trauma (uma morte ou traição) ou, ainda, como são evocadas as figuras do pai e da mãe (em frases como “ela era uma mãe para mim”). Tais desdobramentos, entretanto, fogem aos interesses de nossa pesquisa.

do filme, após cantar *Retrato em branco e preto*, de Chico Buarque e Tom Jobim, afirma que cantar diante da câmera é para ela fechar um ciclo, colocar um ponto final em uma conturbada história de amor vivida ao longo de mais de trinta anos. É “fechar com chave de ouro”, ela conta, encerrando também o filme. No entanto, quando ela se retira de cena, a câmera continua filmando a cadeira vazia, como se dissesse que sempre haverá uma nova história a ser contada/cantada. Por se constituir como um filme-painel em que todas cantam e contam, de forma similar, inferimos que *As canções* poderia continuar *ad infinitum*. O filme termina, mas a possibilidade de narrar e rememorar continua: não há fechamento, nem promessa de cura das feridas (embora o diretor acreditasse nisso, como se percebe no fragmento a seguir).

Em todas as entrevistas, eu sabia que as pessoas iam sair da filmagem melhores. A música cura ferida. Como a análise. Acho que elas têm uma história que valeu a pena ser contada e que, em certa medida, superaram. Pelo fato de cantarem, você supera essa dor, cicatriza. Música é pra isso. Eu não estou preocupado em saber se isso tudo é verdade. Se me contam bem, é verdade. (COUTINHO, 2011b, s/p)

Coutinho se interessava pela força do relato e da performance. Nessa entrevista, ele explica que não queria músicos profissionais em seu filme, tampouco pessoas que desafinassem demais. Importava entoar os cantos de forma relativamente afinada (nos créditos finais é dito que o filme contou com um preparador vocal), saber as letras de cor (ou seja, *de coração*) e ter suficiente desenvoltura diante da câmera para produzir uma enunciação potente.

No entanto, em *As canções*, graças à reiteração do dispositivo, a potência das enunciações é minimizada quando comparada a determinadas sequências dirigidas por Coutinho em filmes anteriores. Destacamos um momento breve de *Boca de lixo* (1992), uma realização do CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular), filmado no vazadouro de Itaoca, no município de São Gonçalo, a 40 km do Rio de Janeiro. Entre os vários trabalhadores que tiram seu sustento do lixão, Coutinho entrevista Cícera, uma senhora pernambucana que foi para o Rio acompanhando o marido. Ela é apanhada ao lado de Dona Teresa (uma senhora que esconde o rosto para “não ser vista na TV”) e também um garoto chamado Moisés. Ao contrário de Teresa, Cícera não tem vergonha de ser filmada, nem de falar à equipe: “Não tô roubando! Deixa essa cara bonita sair

na televisão!”, confundindo o trabalho do documentarista com o de um repórter. A sequência continua. Ela chega em casa. Escutamos ela dizer, em *off*, que a misericórdia de Deus poderá fazer sua vida melhorar. Vemos a mulher ao lado da filha e do genro, posando juntos para a câmera, em frente à modesta casa de pau-a-pique, como em uma foto de família. Um cachorro circula entre eles e ladra repetidas vezes. Mais um corte. A mulher agora está dentro de casa e evoca novamente a Deus, dizendo que tem esperança de que Ele dará a sua filha uma chance para “seguir o que ela bem quer”. Coutinho pergunta à moça o que ela quer e ela responde prontamente que quer ser cantora.

Do lado de fora e de frente para a câmera, com os pés descalços, a menina entoava a canção romântica *Sonho por Sonho*, que fez muito sucesso à época, por ser trilha de uma conhecida novela da TV. A menina fecha os olhos e canta com vigor. São dois planos: um aberto e outro mais fechado, focalizando a expressão do seu rosto. Coutinho sobrepõe ao canto – que prossegue em *off* por mais um tempo, até o final do refrão – imagens do cotidiano da família (procedimento que ao longo de sua carreira será abandonado, pois o diretor passará a priorizar o som direto nos momentos de enunciação dos sujeitos filmados).

A figura da adolescente que canta está longe de ser reduzida a um mero exemplo da relação entre a cultura popular e as formas simbólicas midiáticas. O que aparece aí é outra coisa. Trata-se da moça-cantora sem palco, estrelato ou público; a moça-dentro-da-imagem, movendo-se no seu próprio imaginário, sem espetáculo ou afetação. Uma anti-estrela tentando fabular seu desejo disparatado. (GUIMARÃES, 2010, p. 195)

Ao final do filme, a menina reaparece cantando a canção e, mais uma vez, a família posa para a câmera. Mãe e filha estão arrumadas, depois de se pentearem e se prepararem para a tomada, como entrevemos em uma sequência anterior. O pai agora também está presente e já não há a rigidez da fotografia. Nas mãos, a menina tem um pequeno rádio por meio do qual escutamos a canção, dessa vez cantada pelo cantor José Augusto. Coutinho incentiva: “canta, canta junto!”. E ela canta.

César Guimarães (2010) observa a dificuldade da menina em encarar a câmera nesse segundo momento. Ela tem a voz embargada e desvia o olhar,

como se dividida entre duas imagens: aquela primeira, que lhe foi oferecida para realizar vicariamente seu desejo de ser cantora, e esta outra, mais incerta, na qual não se encaixa de todo, na qual ainda procura se situar. Descolando-se do seu próprio imaginário, os seus olhos procuram o interlocutor, que se afastou um pouco para mostrá-la inteira, endereçando-nos sua alteridade irremovível. Aqui a fabulação criadora – que nos filmes de Perrault e Rouch remetem a uma lenda ou a um animal mítico – só pode se desenvolver no ambiente da vida cotidiana, com seus pequenos enfrentamentos, sua cota diária de invenção, às vezes mínima, mas capaz de fazer frente à dureza do trabalho e à reificação que ele produz. (GUIMARÃES, 2010, p. 196)

A música prossegue. Surgem as imagens dos trabalhadores do lixão ao se verem durante uma projeção proporcionada pelo filme. O cenário do lixão continua desolador e somos confrontados com a face mais dura do cotidiano daqueles que ali vivem. Mas agora o espectador tem condições de observar os sujeitos em sua singularidade, a despeito das adversidades que marcam suas vidas. A música que narrava a possibilidade do sonho e do amor dá lugar ao som direto. Vemos, por fim, um menino catando lixo ao lado de urubus e de um cavalo que procura alimento. A estampa da camiseta do menino diz: “casa & vídeo”. A ironia se torna, então, evidente.

Em *Boca de lixo*, a canção surge em meio a uma sequência de grande complexidade. Cantar se configura como uma possibilidade precária e provisória de fabulação, de invenção do cotidiano, de esperança de que a vida pode ser diferente.

Cantar, como assobiar no escuro, é em essência uma tentativa de organizar algo a partir do caos – música, como um som organizado, dá ou promete uma estrutura reconfortante. Cantar por causa do medo é uma espécie de momento de espelhamento, quando somos ao mesmo tempo nós mesmos e nossos pais, e a mãe canta para tranquilizar a criança assustada. (GORBMAN, 2012, p. 29)¹⁴⁴

¹⁴⁴ A formulação da autora assemelha-se, em muito, à formulação de Gilles Deleuze e Félix Guattari, logo no início do platô “Acerca do ritornelo”: “Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.” (DELEUZE e GUATARI, 1997, p. 101)

Em *As canções*, vários entrevistados concordam com esse papel reconfortante da música, mas tudo se passa de forma um pouco mais simples do que em *Boca de lixo*, dentro de uma lógica de fundo explicativo, causal. Isabell, com seu sotaque inglês carregado, fala de sua vinda ao Brasil para praticar capoeira angola, onde veio a conhecer um homem com quem se casou. Ela é sucinta em sua narrativa, mas conclui dizendo que sofreu muito depois de ser “abandonada” pelo marido e que foi um samba o ponto de partida para recomeçar a vida, cujos versos dizem:

Você me abandonou
Ô, ô, eu não vou chorar
Mas hei de me vingar
Não vou te ferir
Eu não vou te envenenar
O castigo que eu vou te dar é o desprezo
Eu te mato devagar¹⁴⁵.

Ózio, por sua vez, precisou compor uma canção para sua falecida esposa, para superar o luto. Assim dizem os versos compostos por ele:

Esta noite sonhei que nunca mais eu te vi
Mas quando eu acordei
Tantas amarguras passei
Quero te ver bem distante
Para nunca mais ouvir
Deve partir quanto antes, ô mulher
Para acabar meu sofrer.

Também Ramon se vale da música para lidar com a perda: ele compôs um lamento, um pedido de desculpas ao seu pai, já falecido. Enfim, a relação entre o vivido e a canção muitas vezes é bastante literal: para entender uma vida, bastaria interpretar as canções ao pé da letra. Fernando do Nascimento Gonçalves, ao analisar *As canções* em vista dos processos de subjetivação que ele agencia, destaca que o filme

não parece falar tanto de canções e histórias que expressam as lembranças de um vivido, mas sim das intensidades e dos devires disso que é guardado

¹⁴⁵ Trata-se da canção *Você me abandonou*, de Alberto Loureiro.

na lembrança e que, ao ser transformado em forma-história e forma-canção, se torna matéria expressiva para o filme. (GONÇALVES, 2012, p. 149)

A nosso ver, este traço não é exclusivo de *As canções*, uma vez que há em toda a filmografia de Coutinho (ou pelo menos, em boa parte dela) um interesse por essas intensidades e devires que surgem no momento das conversações. Além disso, é possível questionar a própria premissa de que o filme não fale tanto das histórias que expressam as lembranças de um vivido, pois na maior parte do tempo, o relato verbal oferece uma explicação racional e coerente para a eleição de cada canção. Mas acreditamos sim que algo nas canções faz mobilizar as intensidades da experiência dos sujeitos: momentos vividos no passado são trazidos ao presente por meio das imagens-lembrança que a canção desperta. Queimado, um dos entrevistados, chega a dizer: “Eu queria saber como é que uma pessoa que gosta de alguma coisa faz para lembrar, se não gostar de música”. Ele explicita o papel da canção enquanto *dispositivo de memória* (LIMA e MENDONÇA, 2012).

A canção tem o poder de evocar a memória individual, mas também coletiva. Por vezes, pode operar como documento de uma época (uma relíquia) e pode, ainda, estabelecer por meio de seus aspectos formais lugares de memória que permitem ao ouvinte estabelecer uma escuta retroativa e perceber aquilo que veio antes ou depois. Heloísa Valente (2003) se vale da metáfora da *cápsula de memória* para se referir às canções da mídia e suas múltiplas relações com o ato da rememoração. No filme, o papel evocativo da canção torna-se mais proeminente. Por ser significativa para aqueles que as elegeram, a canção tem o poder de fazer recordar aspectos do vivido (e do imaginado acerca desse vivido), acionando a memória individual (mesmo que de forma involuntária, como acontece com Gilmar logo no início, ao se surpreender com o choro despertado pela lembrança dos versos de *Esmeralda*)¹⁴⁶. As histórias e canções interpretadas no filme também permitem a nós, espectadores, rememorar outras canções significativas para nós e acontecimentos vividos no passado, mas sobretudo

¹⁴⁶ É o que comenta José Miguel Wisnik em um pequeno texto intitulado “Música barata”, publicado no *Jornal O Globo*, no dia 17/12/2011, replicado em vários blogs na internet. O texto analisa brevemente *As canções* e seu título faz referência ao poema de Drummond que citamos como epígrafe.

nossa *experiência coletiva da canção*. Escutar uma canção de Roberto Carlos, por exemplo, desperta não apenas nossas experiências individuais, mas toda uma experiência coletiva mediada pela música popular massiva e, mais especificamente, pelo cancionista romântico. Não é à toa que Roberto Carlos ganhou a alcunha de “rei”: ele é o emblema de todo um repertório da canção popular brasileira que levou às últimas consequências o papel evocativo das canções. Por isso talvez a música de Roberto seja a que melhor funcione dentro do dispositivo eleito por Coutinho¹⁴⁷, já que o amor é, em última análise, *aquele que ama*. O cineasta mesmo dissera em entrevista que, se pudesse, faria um filme apenas com canções dele.

Por fim, destacamos um último aspecto: em *As canções* (bem como na maioria dos filmes de Coutinho produzidos após *Santo Forte*) a música está diretamente relacionada ao contexto filmado, isto é, foi tomada em som direto. Sabemos que não foi sempre assim nos filmes do diretor: em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), ele fez uso da trilha sonora, manejada na montagem – recurso que ele vai abandonando progressivamente ao longo de sua carreira. Em *Santa Marta* há oito inserções musicais, todas de compositores do morro, cujas letras falam sobre favela, amor, religião e situações do cotidiano. Valer-se da música local era um critério que o diretor seguia rigorosamente. Entretanto, àquela época, Coutinho ainda não percebia a música pós-sincronizada como um “problema”.

Pouco a pouco ele eliminará qualquer música que não esteja ligada ao ambiente filmado e que não tenha sido captada pela equipe técnica 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”. (LINS, 2007, p. 63)

Embora o documentário brasileiro contemporâneo faça uso recorrente de música, como destacou Guilherme Maia (2012), existe certa reserva quanto à utilização da trilha sonora ou “música de acompanhamento”. A canção tende a aparecer mais frequentemente diretamente relacionada ao contexto filmado.

¹⁴⁷ No filme, quatro das dezenove canções foram gravadas por Roberto Carlos, a saber: *Não se esqueça de mim* (cantada por Déa); *Olha* (que escutamos duas vezes, na voz de Nilton e na de Maria de Fátima); *Ternura* (interpretada por Fátima) e *O tempo vai pagar* (interpretada por Lídia). Ou seja, em um universo de dezessete entrevistados, cinco elegeram uma canção conhecida na voz dele.

Em *As canções*, se há uma escolha deliberada pela sincronia dos sons e imagens, pela insistência na duração, isso se deve a um motivo que é caro ao diretor. O cineasta defendia um cinema no qual os sujeitos pudessem se tornar personagens à medida que se apropriam da cena e se engajam em uma fala, em uma performance, quando se endereçam ao filme e aos outros interlocutores. O diretor estava ali a serviço de uma escuta do que vinha do outro e isso se dava no momento mesmo da tomada: quando o ouvido escuta ao mesmo tempo que o olho vê. Há uma dimensão ética na defesa do uso do som sincrônico, direto. Mas se é possível fazer uma crítica ao filme, isso se dá também no plano ético: ao se valer da música como dispositivo de memória cujo efeito é catalisador e potencializador de performances dos sujeitos, que aí investem com seu corpo e voz, o filme em alguns momentos está no limite da superexposição, do confessional-midiático. Os sujeitos se expõem de tal modo que quase temos a impressão de que o filme foi longe demais. Por que a imagem continua quando os sujeitos choram? Por que o som continua quando a mulher se retira do palco e vai chorar atrás da cortina? Por que o filme precisou de um preparador vocal? Por que Coutinho se contém e não prossegue cantando junto com sua entrevistada?

Não temos resposta para tais questões. O que podemos afirmar é que a canção não surge no filme como um elemento acessório ou pontual. Ela é um elemento central da *mise-en-scène* documentária. Se dissemos que a potência das enunciações parece-nos menor que em outros filmes do diretor, isso ocorre porque o corpo que canta já não está imerso no cotidiano, no mundo da vida. O canto foi introduzido em um espaço “neutralizado” (o palco), onde todos os sujeitos se converteram igualmente em atores-cantores. Então, o elo com a experiência precisa ser reconstruído por meio do relato verbal.

Não encontramos outros documentários brasileiros em que a música tornou-se dispositivo, como em *As canções*. Mas podemos mencionar, de passagem, ao menos outros dois filmes estrangeiros nos quais isso se dá. *Au Chic Resto Pop* (Tahani Rached, 1990, Québec)¹⁴⁸, por exemplo, foi filmado em um restaurante comunitário que presta assistência social, situado no bairro

¹⁴⁸ Agradecemos à professora Michèle Garneau, da Université de Montréal, por essa referência. O filme completo em francês pode ser visto no site oficial do Office National du Film du Canada: https://www.onf.ca/film/au_chic_resto_pop. Último acesso: 24/07/2014.

Hochelaga-Maisonneuve, na cidade de Montréal, no Canadá. A convite da diretora, um conhecido cancionista quebequense (Cassonade é seu nome artístico, palavra que designa também um tipo de açúcar) compõe músicas inéditas para o filme, a partir das entrevistas concedidas pelos personagens. O músico profissional e sua banda acompanham a performance dos jovens trabalhadores do restaurante, sujeitos comuns, não músicos, que cantam versos compostos a partir de sua própria fala. São verdadeiros números musicais (*rock, blues, baladas, country music*) executados por cozinheiras, faxineiros, etc., vistos cantando em cena. As canções às vezes chegam a citar literalmente frases ditas por eles durante as entrevistas. O canto amador torna-se, assim, um dispositivo que se alimenta da experiência dos sujeitos e a essa mesma experiência retorna, contribuindo para a escritura do filme.

Já em *Z32* (Avi Mograbi, 2008, Israel/ França), o canto amador assume um caráter mais fortemente reflexivo. Mograbi filma um ex-soldado israelense que participou de uma operação de vingança que causou a morte de dois policiais palestinos. O soldado aceita testemunhar para o filme, mas desde que sua identidade fosse mantida secreta. A solução encontrada pelo cineasta foi a de utilizar uma máscara digital 3D para o rosto dele, preservando-lhe uma feição humana, mas escondendo os traços que permitiriam identificá-lo. O dilema se coloca na medida em que, ao atender a demanda do criminoso de guerra, Mograbi se sentia um colaborador do algoz. Por que acolher o assassino se ele poderia tão simplesmente entregá-lo? Para enfrentar o impasse ético instaurado, o cineasta questiona sua própria postura por meio de canções que ele interpreta, com o acompanhamento de uma banda. É então o diretor mesmo quem põe em prática o canto amador, que funciona aí como estratégia privilegiada para ele manifestar, no interior do filme, seu ponto de vista sobre o tema abordado.

Os exemplos não são muitos, mas apontam para diferentes modalidades de inserção do canto amador nos filmes, com funções distintas. Apesar de ser um recurso periférico ou mesmo raro no cinema documentário, esse dispositivo instiga reflexões sobre elementos importantes da *mise-en-scène*, tanto no que diz respeito às estratégias de aproximação dos sujeitos filmados, quanto aos modos dos realizadores se manifestarem (dialógica ou criticamente) no interior da cena e da escritura fílmica. Em *As canções*, o

canto amador surge associado à modalidade da entrevista ou conversação e funciona, a um só tempo, como catalisador de performances de si e como artifício que aciona imagens-lembranças associadas a histórias de vida. Quando narradas e compartilhadas com a equipe e com o filme, tais histórias permitem aos sujeitos apropriarem-se de uma enunciação e engajarem-se na cena com o seu corpo e as imperfeições de sua própria voz, suportando uma dupla agonia: a de enfrentar o projeto do documentário e também o de encarar um sofrimento ao qual a música de algum modo se vincula. Tudo isso contribui não apenas para uma “verdade da performance” (que alcançaria maior legitimidade ou autenticidade, nas palavras de Mariana Baltar), mas também para o estabelecimento de um vínculo emocional com o espectador, instado a fruir das interpretações musicais e rememorar sua própria experiência associada às canções: sejam aquelas que marcaram sua própria vida e que sintetizam momentos emblemáticos do passado, sejam aquelas músicas baratas ou românticas que ele experimenta coletivamente, na vida cotidiana. Canções que, de algum modo, o visitam e o habitam.

9. Cantos em desapareição

O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias. Madrugar vagaroso, vadiado, se escutando o grito a mil do pássaro rexenão – que vinham voando, aquelas chusmas pretas, até brilhantes, amanheciam duma restinga de mato, e passavam, sem necessidade nenhuma, a sobre. E as malocas de bois e vacas que se levantavam das malhadas, de acabar de dormir, suspendendo corpo sem rumor nenhum, no meio-escuro, como um açúcar se derretendo no campo. Quando não ventava, o sol vinha todo forte. Todo dia se comia bom peixe novo, pescado fácil: curimatã ou dourado; cozinheiro era o Paspe – fazia pirão com fartura, e dividia a cachaça alta. Também razoável se caçava. A vigiação era revezada, de irmãos e irmãos, nunca faltava tempo para à-toa se permanecer. Dormi, sextas inteiras, por minha vida. Gavião dava gritos, até o dia muito se esquentar. Aí então aquelas fileiras de reses caminhavam para a beira do rio, enchiam a praia, parados, ou refrescavam dentro d'água. Às vezes chegavam a nado até em cima duma ilha comprida, onde o capim era lindo verdejo. O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha idéia de tudo só ser o passado no futuro. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não-saber.

(João Guimarães Rosa, romance *Grande Sertão: Veredas*).

Primeiro longa-metragem da cineasta mineira Marília Rocha¹⁴⁹, *Aboio* (2005) percorre a paisagem árida do sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam um tipo especial de canto – o aboio – para tanger os bois. Filmado em diversas fazendas de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o filme conjuga imagens em preto e branco, tomadas em super 8, com imagens em cores, capturadas em formato digital e, ainda, uma complexa textura sonora, que reúne os cantos de trabalho dos boiadeiros, as vozes faladas dos homens (dos entrevistados e, por vezes, também da equipe), a voz dos animais, os ruídos do mundo tomados em direto, sons sintetizados e trilha musical. O desenho de som é assinado por Bruno do Cavaco e a mixagem e trilha sonora original

¹⁴⁹ Marília Rocha faz parte da produtora Anavilhana, ao lado de Clarissa Campolina e Luana Melgaço. Foi uma das fundadoras do núcleo Teia, do qual participou durante 10 anos. Além de *Aboio* (2005), melhor filme no festival É Tudo Verdade, também dirigiu *Acácio* (2008) e *A falta que me faz* (2009), melhor filme Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo. Em 2011, teve uma retrospectiva no festival Dockanema (Moçambique) e foi homenageada no festival *Visions du Réel* (Suíça), que lhe dedicou uma mostra especial. Atualmente, está em fase de produção do filme *A cidade onde envelheço*. É mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde defendeu a dissertação “O ensaio e as travessias do cinema documentário” (SIQUEIRA, 2006). Maiores informações nos sites: <http://mariliarocha.com> e <https://anavilhanafilmes.wordpress.com>. Último acesso: 06/01/2015.

é do coletivo *O Grivo*¹⁵⁰, que desde o final dos anos 90 vem trabalhando com a pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas, construindo “máquinas e mecanismos sonoros”, reinventando os usos dos instrumentos musicais tradicionais. Formado por Marcos Moreira Marcos (também conhecido por Canário) e Nelson Soares, *O Grivo* tornou-se uma referência no tratamento dos componentes sonoros da escritura audiovisual no contexto contemporâneo, notadamente graças a seus trabalhos com os realizadores da Teia (entre eles Clarissa Campolina, Luana Melgaço, Pablo Lobato, Leonardo Barcelos¹⁵¹) e também com o cineasta e artista plástico Cao Guimarães¹⁵².

O filme começa com o som do chocalho, espécie de sino que se prendia normalmente ao pescoço dos bois, para ajudar o laçador a localizá-los, nos tempos em que o gado era criado solto pela caatinga. Seu som agudo e metálico acompanha a entrada do título do filme. Após alguns instantes de tela completamente negra, vemos uma casa modesta e a vegetação seca ao seu entorno, filmadas em preto e branco. A imagem apresenta uma granulação típica das películas antigas, o que nos remete imediatamente às imagens de arquivo. A paisagem é apresentada a partir de fragmentos variados, por vezes em *travelling*: galhos secos das árvores em contraste com o céu ao fundo, chapado; um raio de sol que vem encontrar a câmera; a silhueta de dois homens que passam à cavalo. Enquanto isso, escutamos uma massa sonora composta de sons sintetizados (um dos efeitos percebidos é o da rotação invertida de uma fita magnética), ruídos e uma voz que entoia notas fortes e longas, como se quisesse atravessar longas distâncias¹⁵³. Entre os melismas entoados pela voz, que desliza por diferentes alturas de

¹⁵⁰ Maiores informações disponíveis no site oficial: <http://ogrivo.com>. Último acesso: 28/11/2013.

¹⁵¹ Sérgio Borges também integra o grupo de realizadores da Teia, mas não encontramos informações sobre parceria do diretor com *O Grivo*.

¹⁵² Uma análise da escritura sonora composta pelo *O Grivo* em cinco curtas-metragens de caráter experimental dirigidos por Cao Guimarães (os “microdramas da forma”) foi feita na dissertação de mestrado de Marina Mapurunga, defendida em 2014, no PPGCOM-UFF. FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda. *Culinária sonora: uma análise da construção sonora d’O Grivo em cinco “micro-dramas da forma” de Cao Guimarães*. Niterói, Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2014. (Dissertação de mestrado).

¹⁵³ Trata-se da música “A chegada de Zé do Né na Lagoa de Dentro”, que abre o primeiro disco do grupo Cordel do Fogo Encantado. O álbum tem mesmo nome e foi lançado pela RecBeat Discos, em 2001. O aboio que escutamos na peça é cantado pelo boiadeiro Zé do Né, que também aparece no filme de Marília Rocha.

forma precisa, reconhecemos uma frase cantada com intensidade: “*Ê, gado manso! Ê, saudade*”. A massa sonora é interrompida subitamente, junto ao corte na imagem, indicando o fim do preâmbulo.

Esses dois primeiros minutos condensam a complexidade da escritura do filme, que compõe verdadeiros “ensaios audiovisuais poéticos”, como descrevem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008). Ao filmar a paisagem à contraluz, bem de perto, roçando a vegetação, *Aboio* nos convida a experimentar o sertão sob a perspectiva de quem o *atravessa*:

nota-se uma tônica de exploração de detalhes, perscrutando-se o ambiente do sertão como textura, para além do plano geral e da descrição naturalista. Em diálogo com narrativas e cantos, os planos “transfiguram” a paisagem, mostrando-a não como quadro estático e estável (que se vê de fora, a câmera fazendo as vezes de moldura), mas como ambiente atravessado, experimentado, roçado bem de perto. (MESQUITA, 2012, p. 32)

Nesse prólogo já se faz notar a importância dada ao desenho de som. Voz, música, ruído e silêncio são tratados de forma não-hierárquica, compondo um verdadeiro *continuum sonoro*. Em um estudo recente sobre o pensamento e a prática da *mixagem* no cinema contemporâneo, entendida como gesto perceptivo e criador, que procede por ressonância, simultaneidade, dosagem e modulação, Frédéric Dallaire (2014) retoma a noção de continuum sonoro, tal como esboçada em escritos de Michel Fano¹⁵⁴. Ela designa a globalidade de sons de um filme, com todos os seus componentes (fala, música, ruído, silêncio), pensados de forma articulada em um mesmo plano estético. A expressão foi cunhada por Fano ao se referir à escritura sonora do filme *Amantes Crucificados* (Kenji Mizoguchi, 1954):

Fiquei impressionado, durante a exibição deste filme, com a continuidade que unia os elementos sonoros, linguageiros (minha ignorância do japonês ajudando para isso) e musicais, e que ela permitia à escuta, enfim, explorar sem rupturas os três domínios. Do mesmo modo que o olho não podia dissociar, na imagem cenário, figurino, iluminação, etc.

¹⁵⁴ Músico, cineasta e escritor, Michel Fano trabalhou na concepção sonora de grande parte dos filmes do cineasta francês Allain Robbe-Grillet e também de documentários sobre animais dirigidos por François Bel e Gérard Vienne. Coproduziu filmes de Alain Resnais (como *Hiroshima, meu amor*, de 1959, e *O ano passado em Marienbad*, de 1961); montou o som de filmes de Jean Rouch (como *A pirâmide humana* e *Crônicas de um verão*, 1961), para citar apenas algumas de suas realizações no cinema. Maiores informações em seu site oficial: <http://www.michelfano.fr>. Último acesso: 05/02/2015.

Descobria-se aí uma globalidade, uma coerência, uma nova *ligação* entre o visto, o escutado e o significado, entre a imagem, o som e o sentido. (FANO, 1986, p. 184. Itálico do autor)¹⁵⁵

Fano inspirou-se na ideia de *partition sonore*, formulada anteriormente por Edgard Varèse, em escritos nos quais o músico reivindicava uma relação íntima e recíproca – de forma e de ritmo – entre a escritura sonora e a narrativa fílmica. Em um texto originalmente publicado em 1940, sobre o som organizado para o filme sonoro, Varèse afirma:

Estes sons não devem ser considerados como entidades separadas que criam uma atmosfera por efeitos isolados, mas sim como matérias temáticas capazes de serem organizadas em uma partitura que possa bastar a si mesma. (VARÈSE, 1983, p. 110)¹⁵⁶

Fano recupera as ideias de Varèse em sua prática cinematográfica e em seus textos (que refletem sobre seu próprio fazer) e concebe a escritura sonora a partir de uma *ordem musical*, que “é antes de tudo uma certa distribuição de energia em função do tempo: distribuição organizada de acordo com um sistema de relações precisas entre seus termos (...)” (FANO, 1976, p. 176)¹⁵⁷.

A noção de continuum sonoro é profícua para abordar a escritura dos filmes em geral, pois permite-nos pensar o sonoro de forma orgânica, a partir da relação entre seus múltiplos elementos. Contudo, determinadas obras valem-se mais fortemente dessa globalidade ou continuidade entre os diferentes componentes sonoros, como é o caso de *Aboio*. Essa não-hierarquia entre os sons na escritura do filme de Marília Rocha é rara no contexto do documentário brasileiro, sobretudo se pensarmos no privilégio normalmente concedido à voz e à música, em detrimento dos ruídos e do

¹⁵⁵ “J’avait été frappé, au spectacle de ce film, par la continuité qui unissait les événements sonores, langagiers (mon ignorance du japonais y aidant) et musicaux, et qu’elle permettait, enfin, à l’écoute, d’explorer sans ruptures les trois domaines. Au même titre que l’œil ne saurait dissocier, dans l’image: décor, costume, éclairage, etc. § On y découvrirait une globalité, une cohérence, une nouvelle liaison entre le vue, l’entendue et le signifié, entre l’image, le son et le sens”.

¹⁵⁶ “Ces sons ne doivent pas être considérés comme des entités séparées qui créent une atmosphère par des effets isolés, mais bien comme des matières thématiques capables d’être organisées en une partition qui puisse se suffire à elle-même”.

¹⁵⁷ “C’est avant tout une certaine distribution d’énergie en fonction du temps: distribution organisée selon un système des relations précises entre ses termes (...)”.

silêncio. Embora exista essa passagem contínua de um componente sonoro a outro, não podemos tratar a escritura sonora de *Aboio* como algo homogêneo. Como bem lembra Michel Chion: “Se pode haver um continuum sonoro, existe de fato um *descontinuum* perceptivo ou, para dizer de forma mais simples, saltos da percepção” (CHION, 1995, p. 200)¹⁵⁸. Acontece que no filme de Marília, como buscaremos argumentar, essa descontinuidade perceptiva não ocorre de forma abrupta, e sim por meio de passagens, deslizamentos.

Dallaire defende a mixagem como paradigma para pensar o som no cinema contemporâneo, mas não apenas no nível formal, tendo em vista as articulações dos sons organizados na escritura do filme. Para ele, a mixagem concerne também à escuta e à experiência cinematográfica contemporâneas.

Ao fazer da mixagem um modelo de escuta e pensamento, nós tentamos dar conta das defasagens, das leves diferenças, das modificações graduais que atravessam o som para encarnar todas essas figuras não sonoras. É que a mixagem dá ênfase às relações, aos processos de covibração, a coabitação dos níveis sensorial e das ideias, em vez das divisões, distinções e oposições estanques. (DALLAIRE, 2014, p. 30)¹⁵⁹

O filme de Marília Rocha exhibe a potência expressiva de uma combinação audiovisual em que os diferentes componentes sonoros alcançam tanta relevância quanto os componentes visuais, sendo definidores do modo como experimentamos o filme e lhe atribuímos sentido. Como escreve Carlos Alberto Mattos (2013), ao falar da paisagem sonora no documentário brasileiro recente:

Aboio é parente distante da vaga de documentários musicais que inundou a cena. É filme sobre demonstrações sonoras, mas inseridas no conjunto da paisagem. Assim, a prosódia roseana dos vaqueiros, as toadas do aboio, os mugidos e ruídos do campo, juntamente com as ambiências de O Grivo, chegam aos ouvidos do espectador como padrões sonoros do sertão reconfigurados em música. Não há mais uma hierarquia que privilegie a voz sobre os demais componentes (...). (MATTOS, 2013, p. 39)

¹⁵⁸ “*S’il peut y avoir un continuum sonore, il y a aussi de fait un discontinuum perceptif ou, plus simplement dit, des sauts de perception*”.

¹⁵⁹ “*En faisant du mixage un modèle pour l’écoute et la pensée, nous tentons de rendre compte des décalages, des légères différences, des modifications graduelles qui traversent le son pour incarner toutes ces figures non sonores. C’est que le mixage met l’emphase sur les relations, les processus de co-vibration, la cohabitation des niveaux sensoriel et idéal plutôt que sur les divisions, les distinctions et les oppositions franches*”.

Tanto no nível visual quanto no sonoro, o filme produz diferentes modalidades de atritos, deslizamentos, sobreposições, texturas, e isso se deve à forma atenta pela qual o filme escuta seus personagens e observa o seu entorno. O primeiro bloco é introduzido por um fundo preto, sobre o qual surge o traçado da cabeça de um boi, cuja forma nos lembra a marca deixada pelo ferrete, utensílio usado para identificar o gado. As imagens que se seguem são ainda em super 8. “Vento virado, monte de água, levanta esse vento, Jesus Cristo mandou!”, recita repetidas vezes uma voz *off*, enquanto vislumbramos a silhueta de três homens que passam. Trata-se de uma reza de benzedor contra o “vento virado”, que abre os caminhos da equipe (e do filme)¹⁶⁰. O plano subsequente é de uma pequena casa de pau-a-pique, de onde saem dois homens. Um deles prepara as rédeas do cavalo, quando então incide sobre o quadro outra voz que conta, com sotaque carregado e em tom informal: “naquela época era tão atrasado que meu pai não deu nenhum dia de escola à gente”. “Acanhado” diante de pessoas com maior grau de instrução, como a equipe do filme, o homem explica que a criação recebida na infância se dava “quase como os próprios bichinhos no mato. Era uns bichinhos cuidando de outros”.

Logo a imagem em preto e branco dá lugar às imagens policromáticas, do voo de um pássaro, cruzando o céu azul. Vemos os vaqueiros no tempo presente e notamos que as imagens que pareciam do passado são, na verdade, dos tempos atuais. Como se a vida no sertão se desse a partir dessa confluência de tempos, desse passado que se faz presente nas memórias, narrativas, cantos e práticas que o filme exhibe. Os boiadeiros montados à cavalo relembram com entusiasmo de quando eram crianças e o pai dizia que iria levá-los para tanger o gado (trabalho normalmente desempenhado por adultos). Chegavam a perder o sono de tanta ansiedade. “E hoje, a gente não dorme quando lembra”, acrescentam. Há uma nostalgia na fala dos boiadeiros, cientes de que a prática de tanger o gado por meio do aboio está em vias de desaparecer. O filme se empenha em escutar essas histórias para compor, a partir delas, *paisagens da memória*. Como propõe Mesquita (2012):

A nostalgia que emana do filme é difusa, e algumas imagens dialogam com a fragmentação e a fragilidade da memória, com a impossibilidade de restituir integralmente o que já se foi, de amarrar causas e conseqüências.

¹⁶⁰ Única inserção da voz do boiadeiro e benzedor João Pião, de Cordisburgo (MG), cujo nome consta nos créditos finais.

Penso nas imagens em super-8 granuladas, em contraluz. Nesses registros, baixa informação e alta expressão, por assim dizer, se relacionam com as lembranças verbalizadas pelos vaqueiros e com seus cantos. Busca-se, em suma, um diálogo não literal ou direto, mas evocativo e deliberadamente “impreciso”. (MESQUITA, 2012, p. 32-33)

O rememorar não está descolado de um modo de contar: a voz é suporte da expressão verbal, materializa as imagens-lembranças dos vaqueiros e é também portadora de uma musicalidade própria, mesmo em seu registro falado. A dicção do vaqueiro e os termos empregados revelam um emprego singular da língua (como na construção verbal “não é interrompido lembrar”, usada por um deles), além de um sotaque acentuado e um timbre particular da voz. Enquanto a conversação prossegue, escutamos os cantos e também os mugidos do gado.

O filme mostra que o aboio se relaciona a outras práticas da tradição oral, como as cantorias. Em uma longa sequência em torno da fogueira, em uma noite de lua cheia, os vaqueiros compartilham histórias e cantos. Um vaqueiro fala sobre um famoso cordel (o “ABC”), que narra a saga de um boi bravo, o Pedro Veneno, nunca capturado por ninguém. Ele descreve o ABC, por vezes declamando um verso ou outro de cor. “Esse ABC é bonito demais, rapaz!”, comenta. Baseado em fatos reais, o cordel é texto antigo, de autoria desconhecida, que atravessa gerações por meio de cópias manuscritas e lidas em voz alta. Nos planos seguintes, o vaqueiro será visto cantando ao pé do ouvido do outro, usando seu chapéu de couro como caixa de ressonância para amplificar a voz, revivendo essa prática de seus antepassados, baseada em uma escuta compartilhada (FIG. 15).

Estamos bem perto daquelas práticas sedimentadoras da experiência, consideradas em declínio na sociedade moderna, como outrora escreveu Walter Benjamin, ao falar da atividade narradora. Benjamin diagnosticou o “declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (GAGNEBIN, 1994, p. 11)¹⁶¹. Em *Aboio*, os vaqueiros conservam essas práticas languageiras, mediadas pela canção, ancoradas na transmissão da experiência, em seu

¹⁶¹ No prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

sentido pleno. Sentados lado a lado, um boiadeiro canta, o outro responde. O filme faz ver um *circuito de escutas* em pleno funcionamento. As vozes fortes improvisam melodias com notas longas e *glissandos*, explorando as microvariações de alturas. A sequência termina com o fogo, cujo crepitar não abandonou os vaqueiros em nenhum momento.

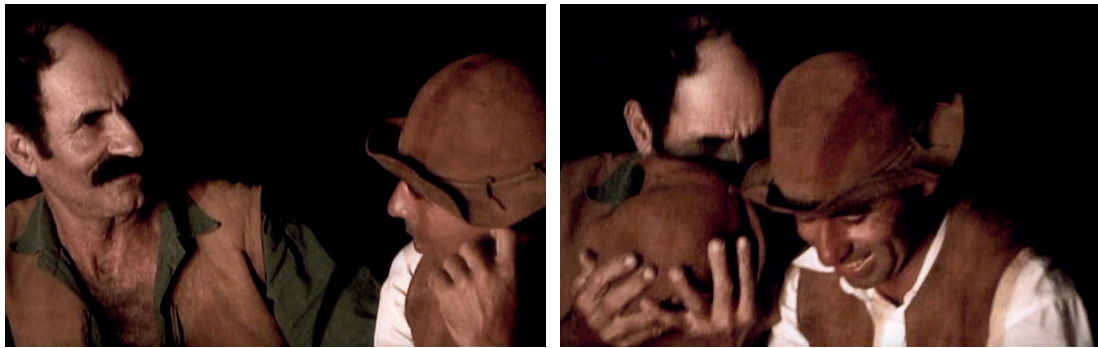


FIG. 15 – Cantoria ao pé do ouvido, entorno da fogueira.
FONTE: Frames do filme *Aboio* (Marília Rocha, 2005).

Serge Cardinal (2014), ao comentar essa sequência, observa que os cantadores não projetam sua voz em direção às “profundezas do espaço”: eles a projetam contra o corpo do outro. A voz é forte o suficiente para ultrapassar uma relação de escuta. Entoadada ao pé do ouvido, ela vem *tocar* o corpo do outro, criando um espaço de ressonância físico, tátil.

O ouvinte não é um espaço de recepção oco, mas uma superfície plana de reverberação. Canta-se contra a película do tímpano, ou contra o couro do seu chapéu, como se canta contra essa planície movente de couro, que constituem as milhares de vacas amontoadas. O canto dos vaqueiros não se perde em um espaço em profundidade, mas busca as superfícies; ele não quer preencher um volume, mas quer tocar uma membrana. O canto não é um envelope sonoro onde os homens, os animais e o cosmos encontrariam uma substância ou uma medida comuns: éter ou número. O canto é uma forma de roçar outro homem, outro animal, a paisagem, e, portanto, de tratá-los como superfícies, de entrar na extrema vizinhança de um tocar que acaricia, sulca, arranha, esfola as peles, a planície ou a noite. Cantando à beira do fogo, os vaqueiros não penetram a noite; eles a aplainam e a elevam a um plano vertical, que as vozes buscam recobrir ou marcar, antes mesmo de caírem ou se estenderem a seus pés. (CARDINAL, 2014, p. 7-8)¹⁶²

¹⁶² “L’auditeur n’est pas un espace de réception en creux, mais une surface plane de réverbération. On chante tout contre la pellicule du tympan, ou tout contre le cuir de son chapeau, comme on chante tout contre cette plaine mouvante de cuir que constituent mille vaches entassées. Le chant des vachers ne se perd pas dans un espace en profondeur, mais il cherche des surfaces ; il ne veut pas remplir un volume, mais il veut toucher une

A sequência termina com um plano-detalle da chama (também ela, em movimento), puro efeito de luz e sombra. Surge a seguir um novo letreiro, sob fundo negro, que introduz o segundo bloco.

Uma voz *off* indaga sobre as origens do aboio, canto que remonta a “tempos imemoriais”, a Ur, aos Campos de Abraão e do Rei Davi no Egito e na Grécia; a Anacreonte e Sócrates (que teriam sido grandes aboiadores); à ocupação da península ibérica pelos Mouros; ao canto entoado pelos *moezzin* nos templos islâmicos. O depoimento é repleto de referências, mas seu concatenamento não nos oferece uma argumentação coesa para as origens do aboio. Esboça-se aí uma vontade de explicação que o filme não encampa de todo. A voz convida o espectador a imaginar aquilo que aquele que a fala imagina, na impossibilidade de vermos os grandes campos que existiram nesses outros tempos. Enumera-se os diferentes lugares onde o aboio foi cantado, mas estamos longe de certezas e asserções sobre a história, mais próximos de um imaginário em torno do que seriam, genericamente, esses “tempos imemoriais”. Prática em vias de se extinguir, como a voz anuncia, o aboio é vestígio de outros tempos. Enquanto isso, uma situação da vida cotidiana: um vaqueiro montado à cavalo em meio à caatinga.

No plano seguinte, vemos o pescoço de um boiadeiro, filmado em detalhe. Assistimos ao movimento da laringe provocado pela abertura e fechamento da glote durante a fala, que aqui está mais próxima de sons onomatopaicos – o trabalho do corpo na produção da voz. Em outros momentos, o plano-detalle do corpo mimetiza a paisagem e também o animal (FIG. 16). A barba do vaqueiro e os pelos do braço lembram a textura composta pelos arbustos secos. Vez ou outra, filma-se o olho do homem e o olho do boi, produzindo, pela justaposição, uma relação de vizinhança entre homem e bicho. Como escreveu Luiz Araújo Pereira (2010):

membrane. Le chant n'est pas une enveloppe sonore où les hommes, les animaux et le cosmos trouveraient une substance ou une mesure communes : éther ou nombre. Le chant est une façon de se frotter à l'autre homme, à l'autre animal, au paysage, et donc de les traiter comme des surfaces, d'entrer dans l'extrême voisinage d'un toucher qui effleure, qui presse, qui ride, qui égratigne, qui écorche les peaux, la plaine ou la nuit. En chantant au coin du feu, les vachers n'approfondissent pas la nuit, ils la surfacent et ils l'élèvent comme un plan vertical, que leurs voix cherchent à recouvrir ou à marquer, avant de venir choir ou s'éteindre à ses pieds".

No filme, os *closes* são apresentados em contrastes. O do boi e o do vaqueiro. O olho e a epiderme. Eles nos sugerem – esses closes das partes superiores do corpo – que o homem e o animal estão profusamente integrados ao mesmo ambiente, na vida e na morte, no tempo e no espaço (...) integram-se num único destino, pois são irmãos de cavalgadas. (PEREIRA, 2010, p. 1).



FIG. 16 – Aproximações entre homem, animal e paisagem.
FONTE: Frames do filme *Aboio* (Marília Rocha, 2005).

Ao materializar em sua escritura a relação de *vizinhança* entre os homens, os animais e a paisagem, *Aboio gesta um mundo* de natureza audiovisual (CARDINAL, 2014, p. 1). O autor recupera o pensamento de Jean-Luc Nancy para argumentar que o cinema se constitui a partir de uma disposição e de uma distribuição mútua, “um entre-pertencimento” ou melhor, um comparecimento, “uma correlação de aparências entre si”. Daí ele extrai que a tela de cinema não é nada mais do que essas existências que se tocam por comparecimento (*comparution*), estabelecendo, assim, um mundo.

A tela é um espaço somente na aparência, e um espaço de comparação; é a aparência que toma o movimento de *comparecimento*: o movimento complexo de uma fricção mútua pela qual os homens e os animais se

apresentam a mim sem marcas nem traços que me permitiriam decidir minha atitude a seu respeito (CARDINAL, 2014, p. 13)¹⁶³

Nesse mundo fabricado com os recursos expressivos próprios do cinema, o sertão surge como um cosmo em que homem e animal são integrados ao mesmo ambiente, vinculados por uma aliança. Acompanhamos os vaqueiros que imitam, com suas vozes ásperas e guturais, o som produzido pelos bois. Nessas cenas, as passagens da fala humana para as onomatopeias se dão de forma orgânica, sem sobressaltos, como se o homem falasse a língua do animal. Assis, ainda no início do filme, emula o som do boi e do cachorro. Próximo ao final, um outro vaqueiro nos mostra pacientemente o som que o chocalho faz quando as vacas comem ou correm. O conhecimento dos homens vem encarnado na voz e no gesto. E assim como os bois conhecem os boiadeiros pelo fardo, eles também conhecem seu gado: o boiadeiro sabe de cor o nome dos animais (os bezerros ganham o nome da vaca que lhes deu a luz) e estes, por sua vez, obedecem às orientações dos homens: “Passa, Fulana!”, diz o vaqueiro. E a vaca obedece “que nem gente”. O filme faz ver que homem e bicho são parte de uma mesma intensidade que atravessa o sertão. “Um bichinho cuidando do outro”, como anunciara um dos vaqueiros, no início.

Jean-Christophe Bailly, no livro *Le versant animal* (2007), reivindica para o olhar aquilo o que permite estabelecer uma comunidade entre homens e animais. Os animais nos olham e nos fazem compreender que somos olhados. Porém, seu olhar nos atravessa, vai além de nós, como se mirassem o Aberto. Bailly recupera os versos da *Oitava Elegia de Duíno*, de Rilke: “*esses olhos calmos que o animal levanta, atravessando-nos com seu mudo olhar/ a isto se chama destino: estar em face do mundo, eternamente em face*”¹⁶⁴. A partir da leitura de Rilke, Bailly escreve:

¹⁶³ “*L'écran n'est qu'en apparence un espace, et un espace de comparaison ; c'est l'apparence que prend le mouvement de comparution : le mouvement complexe d'un frottement mutuel par lequel les hommes et les animaux se présentent à moi sans marques ni traits qui me permettraient de décider de mon attitude à leur égard*”.

¹⁶⁴ Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. In: RILKE, Raine Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001. (edição bilingue).

Os animais assistem ao mundo. Nós assistimos ao mundo com eles, ao mesmo tempo que eles. Essa comunidade do sentido da visão nos reúne e nos aproxima; ela coloca entre nós a possibilidade do limiar, aquela da experiência da qual fala Rilke (BAILLY, 2007, p. 35)¹⁶⁵

Em *Aboio*, outros sentidos auxiliam na constituição dessa comunidade entre homens e animais: o tato, o olfato e, particularmente, a audição. Bailly afirma: “é pela visão que vemos que nós não somos os únicos a ver, que nós sabemos que outros nos veem, nos olham e nos contemplam” (2007, p. 57)¹⁶⁶. Parafrazeando-o livremente, podemos dizer que, em *Aboio*, é pela escuta que percebemos que não somos os únicos a escutar, que sabemos que outros nos escutam, nos entendem, nos apreciam. O boiadeiro escuta sua boiada e ao fazê-lo, percebe-se sendo escutado, apreciado. É por isso que o boi lhe obedece, não apenas porque é capaz de *ouvir*.

Para ser vaqueiro no sertão, é preciso aceitar cantar sua melancolia para as vacas; para pertencer à comunidade dos homens, é preciso poder cantar para os animais, isto é, reconhecê-los como ouvintes que se podem tocar, comover pela voz; não apenas, então, usar sua voz como uma excitação sonora para colocá-los em movimento, mas fazer desse movimento o efeito de nossa comunidade estética com os animais (AGAMBEN *apud* CARDINAL, 2014, p. 4)¹⁶⁷

Homens e animais compartilham a capacidade de perceber o som como indício, como alerta (e estamos aqui ainda no nível mais primário da audição, puramente fisiológico). Contudo, nas relações agenciadas pelo filme, não se trata de pura relação de causalidade, de reflexo condicionado: tudo se passa como se ao boi fosse concedida a capacidade de uma escuta musical. O boi aprecia a qualidade da voz e do canto do boiadeiro, entra em

¹⁶⁵ “*Les animaux assistent au monde. Nous assistons au monde avec eux, en même temps qu’eux. Cette communauté du sens de la vue nous apparie et nous apparente, elle pose entre nous la possibilité du seuil, celle de cette expérience dont parle Rilke*”.

¹⁶⁶ “*c’est par la vue que nous voyons que nous ne sommes pas seuls à voir, que nous savons que d’autres que nous voient, regardent et contemplent*”.

¹⁶⁷ “*Pour être vacher dans le Sertão, il faut accepter de chanter sa mélancolie pour les vaches; pour appartenir à la communauté des hommes, il faut pouvoir chanter pour les animaux, c’est-à-dire les reconnaître comme des auditeurs qu’on peut toucher, émouvoir par sa voix ; non pas, donc, simplement user de sa voix comme d’une excitation sonore pour les mettre en mouvement, mais pour faire de ce mouvement l’effet de notre communauté esthétique avec les animaux*”. O autor faz referência a *L’ouvert*, precisamente (Cf. AGAMBEN, 2002, p. 46 e 93).

ressonância com aquele canto. Como um dos vaqueiros comenta, tudo nessa vida precisa de uma agrado. Inversamente, quando o homem reproduz com sua voz o mugir do boi, o ritmo do chocalho, os latidos dos cães, o que se revela não é meramente a capacidade imitativa do homem, mas antes, uma escuta aguda do que está no seu entorno e sua capacidade de interagir com ele nos mesmos termos, isto é, por meio do som. Novamente, o que se passa é um complexo circuito de escutas, que liga homens e animais.

Seria preciso um longo percurso para compreender a fundo o que está em jogo na relação homem-animal colocada na *Oitava Elegia*, retomada, muito antes de Bailly, por Heidegger, para a discussão de conceitos fundamentais da metafísica¹⁶⁸, mas sob uma perspectiva completamente outra (e que dirá da impossibilidade mesma de homem e animal formarem uma comunidade). Mas então estaríamos já muito longe do filme. Preferimos continuar com *Aboio* e essa comunidade ou aliança que boiadeiros e boiada fundam, a partir da escuta mútua. Sobre a aliança, impossível não lembrar da conhecida formulação do *devoir-animal*, feita por Deleuze e Guattari: “uma *vizinhança*, uma *indiscernibilidade*; que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação” (1997, p. 63). Sem se confundir com a imitação, a semelhança ou a identificação entre homem e animal (uma vez que não se trata de relações de correspondência, equivalência ou analogia), “o *devoir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 15).

Se todo animal é uma *espécie de existência* que solicita ser olhado, contemplado (MORITZ *apud* BAILLY, 2007, p. 51), e ainda, se todo animal possui um *valor existencial de manifestação e apresentação* (PONTY *apud* BAILLY, p. 98), no filme, todas as coisas guardam esse valor: o gado, os pássaros, as casas, o céu, a terra, a vegetação, o fogo, a chuva, os homens, as mulheres. Cada plano do filme mostra que tudo tem um valor existencial e merece ser olhado demoradamente, escutado com atenção. O sertão, a paisagem, o homem, os animais são *hecceidades* – para conservarmos os

¹⁶⁸ Parte dessa discussão é retomada por Giorgio Agamben. Conferir sobretudo os capítulos 13 a 17. In: AGAMBEN, Giorgio. *L'ouvert*. De l'homme et de l'animal. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.

termos de Deleuze e Guattari) – “no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (1997, p. 40).

Às relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, os autores chamam *longitude*; ao conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz de produzir, *latitude*. Daí resulta que a hecceidade é uma *cartografia*. O sertão surge no filme como uma cartografia porque constitui “uma individualidade perfeita à qual não falta nada”, como uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data (exemplos de hecceidades mencionados pelos filósofos). Não se constitui “simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 43). O sertão não é simplesmente uma paisagem onde se situam homens e animais, mas um espaço de “metamorfoses” em que o animal se avizinha do homem que se avizinha da paisagem. E também por ser feito da confluência de tempos, no qual o passado habita o presente, mas sendo ainda passado: “Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 43). Os homens que falam e cantam no filme parecem mesmo fora do tempo: eles vivem como em um passado que já não é. “Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi”, anuncia uma voz *off* no início do terceiro bloco. Ou como escreve Guimarães Rosa, no trecho que nos serviu de epígrafe: “de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo só ser o passado no futuro”.

O sertão surge em *Aboio* como uma *melodia que canta por si mesma*. Mais uma vez citamos Bailly, ao recuperar a discussão de Merleau-Ponty sobre a natureza, em um curso ministrado no Collège de France, entre 1956 e 1960.

“O estabelecimento de um *Umwelt*, escreve von Uexküll, é uma melodia, uma melodia que canta por si mesma”: a melodia é a uma só vez canto proferido e canto escutado no interior de si, cada animal tem em si o canto de sua espécie e realiza sua variação. Esse canto, a cada vez diferenciado, descreve uma

paisagem, o que significa dizer uma leitura da paisagem – um percurso, uma travessia, uma lembrança. (PONTY *apud* BAILLY, 2007, p. 98)¹⁶⁹

Foi Jakob von Uexküll quem descreveu o clássico exemplo do carrapato que se ergue até a ponta de um galho, atraído pela luz, tombando sobre um mamífero ao passar por baixo do mesmo galho – retomado por Deleuze e Guattari no platô “Acerca do Ritornelo”. Sobre as contribuições de Uexküll, Agamben escreve:

Nós imaginamos com muita frequência que as relações que um sujeito animal determinado estabelece com seu ambiente tem lugar no mesmo espaço e no mesmo tempo que aqueles que nos ligam aos objetos de nosso mundo humano. Essa ilusão repousa sob a crença em um mundo único onde se situariam todos os seres vivos. Uexküll mostra que um tal mundo unitário não existe, nem um tempo e um espaço iguais para todos os seres vivos. (AGAMBEN, 2002, p. 64)¹⁷⁰

Para o biólogo, os animais percebem diferentemente o mundo em seu entorno (seu hábitat), a partir de elementos com os quais estabelecem uma estreita unidade funcional ou *musical*. Como se esses elementos exteriores e o corpo do animal fizessem parte de uma mesma “partitura musical”, duas notas “do teclado sobre o qual a natureza toca sua sinfonia de significação supratemporal e extra-espacial” (UEXKÜLL *apud* AGAMBEN, 2002, p. 66)¹⁷¹. É curioso o modo como Uexküll recorre à música para se referir à relação de estreita ligação entre os animais e o seu ambiente. Se tal relação nos interessa é porque, no mundo audiovisual fabricado pelo filme, homem, animal e paisagem estão profundamente conectados e, tal conexão não se dá por relações funcionais ou causais, mas sim, afetivas e musicais.

¹⁶⁹ “Le déploiement d’un Umwelt, écrit von Uexküll, c’est une mélodie, une mélodie qui chante elle-même”: la mélodie est à la fois chant proferé et chant entendu à l’intérieur de soi, chaque animal a en lui le chant de son espèce et commet sa variation. Ce chant, à chaque fois varié autrement, décrit un paysage, ce qui revient à dire une lecture du paysage - un parcours, une traversée, une rémémoration”.

¹⁷⁰ “Nous imaginons trop souvent que les relations qu’entretient un sujet animal déterminé avec les choses de son milieu ont lieu dans le même espace et dans le même temps que celles qui nous lient aux objets de notre monde humain. Cette illusion repose sur la croyance en un monde unique où se situerait tout les êtres vivants. Uexküll montre qu’un tel monde unitaire n’existe pas, pas plus qu’un temps et un espace égaux pour tous les être vivants.”

¹⁷¹ “clavier sur le quel la nature joue sa symphonie de signification supratemporelle et extra-spatiale”.

Em *Aboio*, a passagem entre os diferentes componentes sonoros ocorre de forma fluida, segundo uma ordem musical, como diria Varèse. Os ruídos produzidos no contato com a vegetação ou com o solo, os sons dos animais estão longe de ter apenas um efeito realista sobre as imagens. Eles convivem com inúmeras vozes, singulares, que passeiam por diferentes registros (versos declamados, os diferentes cantos, as onomatopeias). Os sons do ambiente são conjugados a outras sonoridades, graças às outras músicas que compõem o filme (*A chegada do Zé do Né na Lagoa de Dentro*, do Cordel do Fogo Encantado; e *Nordeste*, de Naná Vasconcelos), às intervenções sonoras de *O Grivo* e ao tratamento dado na finalização por Bruno do Cavaco. Sobre as intervenções de *O Grivo*, especificamente, cabe notar que elas surgem em diversos momentos no filme, às vezes de forma discreta, outras vezes de forma mais evidente, sempre diferentes entre si. Em um dado momento, temos a impressão de escutar um arco (como o de um violino, violoncelo ou contrabaixo) friccionado contra uma superfície de madeira, produzindo um som áspero e contínuo; outras vezes deciframos variações de alturas produzidas em um “instrumento” de sopro, talvez uma chaleira (a associação se deve ao fato de vermos, na imagem, um bule sobre o fogão), mas que não chegam a compor uma melodia propriamente dita. Por se tratar de uma produção sonora que se vale também de instrumentos não-convencionais ou instrumentos convencionais preparados especialmente com a finalidade de produzir sons diferenciados, explorados sobretudo nas suas variações de timbre, tais intervenções acabam adquirindo um sabor *minimalista*, no sentido que se aproveita de elementos mínimos (às vezes, difíceis de descrever)¹⁷². Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (2014), ao analisar o trabalho de *O Grivo* em outros filmes, utiliza a expressão *minimalismo amplificado* para se referir a esta poética que se baseia em objetos simples (como um copo descartável ou folhas secas), que produzem sons muito delicados, quase inaudíveis (como gotas d’água), que necessitam ser amplificados por meio de microfones e captadores acoplados a alto-falantes. Vale lembrar que o

¹⁷² A autora esclarece que não se trata de minimalismo no sentido da música minimalista da década de 60, criada por compositores americanos como Philip Glass ou Steve Reich, que se vale da repetição exaustiva de células rítmicas e suas sutis variações. Apesar de Marina Mapurunga ter se precavido dessa possível confusão, alertamos para a dificuldade que a utilização não rigorosa do termo pode trazer quando se aborda o universo da música.

duo costuma conjugar sons obtidos de forma acústica e outros, manipulados eletronicamente. No entanto, em *Aboio*, graças ao continuum sonoro, não se percebe com clareza em quais momentos os recursos digitais são acionados.

Tanto no som quanto na imagem, o filme produz diferentes modalidades de atrito, fricções, deslizamentos, sobreposições, como destacou Cardinal (2014). A câmera filma a paisagem como que roçando a vegetação bem de perto; os bois roçam-se uns aos outros, assim como uma menina que invade o quadro também roça o corpo do pai ou do avô, enquanto um velho boiadeiro improvisa versos. No plano sonoro, um som desliza sobre o outro: a fala passeia pela poesia, pela música e pelas onomatopeias; a voz soa como que “rasgando” a garganta. Como se os elementos sonoros também roçassem-se uns aos outros. Roçar: cortar o mato com foice, deitar abaixo, mas também deslizar por cima de, friccionar mansamente, tocar de leve. É esfregar, gastar ou desgastar por meio de atrito, é passar junto, tocar de leve; resvalar¹⁷³. *Aboio* se vale da figura do roçar para se aproximar da experiência dos homens do campo – ou da *roça* –, que fazem dos seus cantos e trabalho, um modo de roçar, tocar os corpos (dos animais, dos homens) e colocá-los em movimento.

Ressaltamos o valor dos momentos de silêncio, pausas, respiros resultantes do contraste do que vinha antes com o que vem depois.. Recuo da palavra e da música para que os ruídos mínimos se façam notar. O filme constrói, por meio de tempos mortos e silenciosos, um cotidiano que se dá em um ritmo desacelerado, diferente de nós, espectadores. Um ritmo lento e sedimentado, necessário às práticas narradoras e ao intercâmbio de experiências, como concebeu Benjamin. Mas isso não significa “vazio sonoro absoluto”, como escreve Mattos, ao reivindicar uma ausência de silêncio no filme (MATTOS, 2013, p. 39). Já dizia o personagem Riobaldo, narrador e personagem de *Grande Sertão: Veredas*: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1994, p. 601). Pensemos no plano de uma velha senhora olhando pela janela, em *Aboio*. Silenciosamente, ela lança o olhar para algum lugar indefinido, localizado no fora-de-campo. Esse olhar que fita o mundo – como o olhar animal que fita o Aberto, como escrevera

¹⁷³ Conforme o verbete Roçar, no Dicionário Michaelis, disponível *on line* no link: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/rocar%20_1038569.html. Acesso em: 13/05/2014.

Rilke – ganha espessura quando acompanhado desse silêncio que impregna a imagem. O plano é breve, mas pleno de sentido, graças talvez ao silêncio que confere à imagem essa *presença em demasia*, descrita por Riobaldo.

Aboio dialoga com o imaginário sertanejo construído por Guimarães Rosa, tanto pela musicalidade da fala do povo do sertão que o autor tão bem traduziu em prosa, quanto pela construção do sertão como cosmo. Transcrevemos a seguir um excerto um pouco mais longo, no intuito de permitir ao leitor perceber o ritmo da escrita roseana e talvez aproximá-la daquela musicalidade inscrita em *Aboio*.

Um dia, sem dizer o que a quem, montei a cavalo e saí, a vão, escapado. Arte que eu caçava outra gente, diferente. E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo por trilhos de vacas. Atravessei um ribeirão verde, com os umbuzeiros e ingazeiros debruçados – e ali era vau de gado. “Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...” – foi o que pensei, na ocasião. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão demotivo; que, quando notei que estava com dor-de-cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo, isso até me serviu de bom consolo. E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um corguinho que defrontei – um riachim à-toa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para diante. O riachinho me tomava a benção. Apeei. O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava. (ROSA, 1994, p. 404-405)

Nesse fragmento, Riobaldo descreve seu percurso à cavalo entre “boi e boi e campo”, sua travessia em meio à vegetação que se debruça pelo caminho. Ele fala de seu estado de ânimo, tomado por uma “tristeza sem razão” (próxima talvez daquela nostalgia que tantas vezes se manifesta nos depoimentos dos vaqueiros de *Aboio*, como aquele que já no preâmbulo

anunciava: *Ê, saudade...*); se depara com um pequeno curso d'água, onde para com o objetivo de descansar e reflete sobre seu destino e o que a vida lhe reserva. Ao final do trecho, ele evoca a presença de Deus (aspecto que também se evidencia no filme), para se referir à beleza e à surpresa de ter Diadorim por perto ao acordar.

Existe em *Grande Sertão: Veredas* e em toda a obra de Guimarães Rosa¹⁷⁴ um imaginário em torno do sertão que ecoa em *Aboio*¹⁷⁵. O filme chega a fazer uma alusão explícita à personagem Diadorim, quando escutamos o caso da mulher que aboiava como um homem, narrado em *off* por um dos vaqueiros. Nessa brevíssima passagem, o filme cria uma pequena abertura no universo eminentemente masculino dos boiadeiros e nos exhibe, de relance, a imagem de uma moça com chapéu de couro. É também em *off* que escutamos a história de uma mulher grávida, que luta corajosamente contra um boi bravo, estabelecendo no interior do filme um desvio ficcional e poético (já não sabemos se o que é narrado é uma história vivida por alguém ou se é um conto, uma fábula), que dialoga sobremaneira com a obra literária.

Já ao final do filme, após falar da relação de proximidade entre o boiadeiro e sua boiada, um dos entrevistados afirma que “tudo na vida tem seu agrado”, como já mencionamos. O aboio é um canto que tranquiliza o boi, é um carinho, um afago. Ao mesmo tempo, canta-se o aboio por prazer, porque aquilo agrada também aos vaqueiros. Valendo-se de um conhecido ditado popular (“cada macaco no seu galho”), ele explica que cada pessoa tem sua profissão. “Eu tenho a minha, a senhora tem a sua. É senhora ou senhorita?”. “Senhora”, responde Marília, atendendo à pergunta do boiadeiro que lhe indaga, com suas palavras, se ela é casada ou solteira. O tom respeitoso do velho boiadeiro sinaliza uma distância em relação àqueles que filmam, mas Marília incorpora os termos do outro e responde prontamente, demonstrando abertura ao diálogo (que, no entanto, não prossegue).

¹⁷⁴ Lembremos dos contos “O Burrinho Pedrês” e “Conversa de Bois”, por exemplo, originalmente publicados em *Sagarana*, de 1946, nos quais acompanhamos a conversa entre boiadeiros e também entre os animais.

¹⁷⁵ Tal aproximação é esboçada no texto “Veredas de som”, publicado por Carlos Alberto Mattos, em 14/09/2007. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/14/veredas-de-som-73379.asp>. Último acesso: 23/05/2014.

Embora presente, essa dimensão de encontro entre quem filma e quem é filmado não é tônica de *Aboio*, como foi em outros filmes posteriores da diretora, como *A falta que me faz* (2009). A presença da equipe é discreta e se dá pontualmente por meio das vozes de Marília e de Leandro HBL (fotógrafo do filme), vindas do antecampo. Em uma dada sequência, a equipe filma à distância – e com dificuldade – o trabalho de um vaqueiro. Os arbustos nos impedem de ver a situação em detalhe, os galhos sobrepostos formam uma rede ou teia espessa – mas vazada, cheia de buracos – que se interpõe entre a câmera e os sujeitos filmados. O som direto nos serve como guia. Escutamos o boi, o homem e um cachorro que ladra insistentemente. De trás da câmera, Leandro HBL diz: “Filma isso!”, Marília diz que não pode. Há um corte. Agora é possível ver o boi que ataca violentamente o cão, surpreendendo Leandro: “Que legal! Eu nunca tinha visto antes”. Nesse momento, a voz *off* dos realizadores faz ver não o encontro, mas a distância (material e simbólica) que os separa dos sujeitos filmados. Distância já sublinhada nos primeiros minutos do filme, quando o vaqueiro se dizia acanhado diante de pessoas instruídas como aqueles que filmam. Se os vaqueiros se avizinham dos animais, o mesmo não vale para a equipe, que permanece no lugar de quem observa respeitosamente, mas a certa distância.

Além dos boiadeiros e dos realizadores, escutamos as vozes de outros entrevistados, como os músicos Naná Vasconcelos, Elomar Figueira Mello e Lira Paes (o Lirinha, integrante do grupo Cordel do Fogo Encantado à época), além do boiadeiro e benzedor João Pereira de Oliveira, o João Pião. Eles surgem em trechos breves e sua presença no filme se dá exclusivamente por meio do som (voz falada ou música). Ao não incluir a imagem dos músicos profissionais (que tiveram acesso a uma educação formal, etc.), o filme enfatiza a presença dos cantadores do sertão. Como em muitos momentos do filme as vozes dos sujeitos aparecem cobertas por outras imagens, quase não notamos que algumas delas não são dos vaqueiros: elas surgem em meio aos outros sons sem ganhar excessivo destaque e só tomamos conhecimento de sua presença ao ler os créditos finais. Assim, se o relativo distanciamento entre aqueles que filmam e os que são filmados não é apagado pelo filme, a distância entre os sertanejos e os músicos profissionais é atenuada ao extremo pelo tratamento não-hierarquizado dado às vozes.

O terceiro e último bloco é introduzido pelo símbolo do infinito (∞), inscrito sobre a tela negra. Uma voz em *off* de um entrevistado narra:

Quando Deus gritou “Fiat! Faça-se a luz, a terra, as estrelas”... Quando o universo nasceu, ele começou a se dissipar. Tudo o que existe, tudo o que é criação, dentro da ordem material, ao surgir, no instante mágico em que surgiu, já começa a morrer. Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi.

Essa descrição bíblica do surgimento do mundo é acompanhada da imagem do céu – o firmamento, a morada de Deus – em movimento giratório, cíclico, evocando as noções de totalidade, unidade, eternidade, e também a rotação terrestre. Em muitas culturas, o círculo é

um símbolo que inclui ambas as ideias de permanência e dinamismo (...). Para os antigos, o cosmos observado apresentava, ele mesmo, como inescapavelmente circular – não apenas os planetas eles mesmos, incluindo o presumido disco achatado da terra, circulado pelas águas, mas também seus movimentos cíclicos e os ciclos recorrentes das estações. (TRESIDDER, 2004, p. 108-109)¹⁷⁶

Embora não possamos afirmar que Marília Rocha faça um uso simbólico das imagens, é inegável que tal movimento giratório dialoga em muito com os depoimentos que escutamos no terceiro bloco, quando o filme mostra as crenças dos sujeitos filmados. Isso se manifesta desde o começo (já no primeiro bloco, a reza estava presente), mas é somente na terceira parte, acerca do infinito, que o filme aborda de forma mais detida as relações insondáveis entre o mundo dos homens e outras forças, mobilizadas por meio de pequenos gestos, rituais e orações. As histórias contadas pelos vaqueiros remontam a esse passado não tão distante (época em que o boi era criado solto e que o boiadeiro precisava trabalhar horas a fio). Já os cantos entoados remontam não só a um passado histórico, mas também a um tempo mítico.

O canto elegíaco é a relação audiovisual que aproxima os homens e os animais em um tempo de abandono, que aproxima esses vaqueiros – que cantam porque, pelo hábito, se sabem escutar ainda e sempre, ou

¹⁷⁶ “a symbol of completeness than can includes ideas of both permanence and dynamism. (...) To the ancients, the observed cosmos presented itself inescapably as circular - not only the planets themselves, including the presumed flat disc of the earth circuled by waters, but also ther cyclical movements and the recurring of cycles of seasons”.

depois da história – e essas vacas – que escutam porque elas sabem, por adestramento, que esse canto é desde sempre para elas, desde a pré-história. (CARDINAL, 2014, p. 5)¹⁷⁷

Em *Aboio*, os vaqueiros se aproximam dos feiticeiros e cantar, por vezes, é tratado como um dom. Para Zé do Né, por exemplo, o aboio não se aprende nem se ensina. Já Seu Ioiô, após narrar um grande feito do passado – quando ele desafiou um fazendeiro e conseguiu reunir mais de cinquenta bois, contando apenas com um ajudante – explica o seu “feitiço”: “Assim como Jesus Cristo costurou a camisa do seu amado filho sem agulha e sem dedal, boi, tu há de me acompanhar até onde eu quiser te levar!”. A obediência dos bois se deve às orações: é preciso fazer a prece três vezes, rezar “um Pai Nosso e uma Ave Maria”. Fazendo o procedimento correto, o boiadeiro garante que o gado obedece, desde que não se passe à frente dos bois. Em outra sequência, ele explica que com alguns procedimentos simples e algumas rezas consegue eliminar inclusive os carrapatos do gado. “Você acredita nisso?”, ele indaga a Marília. “Acredito”, responde a diretora.

Deleuze e Guattari (1997), ao escreverem sobre o devir-animal, tecem considerações sobre a feitiçaria e a figura do *anômalo*, o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização.

Os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 24)

O boiadeiro conhece as rezas que podem curar o boi e seus cantos têm fortes poderes desterritorializantes. Como escrevem Deleuze e Guattari, “a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou

¹⁷⁷ “*Le chant élégiaque est le rapport audio-visuel qui rapproche les hommes et les animaux dans un temps d’abandon, qui rapproche ces vachers – qui chantent parce que, par habitude, ils se savent écouter encore et toujours, ou après l’histoire – et ces vaches – qui écoutent parce qu’elles savent, par dressage, que ce chant est depuis toujours pour elles, depuis la préhistoire*”.

de reunião” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 97). Estamos bem longe das guerras, dos exércitos, ou da ideia de um “povo de uma nação”; e mais perto do homem ordinário e da vida cotidiana (mesmo que com poderes mágicos ou místicos). *Aboio* revela essa força agenciada pela música, capaz de arrastar boiadas inteiras por longas distâncias. O aboio é dádiva e tem o poder de encantar o boi, mas para tanto é preciso que o boiadeiro enfrente as dificuldades do dia-a-dia, do aqui e agora, vivido no plano material, imanente. Às vezes fazendo apenas duas refeições ao dia, tendo que extrair água do cipó-de-mucunã para saciar a sede, outras vezes sofrendo acidentes de trabalho (como aqueles que fraturaram o dedo, a clavícula e uma costela de Seu Quelé). No limite, há uma dimensão de sacrifício em seu ofício, como nos conta Assis: “Eu digo que no dia em que nós morrer, nós vamos pro céu. Porque a luta é animada. Só o cabra chegar do mato cortado, derramando seus pingos de sangue... Eu acho que Deus da fé disso”.

Em três momentos do filme vemos uma cartela em fundo negro, com a inscrição de um traçado, remetendo-nos às marcas dos ferretes em brasa utilizados para identificação do gado. Tais símbolos surgem como elementos estruturadores, evocando outras imagens e narrativas, notadamente aquelas de caráter místico ou religioso – o que é reforçado pelos depoimentos e rezas presentes no filme.

O primeiro símbolo surge à esquerda da tela, logo após o preâmbulo, e é formado por uma linha que sugere o contorno da cabeça do boi e seus chifres (FIG. 17)¹⁷⁸. Presente em mitologias de inúmeras culturas (grega, persa, mediterrânea, hindu, etc.), o boi simboliza “poder, potência, fecundidade – um símbolo proteico da divindade, realeza e as forças elementares da natureza” (TRESIDDER, 2004, p. 80).¹⁷⁹ Mas a figura utilizada pelo filme lembra-nos também o ômega (só que invertida), última letra do alfabeto grego, que no texto bíblico, está associada a Deus, o início e o fim de todas as coisas (“Eu

¹⁷⁸ Para uma melhor visualização desses elementos que surgem, no filme, na cor branca e inscritos na tela negra, optamos por extrair apenas os seus contornos e inseri-los, nesta tese, sob outra forma: na cor preta sob o fundo branco.

¹⁷⁹ “*Power, potency, fecundity – a protean symbol of divinity, royalty and the elemental forces of nature, changing in significance between different epochs and cultures. In cave art the bull is second only to the horse as the most frequently painted image of vital energy*”.

sou o Alfa e o Ômega, o primeiro e o derradeiro”, como consta no livro do Apocalipse). A letra *upsilon*, no alfabeto latino, é o ômega invertido, mais próximo da imagem que vemos no filme (75).

O terceiro símbolo que surge à direita do quadro é o do infinito (FIG. 17), mais conhecido entre nós, por ter sido objeto de reflexões em distintas áreas do conhecimento, como a filosofia, a teologia, a cosmologia, a matemática, mas também a literatura e outras artes. Como forma geométrica, assemelha-se ao traçado do número 8 deitado (∞), uma linha curvilínea sem início nem fim. Simboliza o inumerável, o incontável e está associado às ideias de Deus e de eternidade. Mais uma vez encontramos, no filme, eco da obra de Guimarães Rosa: *Grande Sertão* começa com um travessão e termina, justamente, com o símbolo do infinito. Aliás, esse símbolo surge na iconografia sertaneja das ilustrações de Poty, feitas com a técnica da xilogravura, presentes no livro *Sagarana* (FIG. 18), e também em outras obras¹⁸⁰. O infinito desenhado por Poty aparece logo abaixo do desenho do animal (no caso, o burro) e dentro de um círculo.

O segundo símbolo, de difícil apreensão, surge bem ao centro do quadro e é formado por um semicírculo na parte superior, sustentado por uma linha reta, na vertical, que por sua vez se apoia sobre uma linha curva na base, como o traçado de uma onda (FIG. 17). Algo na imagem nos remete ao chifre do boi, mas também à forma do ferrete. Ou uma estaca. Ou seria o céu e a terra, ligados por esse elemento vertical central (talvez o homem)? Há algo de enigmático no modo como esses sinais tipográficos surgem na tela negra, oferecendo um sentido ambíguo, metafórico, cuja chave explicativa resta incompreendida¹⁸¹.

¹⁸⁰ Como nos confirmou a diretora, em conversa informal por email, as inscrições que vemos no filme foram extraídas do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Mais precisamente, das antigas edições de capa amarela, publicadas pela José Olympio Editora.

¹⁸¹ Transcrevemos o verbete disponível no dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, on line: Enigma: *sm (gr aínigma)* 1 Dito ou fato de difícil interpretação. 2 Descrição metafórica ou ambígua de uma coisa, tornando-a difícil de ser adivinhada. 3 Aquilo que dificilmente se compreende: *O coração da mulher é um enigma*. 4 Aquele de cujo procedimento é difícil conhecer as causas ou razões: *Esse homem é um enigma*. 5 Adivinha. *Chave do enigma*: explicação daquilo que não se compreende. E. *figurado* ou e. *pitoresco*: diz-se daquele em que as palavras ou frases são representadas por figuras, cujo nome oferece analogia com o que se pretende significar. E. *tipográfico*: aquele em que as palavras ou frases são representadas por letras ou sinais tipográficos. (Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acesso em: 13/05/2014).

Tal caráter enigmático também se relaciona ao modo como *Aboio* recorre às imagens do fogo (no encontro dos vaqueiros reunidos em torno da fogueira, que encerra o primeiro bloco), da água (como na chuva que surge ao final da segunda parte do filme), do céu, da terra. O filme se vale de todo um imaginário místico e percorre os quatro elementos fundamentais que deram origem à matéria, conforme as narrativas que remontam à Grécia Antiga. Fala-se do princípio e do fim das coisas, de Deus, do infinito. Tudo isso, graças ao diálogo com os “vaqueiros-feiticeiros”, que têm o poder mágico ou divino de encantar o boi.

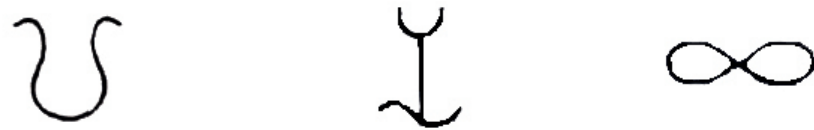


FIG. 17 - O enigma dos letrados.
 FONTE: Intertítulos extraídos do filme *Aboio* (Marília Rocha, 2005).

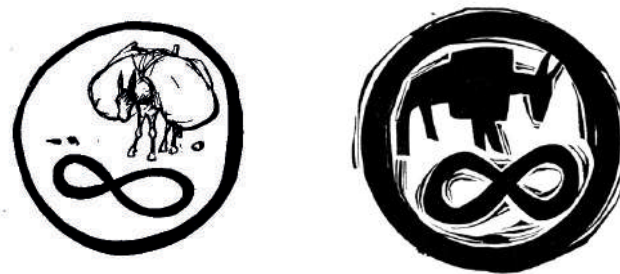


FIG. 18 – O infinito nas ilustrações de Poty.
 FONTE: ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. Folha de rosto e p. 3.

A última sequência do filme é composta de imagens em super 8, em preto e branco, como as do início. Vemos patos na lagoa, um pôr de sol, uma casa de pau-a-pique. Uma tomada da paisagem de ponta cabeça. Crianças brincam na lagoa, um homem passa à cavalo. Ao longo de alguns minutos, escutamos novamente uma massa sonora complexa, que conjuga sons diretos (o ruído dos patos, as vozes das meninas), som musicais de diferentes alturas, e uma voz que fala-canta, transitando mais uma vez entre o registro falado e o cantado, entre o discurso direto e o indireto, sem aviso prévio.

“Prazer de quem tem saudade”. Aí o outro vaqueiro faz: “É saudade todo dia”. Aí começa os dois juntos: “A saudade é tão ingrata, que todo dia maltrata, além de maltratar mata a quem não tem alegria. Ela é maltratadeira, além de ser matadeira. Ô, saudade companheira, de quem não tem companhia”.

Apesar de Lirinha ter dito que não devemos lamentar o fim do aboio, porque não se trata apenas de uma perda, e sim da transformação de uma coisa em outra, o filme termina justamente com sua voz a entoar versos sobre a saudade, eterna companheira. No último plano, um boiadeiro se afasta progressivamente. A imagem que já era desfocada vai se tornando ainda menos nítida, até desaparecer em um clarão. A câmera se movimenta para o alto, enquadrando o sol. Um raio atinge a lente, produzindo um efeito luminoso. O boiadeiro desaparece na imagem, enquanto escutamos um som longo, áspero, suave. Quando a imagem se desfaz completamente, ela dá lugar ao fundo branco. Aparecem os créditos finais, ao som da chuva (as variações de timbres e reverberações dos sons no espaço são tão notáveis que até poderíamos dizer que se trata de uma peça musical de *O Grivo*, composta a partir de sons de água e outros ruídos mínimos). Ao fundo, surgem imagens esmaecidas dos rostos dos personagens e da paisagem (como se apagadas pelo tempo), sobre as quais lemos os letrados que encerram o documentário.

“Ê, gado manso! Ê, saudade!”, cantava Zé do Né em meio à música que compõe a textura sonora do preâmbulo do filme. Ao final, é Lirinha, em *off*, quem retoma essa ideia de saudade. Se tal sentimento está presente na vida dos vaqueiros e no filme, isso não se deve apenas à prática cada vez mais escassa do aboio ou às mudanças que alteram as formas de trabalho no campo. Como explica Bailly, “todo animal, contanto que lhe demos atenção, contanto que o olhemos ser e se mover, é o depositário de uma memória que o ultrapassa, como também nos ultrapassa, e onde estão inscritas todas as fricções da sua espécie em relação à nossa” (BAILLY, 2007, p. 25)¹⁸². Se há uma recordação nostálgica em relação a algo, esse algo ultrapassa todo o vivido dos vaqueiros. É novamente Guimarães Rosa quem nos dá uma pista sobre essa saudade, difusa na escritura do filme:

¹⁸² “... chaque animal, pour peu que nous lui prêtions attention, pour peu que nous le regardions être et se mouvoir, est le dépositaire d'une mémoire qui le dépasse comme elle nous dépasse, et où tous les frottements de son espèce à la nôtre sont inscrits.”

Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive então de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. (ROSA, 1994, p. 166)



Embora as escrituras sejam muito distintas, *Aboio* nos faz lembrar dos três curtas-metragens que compõem *Cantos de trabalho* (Leon Hirszman, 1974-76), dedicados aos cantos entoados por trabalhadores rurais¹⁸³: *Mutirão* (1975), filmado em Chã Preta, na região de Viçosa, em Alagoas, que documenta um grupo de vizinhos em mutirão para uma capina de um roçado de milho e uma tapagem de casa de pau-a-pique; *Cacau* (1976), realizado em Itabuna, na Bahia, quando trabalhadores das roças de cacau extraem e pisam a fruta; e *Cana-de-açúcar* (1976), que registra, na região de Feira de Santana, também na Bahia, as cantorias dos trabalhadores dos canaviais. Todos três registram práticas em vias de desaparecer.

Em *Cacau*, por exemplo, a câmera filma em plano conjunto e geral os homens nas diferentes etapas do trabalho com a fruta: a colheita, o descaroçamento, a seca, a pisa. Enquanto lemos os créditos iniciais do filme, escutamos ao fundo esses cantos entoados pelos homens (a letra, quase não acompanhamos, mas percebemos as vozes em diferentes alturas, em coro) e os ruídos provocados pelos facões ao ceifar o cacauzeiro. A câmera filma a razoável distância, por vezes se aproximando em planos um pouco mais fechados, mas sempre de forma a descrever a prática: vemos o trabalho sincronizado das mãos habilidosas aos tirar os caroços da fruta; as folhas de bananeira sendo cuidadosamente organizadas no chão para que

¹⁸³ Lembramos também do *Cantos de trabalho*, de Humberto Mauro (1955), da série *Brasilianas*. Entretanto, ele não será abordado em nossa análise.

os frutos sejam guardados; o grupo de homens com torso nu, dançando e batendo palmas, enquanto maceram o cacau com os próprios pés. Eles cantam:

Pisa, pisa o caroço da azeitona
Você toma amor dos outros
Mas o meu você não toma
Mas se tomar, eu vou buscar
Pisa, pisa no caroço do juá.

Diferentemente de *Aboio*, que propõe uma travessia pela caatinga, uma apreensão mais sensorial do que descritivo-naturalista, um corpo-a-corpo mais direto (como quem roça a pele) com o sertão e seus moradores, em *Cacau*, há um interesse em filmar o espaço e o trabalho de forma um pouco mais “objetiva”. Se há um distanciamento entre equipe e sujeitos filmados no filme de Marília Rocha – mesmo que ele não seja excessivo, como discorre *Mesquita* (2012) –, esse distanciamento é outro no filme de Hirszman. A equipe não é vista nem ouvida em cena e, por vezes, há uma cartela informativa ou um narrador *off* (a voz é de Ferreira Gullar) que descreve, comenta ou analisa a prática retratada. Ao final de *Cacau*, o narrador comenta:

Se a colheita e o descaroçamento se refletem em cantos lamentos, a pisa de cacau propicia a dança, que por sua vez marca o ritmo das cantigas. Os cantos de trabalho são uma forma de trabalho em extinção. As modificações que se operam no campo, a urbanização crescente e a influência dos meios de comunicação de massa tendem a fazê-los desaparecer.

Em *Aboio*, a desapareição do cantos é constatada a partir do depoimento dos próprios trabalhadores. Já em *Cacau* e também em *Cana-de-açúcar* é a voz *off* quem nos apresenta as razões históricas que levariam ao abandono desses cantos – muito embora ela não ofereça uma análise mais detida sobre o modo como essa influência se dá. Cabe aos sujeitos se imprimirem no filme com seu corpo e voz durante o trabalho. Dimensão de presença.

O narrador afirma que o canto “faz o trabalho menos árduo, torna os homens mais comunicativos e mais fraternos”. Já no filme de Marília Rocha, o canto é um mediador poderoso entre homens e animais, em uma relação

cósmica, que remonta a tempos imemoriais. Em *Cacau*, também algo é dito sobre as origens remotas desse canto, porém isso não é traduzido na escritura do filme por meio do manejo dos recursos imagéticos e sonoros. O filme *Cantos de trabalho*, de Hirszman, se vale do som direto para o registro a ser empreendido (na câmera que observa, no som tomado *in loco*, à exceção da locução).

Mutirão, todavia, não se vale da voz de um narrador. A contextualização é feita por três leiteiros, logo no início do filme, que explicam que a tradição de canto de trabalho, no Brasil, sofreu influências indígenas, europeias e africanas, e que subsiste com dificuldades. É apresentada ainda uma definição dicionarizada da palavra *mutirão* (seus sinônimos e a acepção do termo), esclarecendo, de saída, que se trata de uma prática coletiva, que não pode ser empreendida individualmente. O filme aborda duas práticas diferentes (mas semelhantes): a capina do milharal e a tapagem da casa. As primeiras imagens são de uma casa, vista ao longe, no campo. Em seguida passamos aos trabalhadores cavando a terra com suas enxadas e entoando os cantos que embalam o trabalho. Passamos de um plano geral ao plano conjunto, e depois a um plano ainda mais fechado, que exhibe os pés atolados na terra. Dois homens, com vozes fortes, cantam melodias paralelas, formando um intervalo de quinta justa. Ao longo do canto e do trabalho, escutamos o ruído das enxadas, que caem pesadas sobre a terra úmida e as plantas que são arrancadas. Até aí, somente os homens ocupam a cena. Logo depois passamos a outra situação em Chã Preta, em que não só os homens, mas também mulheres, meninos e meninas preparam o barro que cobrirá as paredes de uma casa. Os homens, com suas enxadas enfileiradas em mãos, cantam e imprimem um ritmo regular (uma pulsação) ao trabalho. Dessa vez, as vozes tendem ao uníssono. Um deles molha a terra, recolhendo a água de um pequeno lago com uma bacia. As crianças fazem do trabalho uma brincadeira: abraçam um punhado de barro, sujam-se dos pés à cabeça. Uma delas carrega a argila nas costas, outra mal consegue suportar o peso (FIG.19). Uma mulher grávida, de chapéu e galochas (contrastando com os outros, descalços) também ajuda no trabalho, apanhando do chão outra porção de barro que uma das crianças deixou cair. Todos demonstram disposição em participar. Enquanto isso, escutamos uma multiplicidade de sons: a música que diz “*Barro é meu, barro é meu!*”,

a gritaria dos meninos, um homem que pede um cigarro. A câmera observa e se mantém à distância: ela varia seus enquadramentos, apreendendo a situação em um plano conjunto com maior profundidade de campo. Nesses momentos vemos como a cena é repleta de elementos, visuais e sonoros. Mas, por vezes, ela refaz o enquadramento, aproximando-se em *zoom*, para enfatizar um detalhe ou outro. Agindo desse modo, ela consegue apreender o trabalho, os laços entre as pessoas e, ao mesmo tempo, captar a música que atravessa o cotidiano daquela pequena comunidade.



FIG. 19 – Mutirão de tapagem de uma casa.

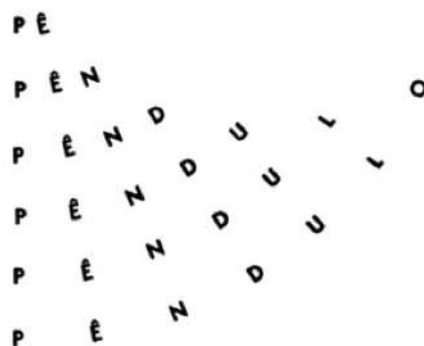
FONTE: Frames do filme *Cantos de trabalho – Mutirão* (Leon Hirszman, 1975).

Embora o canto nos filmes de Hirszman tenha também uma dimensão de lamento – vestígio da história de escravidão no país –, como nos lembra o narrador em *Cana-de-açúcar*, em *Mutirão* não há melancolia ou saudade. Todos estão demasiado ocupados para pensar no que foi ou no que será. Os cantos estão em processo de extinção, mas o filme não lamenta, tampouco incorpora em sua escritura o imaginário e as lembranças dos sujeitos filmados. Apenas empenha-se em fazer do filme um documento do presente, apostando na potência do cinema em sua dimensão mais essencial, a do grau zero da inscrição verdadeira (COMOLLI, 2014), sua dimensão de registro.

Se *Aboio* e *Cantos de trabalho* filmam o trabalho rural e os cantos que estão na iminência de seu desaparecimento, isso se dá de modos muitíssimo distintos. Obviamente, tanto um filme quanto o outro respondem a questões específicas de seu tempo e estas não são de todo comparáveis. Os filmes de Hirszman – como expusemos em capítulos anteriores – têm pretensões políticas que dialogam com um contexto histórico e cultural muito particular. O documentário de Marília Rocha, por sua vez, surge em um momento em que os cineastas lidam de forma mais livre com questões políticas e estéticas,

no qual a urgência não se coloca mais como se colocava nas décadas de 60 e 70, quando a ditadura se impunha de forma ostensiva sobre a produção cultural e cinematográfica. Além disso, os *Cantos de trabalho* dialogam com uma tradição documentária que possui uma linguagem específica, na qual a narração *off* e os letreiros explicativos desempenhavam um papel fundamental. Jean-Claude Bernardet afirma, na conclusão de *Cineastas e imagens do povo*, ao falar do modelo sociológico do documentário: “Se os cineastas ligados a esse modelo não podiam fazer emergir o outro, não é que não quisessem, nem por falta de interesse pelo outro. É que não podiam: a linguagem impedia” (BERNARDET, 2003, p. 214). Nesse fragmento, interessamos especialmente a segunda parte: *Cantos de trabalho* está impedido, por assim dizer, de ir mais longe em seus propósitos em função da linguagem cinematográfica que lhe é própria. Isso não deve ser visto como uma falta de mérito dos curtas, que mostram muito bem como o canto está atrelado ao trabalho e à vida coletiva, historicamente e socialmente situados. São notáveis os planos da enxada perfurando o solo, a mão que modela o barro, os pés que maceram a fruta, enfim, imagens que dão a ver o esforço físico do corpo ao transformar ou dar forma à matéria. O canto surge, por assim dizer, territorializado, enraizado. Já Marília Rocha pode se lançar com mais liberdade em uma travessia poética pelo sertão, em diálogo permanente com esses outros com quem ela cruza no caminho. André Brasil (2008) chega a dizer que, em *Aboio, as palavras cantam e as imagens deliram*. O corpo está presente e também o trabalho, mas nesse delírio poético construído pelo filme, o canto foi além: ele se desprende do homem, contaminou a paisagem, alcançou o cosmo. Como uma linha de fuga, que atravessa o sertão arrastando homens e animais, em pleno movimento de desterritorialização.

10. (De)compor com(o) a música



(E. M. de Melo e Castro, poema "Pêndulo")

Matéria de composição (2013) é o primeiro longa-metragem do jovem realizador (e músico) Pedro Aspahan¹⁸⁴, e está entre os poucos filmes brasileiros que abordam a música erudita contemporânea. O documentário retrata o processo criativo de três compositores – Guilherme Antônio Ferreira, Teodomiro Goulart e Oilliam Lana –, todos radicados na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Tudo começa a partir da proposição feita pelo cineasta aos compositores: a de que cada um deles componha uma peça musical que dialogue com o ensaio visual (um curta-metragem de aproximadamente oito minutos) previamente realizado pelo diretor. O documentário acompanhará todas as etapas do processo de produção das peças encomendadas, desde a sua composição até a gravação, passando pela edição de partituras, ensaios e concertos. Estabelece-se, assim, uma relação de mão dupla entre música e cinema: a composição é a matéria sobre a qual versa o filme, ao mesmo tempo em que a música tem como móbil o cinema. Recursividade: música que anima o cinema que anima a música.

¹⁸⁴ Pedro Aspahan é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, onde estuda as reverberações da música de Schoenberg no cinema de Straub-Huillet. Em seu mestrado, desenvolveu a pesquisa "Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson", também no PPGCOM/UFMG. No campo do cinema, atua principalmente como diretor, técnico de som e montador, especializando-se no campo do documentário. É membro da Associação Filmes de Quintal e trabalha na produção do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Estudou música da Fundação de Educação Artística e como violonista, realizou inúmeros recitais solo. Participou do concerto Mina Sonora, tocando um dos doze violões fractais de Teodomiro Goulart no 4º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de Belo Horizonte, 2002.

Organizado em três grandes blocos, cada um em torno de um personagem, o filme apresenta ao seu espectador três “mundos”, três maneiras distintas de conceber e executar uma obra musical. Como escreve Antonia Soulez (2002), “ ‘fazer mundo’ no campo da arte, em particular na música, é indissociável do fato que *aquilo* que o compositor busca fazer não se distingue daquilo *com o qual* ele faz” (SOULEZ, 2002, p. 22. Itálicos da autora)¹⁸⁵. Ao filme interessa não apenas as peças em si, mas os modos pelos quais os compositores trabalham a matéria sonora. Existe uma atenção às singularidades de cada compositor e às intensidades diferenciais de cada música (e de cada imagem, como buscamos demonstrar).

De saída, o filme destaca a materialidade do som. Os créditos iniciais, apresentados silenciosamente, preparam a escuta do espectador para os primeiros acordes que soarão ainda com a tela negra. Escutamos um som musical, produzido pelo ataque de vários instrumentos simultaneamente. O ataque é rápido, preciso. Percebemos o som que ressoa no tempo até seu desaparecimento. Após alguns segundos, um novo ataque. Dessa vez, uma nota aguda se prolonga. Após um tempo, o som desaparece. No terceiro acorde, destaca-se uma nova grave. O acorde é sucedido de notas curtas e metálicas tiradas no prato. O primeiro plano que surge em *fade in* é de uma maçaneta de porta. Quando o terceiro acorde desaparece, a imagem aparece.

Uma sucessão de notas curtas percussivas se mistura com notas longas produzidas pelo violoncelo e pelo clarone, formando texturas, de forma irregular. Uma nota mais forte e longa no violoncelo cresce, diminui em seguida, até um trêmulo. A nota longa é sublinhada pelo movimento da câmera, que se desloca em *travelling*, mostrando o cômodo vazio de uma casa. A luz de fora ilumina o lugar, atravessando portas e janelas de vidro. Tudo é filmado de forma desfocada e apenas os detalhes mais próximos são vistos com nitidez. O trêmulo do violoncelo parece sugerir o traçado do ornamento que vemos, em detalhe, na parede (cujo formato se assemelha aos ladrilhos das portas e janelas ao fundo). O som contínuo do prato surge, cresce e desaparece. A textura é rarefeita e termina no silêncio.

¹⁸⁵ “*Tel que je le comprends ‘faire monde’ dans le champ de l’art, en particulier la musique, est indissociable du fait qu’en faisant monde, ce que le compositeur cherche à faire ne se distingue plus désormais de ce avec quoi il fait*”.

Os tons claros que compõem a casa logo dão lugar à tela negra. O plano seguinte é de uma parede se desfazendo ao contato com o martetele. Uma nota forte e longa é atacada pelo violoncelo e pelo clarone, que tocam juntos até que este silencia, deixando somente um “fiapo de melodia” grave do violoncelo soar. Após uma outra tela negra, a câmera enquadra uma porta semiaberta, filmada também sem foco, aproximando-se lentamente de sua maçaneta, até apreendê-la com nitidez. Quando há um corte na imagem, surge, simultaneamente, a última nota grave e apoiada do violoncelo, como um ponto final.

Nesse pequeno trecho, que corresponde aos três primeiros planos de abertura do filme, os eventos sonoros sugerem surgimento e desaparecimento: o som como evento efêmero. A composição musical baseia-se em sonoridades feitas de irregularidades, texturas, timbres, e não em melodias ou harmonias. Sons metálicos de percussão contrastam com os timbres da madeira (clarone) e das cordas friccionadas (violoncelo) – cujas qualidades nos remetem também aos materiais filmados (as portas de madeira, as maçanetas em metal). Observa-se igualmente que o trecho possui vários pontos de sincronização: os silêncios coincidem com a tela negra, a última nota coincide com a corte seco na imagem. Notas longas sublinham os movimentos de câmera. A rarefação da textura se dá quando, na imagem, vemos a parede se desfazer. O trecho mais melódico, feito pelo clarone e pelo violoncelo, com notas longas, ressalta a aproximação da câmera que filma a porta entreaberta. O violoncelo que surge com nitidez ao final do trecho coincide com o momento em que a maçaneta surge como figura na imagem.

Logo saberemos que o curta trata da demolição de uma casa. A cada plano, saltam aos olhos diferentes texturas, pesos, volumes, densidades – o que é sugerido também pela música. A matéria bruta da qual a casa é feita se torna visível: tijolo, cimento, ferragens. Presenciamos pequenos acontecimentos durante a demolição: uma parede que cai ou uma marreta que escava um buraco no teto (dando-nos a ver um feixe de luz preenchido pela poeira). Blocos de concreto pendurados nas ferragens formam pêndulos, que balançam de um lado ao outro de forma não-sincrônica, polirrítmica. Em um plano específico, papéis e fotografias espalhadas pelo chão, resto de lembrança de uma vida que passou por ali (e sobre a qual jamais saberemos). Enquanto assistimos a tais imagens, ainda escutamos a

música que se desenrola, e que só nos créditos finais saberemos se chamar *Ágora*. Vez ou outra a câmera se desloca pelo espaço – ora em *travelling*, ora em *zoom* –, imprimindo ritmo à imagem.

Lugares de passagem, de entrada e de saída, portas e janelas aparecem repetidas vezes ao longo do curta-metragem, criando molduras, estabelecendo um quadro dentro do quadro. Tal aspecto nos remete às portas semiabertas dos filmes de Robert Bresson, cineasta francês que foi objeto de estudo de Aspahan em outro momento. Tomemos rapidamente a descrição de um plano de seu filme *Uma criatura dócil* (*Une femme douce*, 1969).

A porta, com a simplicidade de sua maçaneta dourada, está em primeiro plano, em foco e na sombra, enquanto o fundo, em perspectiva, está desfocado e iluminado, com seus inúmeros objetos (livros, jarro e abajur brancos, piano de cauda). A profundidade de campo reduzida, mesmo no plano em perspectiva, parece se configurar como um outro modo de *achatar as imagens sem atenuá-las*, procedimento central na produção das imagens do filme e no pensamento bressoniano. (ASPAHAN, 2008, p. 68)¹⁸⁶

A presença das portas e janelas, muitas vezes entreabertas, a reduzida profundidade de campo e a montagem fragmentária do espaço por meio dos planos curtos, a disjunção (ou não redundância) entre som e imagem são alguns dos traços que nos permitem aproximar o filme da estética bressoniana.

A casa é vista menos como espaço habitado (ou habitável) e mais como lugar do vazio – o que é reforçado pela presença da tela negra, que sugere um buraco, uma fenda, a presença de uma ausência (o que é reforçado pelos momentos de silêncio). Nota-se ainda a ausência da figura humana: a demolição é realizada por pedreiros, mas a casa aparece desabitada. Os homens são empurrados para o fora-de-campo. Os corpos, situados para além da borda do quadro, por vezes aparecem sem foco ou na penumbra. As mãos que empunham as ferramentas sugerem ataques percussivos e ritmados, contudo, o interesse das imagens recai mais fortemente sobre a sua plasticidade, o trabalho como gesto, ritmo e movimento.

¹⁸⁶ Aspahan vale-se aí de uma expressão de Bresson, em uma de suas notas sobre o cinematógrafo: “Achatar minhas imagens (como com um ferro de passar) *sem atenuá-las*” (BRESSION, 2005, p. 23. Itálicos do autor).

É possível traçar uma “cronologia” da demolição – a casa inicialmente aparece mais inteira, ao passo que ao final, somos levados ao depósito onde portas e janelas empilhadas aguardam um novo e futuro destino. Porém o filme adota uma dicção mais ensaística do que propriamente narrativa. Ele nos convida a percorrer a casa em ruínas, perscrutar as frestas, saborear as texturas. Experimentamos a demolição de forma quase tátil, mas de modo suave, ao contrário do que poderiam sugerir os blocos de concreto, os golpes de marreta, as superfícies ásperas. Somos tomados pela sensação de um tempo suspenso e dilatado. Percorremos caminhos impensados, vemos a demolição a partir de ângulos improváveis.

Como explica Marília Rocha de Siqueira (2006), valendo-se do pensamento de Silvina Rodrigues: o ensaio “não se cansa de reinventar-se e de se colocar à prova. É nesse sentido que gostaríamos de tomá-lo como uma modalidade peculiar de pensamento, um *pensamento experimental*” (RODRIGUES *apud* SIQUEIRA, 2006, p. 20). O curta-metragem propõe um pensamento (de natureza experimental) acerca das ideias de construção e desconstrução, de composição e decomposição, matéria e material, o que será desdobrado de múltiplas formas ao longo do filme. Além disso, ele abre a oportunidade “para a observação de aspectos inesperados do objeto, assim como para o estabelecimento de uma nova relação – de alteridade – entre o sujeito e o objeto” (SIQUEIRA, 2006, p. 36).

Ao final do curta-metragem (que termina em *fade out*, de forma conclusiva) e da música (que termina no silêncio), somos levados ao camarim da Sala Sergio Magnani, da Fundação de Educação Artística¹⁸⁷, onde os músicos do grupo Oficina Música Viva¹⁸⁸ aguardam o terceiro sinal sonoro da

¹⁸⁷ A Fundação de Educação Artística (FEA) é uma entidade sem fins lucrativos situada em Belo Horizonte (MG), que tem como objetivo contribuir para a democratização, o aprimoramento e a atualização da música. Criada em maio de 1963 por um grupo de artistas e intelectuais, a FEA é considerada um centro de experimentação, renovação e difusão artística de enorme importância para a cidade. Maiores informações no site oficial da instituição: www.fundacaoeducacaoartistica.org.br. Último acesso: 03/02/2015.

¹⁸⁸ Formado por instrumentistas, regentes e compositores de Belo Horizonte, o Oficina Música Viva atua na produção e divulgação da música contemporânea. Iniciou suas atividades em 2006, sob direção de Rubner de Abreu (que aparece em alguns momentos do filme), como ampliação das áreas Criação e Difusão de Música Contemporânea da Fundação de Educação Artística (FEA). O nome é uma homenagem ao movimento Música Viva, idealizado por H. J. Koellreutter, que reuniu nas décadas de 40 e 50 compositores no Rio de Janeiro. O movimento teve consequências importantes para a música brasileira do século XX. Maiores

sala de concerto, que anuncia a hora de adentrar o palco. Agora estamos em outro registro das imagens e dos sons: já não escutamos música, mas o ruído produzido pelos músicos enquanto tocam seus instrumentos, e o burburinho das conversas que dará lugar ao silêncio. A violoncelista Elise Pittenger brinca, dizendo a outro músico: “*stop!, stop!*”. Eles trocam olhares, desejando uns aos outros boa sorte. Só então um deles (o percussionista Fernando Rocha¹⁸⁹) abre a porta para os músicos subirem as escadas que levam ao palco. A câmera segue pelo mesmo caminho, posicionando-se silenciosamente atrás deles, de frente para a plateia, que agora é vista ao fundo. O concerto começa e nós espectadores escutamos, ao vivo, o início da peça que escutávamos minutos antes enquanto assistíamos às imagens da demolição. Contudo, nada garante que o espectador reconheça, de imediato, que se trata da mesma peça. A câmera escuta pacientemente o concerto, refazendo seu enquadramento em um dado momento, dando relevo aos ouvintes (que como nós, ocupam seu lugar de espectador, mas distinto do nosso). Enquanto os *vemos escutar*, escutamos também aquilo o que eles escutam.

Se antes víamos as imagens da casa acompanhadas da música extradiegética, agora vemos e escutamos a música que resulta da ação humana. A música está, efetivamente, em cena. Já não estamos no tempo suspenso e dilatado, mas no tempo do vivido, tal como experimentado pelos sujeitos que compartilham de um mesmo espaço e uma mesma duração com a máquina de filmar. A imagem do camarim instaura uma ruptura em relação ao curta-metragem. De um regime ensaístico, passamos a outro, governado pelo som direto. Aquele silêncio que antes experimentávamos diante da tela negra, agora experimentamos diante dos sujeitos filmados: as vozes se calam, os corpos se ajeitam cuidadosamente, preparando-se para o acontecimento por vir. O silêncio se torna, assim, o receptáculo que acolherá a música (Schafer, 1991)¹⁹⁰, mas para isso, é preciso que ele seja produzido pelos sujeitos ali presentes. O silêncio resulta de uma ação.

informações no site do grupo: <http://www.oficinamusicaviva.com>. Último acesso: 03/02/2015.

¹⁸⁹ Citado brevemente nesta tese, no capítulo “Filmar o improviso”, quando distinguimos os termos improvisação, aleatoriedade e indeterminação na música contemporânea.

¹⁹⁰ “Na sala de concerto”, explica o autor, “ainda hoje o silêncio toma conta da plateia quando a música está para começar, para que esta possa ser carinhosamente depositada num receptáculo de silêncio” (SCHAFER, 1991, p. 139).

Se destacamos o caráter de ruptura instaurado na passagem da sequência da casa para o camarim, é porque a montagem do filme propõe operações importantes para se compreender o trabalho do espectador. Logo após o trecho na sala de concerto, somos levados à casa de Guilherme Antônio Ferreira, diante de seu piano, repetindo o último trecho da peça que acabamos de escutar ao vivo, na execução do Oficina Música Viva. O compositor tenta reproduzir os instrumentos de percussão, percutindo as mãos sobre a madeira do piano. Ele ri e prossegue tocando um pouco mais. A câmera enquadra as mãos do músico, a partitura. Em seguida, passaremos para um outro tempo e espaço, onde o compositor é visto de costas, durante o ensaio. O grupo instrumental executa exatamente o mesmo trecho que Guilherme tocava ao piano, segundos antes. A montagem da sequência permite atravessar as diferentes situações e espaços, mas de forma a dar continuidade ao som. A música aqui não é usada como artifício para dar unidade à sequência de imagens, por exemplo, como poderíamos dizer de um certo uso da música no cinema clássico, que tem o objetivo de suturar, ligar e atenuar aquilo que resta fragmentado. Trata-se, antes, do contrário: é a sequência que é montada de forma a dar continuidade à música.

Como mais tarde explicará Guilherme em voz *off*, já ao final do bloco que lhe é dedicado, ao mencionar uma cena de um filme do cineasta russo Andrei Tarkovski, a música é um “operador de passagens, travessias, comunicações, deslocamentos”. O filme opera também desse modo, ora por passagens, ora por deslocamentos. Guilherme aproveita as imagens da destruição da casa para desenvolver a peça em torno da ideia de “desconstrução” de um acorde, o que é feito com o auxílio de “especulações harmônicas, procedimentos algorítmicos de cálculos intervalares” – explica. Tal subtexto, contudo, não é reconhecido pelo ouvinte. Talvez por isso, o filme se empenha em desmembrar o acorde em questão, oferecendo um exercício analítico. Escutamos o acorde tocado pelo compositor ao piano, mas também o harpejo correspondente que é executado pelo computador e, ainda, o acorde tocado pelo grupo de câmara. Já neste início, o filme incorpora em sua escritura certos gestos do trabalho do compositor (no caso dessa sequência, o de *construir por meio da desconstrução*), ao mesmo tempo em que oferece ao espectador uma pedagogia da escuta.

O segundo bloco do filme é dedicado a Teodomiro Goulart. Na cena em que ele é apresentado ao espectador, vemos em primeiro plano a maçaneta da porta do seu estúdio (retomando o tema apresentado pelo curta-metragem), que será aberta por ele, dando a ver vários violões pendurados na parede. Na imagem seguinte, uma cadeira de balanço em movimento vai-e-vem¹⁹¹. O compositor é visto de frente, falando à equipe sobre a sua ideia musical (diferentemente de Guilherme, cujos depoimentos dados à equipe são ouvidos apenas em *off*). Ele diz que pretende desenvolver o tema da morte – em função de uma experiência pessoal vivida por ele àquela época –, associando a demolição da casa ao féretro, ao depósito, ao pó. Metaforicamente, o compositor lança mão de duas referências para a sua obra que está por vir: o *Aleph*, de Jorge Luis Borges (“o Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”¹⁹²) e também o preceito bíblico de que “Tudo caminha para um mesmo lugar; tudo vem do pó e tudo volta ao pó” (Eclesiastes 3: 20). A ideia é a de encontrar um ponto a partir do qual se possa enxergar toda a demolição, para tanto, ele propõe compor uma música apenas com um som e suas nuances.

José Miguel Wisnik (1999), ao falar do estatuto do som no dodecafonismo – sistema de composição atonal baseado na constituição de séries com as doze notas da escala cromática –, explica um aspecto que nos ajuda a compreender a música de Teodomiro Goulart (muito embora sua unidade de composição seja um único som, de altura definida, e não a série):

o som aparece ao mesmo tempo como abstrato (na medida em que é um ponto na rede de relações seriais) e fortemente concreto (porque liberado da linha temática da melodia e da progressão tonal, vibra na pura materialidade de sua granulação, do seu impacto, da sua ausência). (WISNIK, 1999, p. 182)

O som é pensado como ponto (dimensão abstrata) e suas qualidades intrínsecas – sua materialidade concreta (que inclui altura, timbre, duração, intensidade, volume) – permitem a Teodomiro inseri-lo numa rede de

¹⁹¹ Trata-se de uma singela contribuição do compositor (e cinéfilo) Teodomiro Goulart, em homenagem ao cineasta Alfred Hitchcock, conforme ele relatou em um debate realizado na Fundação de Educação Artística, no dia 15 de abril de 2014, dentro do “Seminário aberto e Cine Síncopa” (no projeto “Multifonias: Música Contemporânea em Foco”).

¹⁹² BORGES, Jose Luis. O Aleph. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Volume 1. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999. pp. 87-96.

relações (no caso, não seriais). Tinta, neve, nuvem são algumas das imagens evocadas para explicar como ele pretende explorar as texturas, os volumes e os diferentes coloridos do som. “Acho que pode ser o contraponto perfeito para a sua demolição”, explica Teodomiro. “Tem tudo a ver”, responde Aspahan por trás da câmera, demonstrando afinidade com o pensamento do compositor. Como um esquimó consegue perceber diferentes tonalidades do branco da neve, o músico quer abordar o som em suas sutis diferenças.

Dos três compositores, Teodomiro é o personagem que demonstra maior relação de proximidade com a câmera: se expressa verbalmente com mais desenvoltura e é talvez o mais “performático” dos três, permitindo-se brincar e fazer piadas diante da equipe (como aquela sobre o “acelerador de partículas”, no momento em que ele tenta retirar um objeto ruidoso de dentro de um *violão fractal*), o que se deve também à proximidade com Pedro Aspahan, de quem foi professor por longos anos.

Ressaltamos que o modo peculiar de Teodomiro abordar a música é inspirado por suas pesquisas a partir de conceitos do âmbito da filosofia – como o de eternidade, de infinito, caos, etc. – e da física – como o efeito *doppler*¹⁹³. Seu método de ensino de violão¹⁹⁴ bem como suas composições são atravessados por essa maneira de pensar e isso se torna manifesto em *Matéria de Composição*. Teodomiro usa violões pendulares para compor a

¹⁹³ Como consta no currículo do compositor disponível no site oficial do filme, Teodomiro Goulart “pesquisa novas possibilidades sonoras e expressivas para o violão, com destaque para o estudo sobre a desterritorialização e nomadização do espaço sonoro. Inventou o mecanismo que permite a execução do violão em movimento, abordado sob a perspectiva do efeito Doppler. Criou o sistema de leitura musical em movimento, baseado no princípio da incerteza de Werner Heisenberg, que possibilita a abordagem quântica do tempo musical. Descobriu um macro-modo de 588 notas, que revela a sequência contínua dos modos gregos em padrão fractal e que é configurado sob o princípio do eterno retorno – batizado de “Sonora Spira Mirabilis”. Descobriu um padrão fractal no quadrado mágico de 16 Elementos alcinhado de Enigma 34 (A melancolia). Desenvolve pesquisa com cem diapasões, que se utilizam de violões como caixa acústica para amplificação de senóides”. Disponível em: www.materiadecomposicao.com. Último acesso: 24/10/13.

¹⁹⁴ O primeiro volume de seu método de violão intitulado “Violar: aprendizagem e ensino do violão sob a dependência sensível das condições iniciais” foi publicado em 2006. Como consta em seu site oficial, o método “É constituído por cartões que codificam os parâmetros musicais, a fonte sonora, os elementos motores, alguns procedimentos de estruturação e outras funções. Os cartões agenciam-se em montagens sobre um tabuleiro, formando jogos com páginas virtuais e estratos dinâmicos, todos regidos por regras e diretrizes, que viabilizam tanto o ensino e o aprendizado dos fundamentos básicos do violão quanto a musicalização do aprendiz”. Disponível em: www.cordassoltas.com.br. Último acesso: 24/10/13.

peça que acompanha o ensaio visual e o seu material didático compõe o cenário onde as entrevistas se dão (ao fundo é possível ver as estantes e as roletas harmônicas, com as quais ele ministra suas aulas de violão e de harmonia).

Ora produzindo sons mais rascantes (que remetem à dor, como no momento do vídeo em que vemos as ferragens da casa), ora explorando o efeito de ondulação produzido pelo violão em movimento giratório, o compositor procura abordar o som em suas “propriedades infinitas”. Ele explica que o som é para a música aquilo que o tijolo é para a casa (aproveitando, ainda, a temática sugerida pelo filme). Embora o compositor faça uma abordagem conceitual da peça, ele reforça a importância de partir inicialmente do instrumento, começar do próprio material sensível – e não da partitura. No dia das gravações, ele diz já ter ideias para serem executadas, mas garante que gravará mais coisas do que havia previsto, justamente porque o contato com o corpo sonoro da música o estimula a introduzir outros elementos inicialmente não previstos.

Já no processo de gravação, o filme faz as imagens reverberarem algo da sonoridade produzida pelo violão em movimento. Graças ao aumento do tempo de exposição da imagem (decorrente da abertura do obturador), as imagens ganham um efeito borrado. Conjugando o efeito desfocado, o *zoom*, mais o movimento incessante do instrumento, elas chegam ao limite da abstração, transformando-se em puro efeito de cores e luzes. O movimento circular, sugere o comportamento do som no espaço e remete ainda a um estado subjetivo do artista em relação ao material expressivo (à maneira de um transe do compositor imerso na produção de sua obra). As imagens promovem uma percepção distorcida do objeto – assim como a escuta de um som cuja fonte sonora está em movimento pode ser distorcida, como ocorre no efeito *doppler* –, sugerindo, ao mesmo tempo, uma alucinação ou delírio. Somos levados a nos relacionar com o tempo e com o espaço de forma diferente da habitual e a participar dessa viagem conceitual e sinestésica proporcionada pela música de Teodomiro Goulart.

É nesse momento também que o filme faz notar, de forma mais pronunciada, a espacialização do som explorada por Teodomiro em sua peça,

ao utilizar a fonte sonora em movimento (seja o violão girando sobre um eixo, seja quando o compositor aproxima ou afasta o violão do microfone, durante a gravação). Graças ao desenho de som do filme, os sons são distribuídos diferentemente à esquerda e à direita, o que na sala de cinema, em uma projeção em 5.1 por exemplo, se complexifica ainda mais. O som circula no espaço em que a peça é executada e essa circularidade é retomada pelo filme, sob nova forma, para se prolongar até as condições objetivas de exibição, vivenciadas pelo espectador.

Nota-se o trabalho de mixagem do filme na valorização de um outro aspecto presente na peça composta por Teodomiro: a superposição de camadas sonoras. Escutamos nitidamente que os sons são acrescentados um a um, produzindo uma sonoridade que se adensa à medida que novas camadas são acrescentadas, em consonância com a ideia de construção de uma casa imaginária, que se ergue também por camadas (primeiramente a fundação, depois os pilares, as paredes, o teto, ou se preferirmos, a partir dos tijolos, cobertos em seguida pelo cimento, depois pela tinta, etc.).

É notável como o filme cresce nesse segundo momento, dedicado a Teodomiro Goulart. Isso não se deve apenas à *auto-mise-en-scène* do personagem, mas sobretudo ao cuidadoso trabalho de composição da escritura sonora do filme¹⁹⁵. Conforme esclareceu o diretor, houve um esforço permanente de não tratar o sistema 5.1 como um elemento acessório. Nas sequências documentais o filme é mais contido em relação ao registro do som. Porém, nas sequências em que acompanhamos os vídeos-ensaios, tudo muda. No caso das peças *Ágora* e *Tramas da memória* (de Guilherme Antônio e Oilliam Lana, respectivamente), oferece-se ao espectador a sensação de estar sentado no meio do palco, tendo os músicos ao seu redor. A distribuição dos sons é, de certo modo, *antinaturalista*. Já no segmento dedicado ao violonista, o filme adota a sobreposição de camadas sonoras (o que vem do próprio método de criação do compositor), mas de forma ainda mais rigorosa. A pesquisa de composição de Teodomiro, baseada nos violões

¹⁹⁵ O desenho de som e a mixagem do filme são assinados por Hugo da Silveira, que assina também a mixagem da peça de Teodomiro Goulart (*A DoOR*). A mixagem das peças *Ágora* e *Tramas da memória* são de Pedro Durães. A mixagem 5.1 é de Éric Christonu, da Casa Blanca Sound.

fractais, envolve o estudo das órbitas sonoras que circulam pelo espaço ao redor dos ouvintes, que assumem diferentes lugares de escuta em uma sala de concerto. Tudo isso foi levado em consideração pela equipe, que fez a mixagem de forma não-convencional, explorando essa circulação do som no espaço. Conforme explicou Aspahan, Teodomiro tocou as mais de sessenta pistas *stereo* que foram gravadas para o filme e acompanhou de perto grande parte do processo de edição. Ele classificou cada um desses sons e fez várias sugestões que foram incorporadas, com liberdade, pela equipe. Foi dele a ideia de suprimir os ataques aos violões em alguns momentos, mantendo apenas as suas ressonâncias (o que é largamente utilizado na sessão final da peça). Em determinado trecho, o compositor optou por incluir sua própria respiração (aspecto que ele só notou na ilha de edição), que soa junto com a nuvem de fumaça levantada pela parede que cai – e que corresponde ao ponto culminante da música. No momento em que vemos o buraco no teto, Teodomiro buscou representar o Aleph, de Borges: o que é feito com dois violões que soam simultaneamente ao tocarem todas as doze notas da escala cromática. Elas formam um *cluster* e aludem ao ponto que contém todos os pontos.

A essa altura já notamos que o objetivo do filme é menos o de abordar a peça musical como obra fechada, acabada, e mais o de priorizar os processos que envolvem a composição musical. O filme faz ver que a performance interfere na obra e que há uma dimensão relacional sempre presente. No ensaio visto no primeiro bloco do filme, por exemplo, Elise Pittenger conversa com o compositor Guilherme Antônio, tentando buscar um som específico no violoncelo, áspero e grave que, no entanto, ela não sabe como produzir. Ela experimenta o instrumento, toca em diferentes lugares, fricciona o arco nas cordas e no cavalete, pesquisando o som desejado pelo compositor. Nesse caso, o som depende não apenas da habilidade da intérprete, mas também das características próprias ao instrumento. O som resulta de uma busca conjunta, uma pesquisa – é preciso *conquistar* o som. Somente após um longo trabalho de investigação e diálogo, é que violoncelista e compositor chegam a um “acordo” sobre como produzi-lo.

Tudo se passa como se o próprio material musical oferecesse resistências ao trabalho do compositor (e também dos intérpretes). “O artista

é tomado entre suas resistências e seu sofrimento é duplo, resistência do conceito ao material, resistência do material ao conceito” (SOULEZ, 2002, p. 21)¹⁹⁶. Isso quer dizer que, no jogo implícito ao processo composicional (tocar a música é jogá-la, como bem sugere o termo francês *jouer*), material e forma não constituem operações separadas.

Do ponto de vista do compositor, o signo não é somente um devir-signo, mas um jogo de devir-signo. E isso leva a dizer que nesse devir, o signo é feito da mesma massa da qual ele procede. Aquilo que é criado faz um com o material de onde emerge sua forma. Pelo seu devir em um jogo, o signo, aparentemente autônomo, revela na realidade um material a partir do qual ele foi “formado”. É então difícil admitir uma separação entre os níveis formal e material das operações. (SOULEZ, 2002, p. 19)¹⁹⁷

Como a autora busca demonstrar, o material não é o outro da forma, em uma relação dialética bipolarizada, como se a forma existisse por si mesma e bastasse apenas submetê-la ao material. Para Soulez, o material

é não apenas aquilo que resiste à dialética ao não fazer parte dela, mas é aquilo que a faz se calar. Ela é colocada sobre essa estrutura de receptividade do material, cuja tendência seria preciso obedecer. Aqui se opera uma inversão: não há mais um material manejável, mas um material que contém em si mesmo a estrutura de seu ser-manejado. (SOULEZ, 2002, p. 32)¹⁹⁸

Em vários momentos, o filme nos faz ver como compor é dar forma ao material sonoro ao trabalhá-lo, jogá-lo, colocá-lo em prática. Ao final de um ensaio, Guilherme Antônio menciona ter percebido, durante a execução, uma nota grave que ele não havia previsto ao compor a peça. Esse som *diferencial* percebido pelo músico, fruto de um fenômeno acústico, resulta da combinação de determinadas notas no momento da execução, *entre os*

¹⁹⁶ “L’artiste est pris entre deux résistances et sa souffrance est double, résistance du concept au matériau, résistance du matériau au concept.”

¹⁹⁷ “Du point de vue du compositeur, le signe est non seulement un devenir-signe, mais un jeu de devenir-signe. Et cela entraîne à dire que dans ce devenir, le signe est fait de la même pâte dont il procède. Ce qui est créé fait un avec le matériau d’où émerge sa forme. Par son devenir dans un jeu, le signe, apparemment autonome, relève en réalité d’un matériau à partir duquel il a été ‘formé’. Il est donc difficile d’admettre une séparation de niveaux d’opérations, formel et matériel”.

¹⁹⁸ “non seulement ce qui résiste à la dialectique en n’y entrant pas, mais ce qui la fait taire. Elle mise sur cette structure de réceptivité du matériau dont il faudrait faire sienne la tendance. Ici s’opère un renversement: on a plus du tout un matériau maîtrisable, mais un matériau qui contient en lui-même la structure de son être-maîtrisé”.

músicos. A interpretação musical, isto é, o momento da execução, é produtora de surpresas, é também criadora. É por isso que Teodomiro afirma que é preciso experimentar o instrumento para perceber como ele soa, pois para ele o material não está descolado da forma. A composição musical torna-se, assim, um tornar-se. E é somente após o momento em que Teodomiro tenta tirar de dentro do violão um objeto ruidoso não desejado (só mesmo uma escuta aguda notaria aquele ruído, cuja fonte inesperada é invisível aos olhos) é que veremos, pela segunda vez, o curta-metragem da demolição.

O primeiro plano que surge em *fade in* é de uma maçaneta de porta. Um som áspero e muito suave nos remete ao ranger da porta (um ruído produzido por um pequeno objeto giratório no formato de hélice¹⁹⁹, no contato com a corda mais grave do violão, como vimos em uma sequência anterior). O som retorna, mais forte e com uma duração mais longa. Por vezes, ele sofre pequenas interrupções (que não chegam a soar como silêncio), que introduzem certa irregularidade na regularidade do som. Por vezes, ele cresce e decresce. A câmera se desloca em *travelling*, mostrando o cômodo vazio da uma casa. A luz de fora ilumina o lugar, atravessando portas e janelas de vidro. Tudo é filmado de forma desfocada. O som áspero inicial agora funciona como pedal²⁰⁰ sobre o qual uma série de eventos sonoros vêm se sobrepor. O movimento de câmera parece “puxar” ataques percussivos (de diferentes timbres), com rítmica mais regular, que parecem emular os golpes de marreta ou martelo. Quando o movimento da câmera cessa, os ataques percussivos somem e resta apenas o som do pedal. Há a interferência de outros sons produzidos pelo violão, de curta duração. A quantidade de sons diminui. Um outro som, também percussivo, produz um grupo de notas mais curtas, que emulam o som da britadeira.

Agora os detalhes mais próximos da câmera são vistos com nitidez. Os tons claros que compõem a casa logo dão lugar à tela negra. O plano seguinte é de uma parede se desfazendo ao contato com o martetele. Escutamos sons produzidos com violão de cordas de aço. A energia da massa sonora aumenta. Percebemos uma ambiência distorcida, causada pelo movimento giratório do

¹⁹⁹ Trata-se de um pequeno utensílio de cozinha, usado para misturar suco.

²⁰⁰ O pedal é um som prolongado, geralmente mais grave, sobre o qual se sucedem diferentes acordes.

violão. O grave produzido pela pequena hélice agora muda. Uma série de sons metálicos com harmônicos mais agudos são produzidos pelos diapasões. Há sons contínuos ao fundo e vários eventos sonoros irregulares e não simultâneos soando em “primeiro plano”. Novamente a tela negra pontua a sequência, mas a massa sonora disforme continua soando. A câmera enquadra uma porta semiaberta, filmada também sem foco. A câmera aproxima-se lentamente de sua maçaneta, até apreendê-la com nitidez. Os sons metálicos nos fazem perceber o seu caráter metálico. A imagem é seguida da tela negra, mas não há silêncio, como havia na primeira ocorrência do curta-metragem.

De todos os gestos empreendidos pelo filme, destacamos a repetição do ensaio visual sobre a demolição – que será visto integralmente três vezes ao longo do documentário, acompanhado pelas diferentes músicas encomendadas pelo diretor – como o mais marcante para a compreensão do trabalho do espectador. À medida que filme é repetido pela segunda vez, a imagem começa a se tornar mais familiar e passamos a dar mais atenção àquilo que nos é dado a escutar. Porém, como a música não é a mesma, temos a ligeira impressão de que algo mudou também na imagem: os planos parecem não ter a mesma duração, a montagem parece não seguir o mesmo encadeamento dos planos, identificamos detalhes que não havíamos visto antes. Graças a esse procedimento de natureza metalinguística, o espectador é levado a assumir uma postura autorreflexiva. Primeiramente, porque o trabalho da memória é solicitado – precisamos retomar aspectos anteriores para experimentar e compreender o que está por vir. Segundo, porque somos convidados a refletir sobre a matéria mesma da qual o filme é feito, sobre o poder que o som exerce sobre a imagem. Nos damos conta de que “a diferença habita a repetição” (DELEUZE, 1988, p. 80) e que nossa experiência enquanto sujeito que vê é sempre incompleta. Vimos aquelas imagens, mas percebemos que não vimos tudo e que podemos sempre revê-las de outra maneira. Olhar interminável²⁰¹.

Lembramos ainda que os compositores são também espectadores das imagens que compõem o filme. Teodomiro, por exemplo, ao descrever suas ideias musicais, faz uma verdadeira análise fílmica: ele descreve a seu modo as imagens que lhe foram mostradas, sublinha aspectos da experiência de

²⁰¹ Livre apropriação da expressão que dá nome ao livro de Jacques Aumont (2007), sobre cinema e pintura.

vê-las (associando a elas outras referências e imagens), oferecendo novas possibilidades de leitura. Tudo isso vem alargar nosso conhecimento acerca do que foi visto, contribuindo para que olhemos a demolição de outra forma. Igualmente, o modo como os compositores descrevem suas ideias musicais ou como se dirigem aos outros músicos durante os ensaios e gravações são também indicadores que orientam a nossa atividade de escuta. Tudo se passa como se eles nos ajudassem a ver e escutar melhor (ou diferentemente). Eles encarnam *figuras de escuta* no filme.

As três músicas compostas dialogam com uma tradição da música atonal que desterritorializa o movimento cadencial próprio ao sistema tonal “de modo a não se poder *retornar*” (WISNIK, 1999, p. 176). Por um lado, as imagens retornam; por outro, as músicas que escutamos se valem fortemente de um princípio de não-retorno, não-repetição, descontinuidade. São músicas que apostam na

fragmentação do espaço sonoro e a dissolução do horizonte repetitivo [que] correspondem ao “fracionamento do tempo musical numa sequência de presentes sucessivos de duração variável”, que pedem do ouvinte uma concentração máxima de atenção sobre o aqui e o agora de cada momento, uma atenção radicalmente instantânea e não-linear (BOYER *apud* WISNIK, 1999, p. 192)²⁰²

Se as músicas de Guilherme Antônio, Teodomiro Goulart e Oilliam Lana dialogam com a tradição da música contemporânea que se faz a partir da ideia do tempo que foge à experiência, “o não-tempo, inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, tempo das puras intensidades diferenciais” (WISNIK, 1999, p. 175), é surpreendente encontrar as imagens do curta-metragem, no meio do filme de Aspahan, pela segunda vez. Se na primeira, o espectador podia simplesmente deixar-se levar por essas intensidades, na segunda, ele é levado a reconhecer-se enquanto sujeito que olha e escuta. Não é à toa que, em momentos distintos do filme, a câmera enquadra em primeiríssimo plano o ouvido e o olho do músico, em

²⁰² Nesta passagem, extraída do capítulo dedicado à música serial de *O som e o sentido* (1999), José Miguel Wisnik discorre sobre a repetição na obra do compositor Stockhausen. Nesse capítulo o autor faz uma bela análise sobre o sentido do tempo em duas vertentes da música do século XX, o dodecafonismo (que se vale fortemente da ideia de não-repetição) e o minimalismo (que ao contrário, baseia-se fortemente na repetição). (WISNIK, 1999, p. 171-206)

um esforço literal de filmar a escuta, filmar o olhar – e lembrar-nos que por trás do pavilhão da orelha ou do globo ocular há sempre um sujeito em plena atividade (FIG. 20).



FIG. 20 – Guilherme Antônio à escuta.

FONTE: Frame do filme *Matéria de composição* (Pedro Aspahan, 2013).

O terceiro e último bloco é dedicado ao compositor Oilliam Lana, que aparece pela primeira vez em silêncio, filmado demoradamente enquanto observa algo no fora-de-campo (e que mais tarde saberemos se tratar das imagens do curta-metragem para o qual irá compor sua peça). Embora haja som direto, nessa sequência os ruídos são quase imperceptíveis. Também na imagem as mudanças são bastante sutis: o compositor pende a cabeça para o lado, cruza os braços, um reflexo de luz surge nas lentes de seus óculos. Intensidades diferenciais também no modo de filmar. Há uma insistência na duração do plano, só interrompida quando começamos a ouvir o som do piano que inicialmente começa a soar em *off*, para depois ser percebido *in*, enquanto Oilliam toca o *Prelúdio nº 22*, do primeiro volume do *Cravo bem temperado* de Bach, único momento em que escutamos uma música composta em um contexto completamente outro. Enquanto assiste às imagens, Oilliam permanece sentado em sua cadeira. Nenhuma expressão mais intensa se exprime na face do compositor: tudo permanece em calma. No plano seguinte, a câmera se aproxima em um *zoom* extremo, buscando

o olho do compositor e a orelha, deixando-nos em contato quase tátil com a pele do músico. Esses enquadramentos destoam muito dos momentos em que vemos pianistas tocando em outros filmes, quando o interesse da câmera normalmente recai sobre as mãos. Tal movimento de aproximação parece buscar algo que, no entanto, não vemos na imagem – algo que está alhures.

Oilliam, em momento algum do filme discorre sobre o conceito por trás da sua peça: apenas o escutamos falar algo quando se dirige aos músicos do grupo Oficina Música Viva. Seu trabalho de composição é silencioso e introspectivo. Com lápis e papel, ele toma notas sobre a duração dos planos, sobre as características das imagens, registra temas a serem desenvolvidos, as memórias que as imagens despertam, mas sem nunca se dirigir àqueles que estão atrás da câmera. O trabalho do compositor ganha uma dimensão mais intelectual. Se há um trabalho ligado à materialidade da matéria (o *material material*, para preservarmos o jogo de palavras feito pela autora e brincarmos com a sonoridade dos termos em português correspondentes a *matériau* e *matériel*), existe “também o material mais imaterial, no sentido das regras, regras de escritura, procedimentos, cânones e moldes formais” que constroem ou regulam o trabalho do compositor (SOULEZ, 2002, p. 20)²⁰³.

A peça produzida por ele, intitulada *Tramas da memória*, inspira-se particularmente no plano do vídeo-ensaio, no qual vislumbramos fotografias jogadas ao chão. O compositor aproveita a metáfora da memória para compor uma peça na qual ele cita, como em um ato de rememoração, elementos de outras peças compostas por ele anteriormente²⁰⁴. Esse aspecto não chega a se colocar de modo explícito, mas adequa-se à estrutura em abismo adotada pelo filme, que solicita, a todo tempo, a memória do espectador.

A cada detalhe, vislumbramos um trabalho cuidadoso e meticuloso de Oilliam Lana: vemos as partituras cheias de marcações coloridas, o compositor estudando a peça em silêncio (imaginando, internamente, como ela soará).

²⁰³ “*mais aussi le matériau plus immatériel au sens des règles, règles d’écriture, procédés, canons et moules formels*”.

²⁰⁴ Conforme relatou o compositor durante o debate realizado na Fundação de Educação Artística, já citado anteriormente, dentro do “Seminário aberto e Cine Síncopa”, do projeto “Multifonias: Música Contemporânea em Foco”.

Nesses momentos a música resta como latência, como algo que está por vir. Talvez o mais relevante nesse terceiro bloco seja o fato de que vislumbramos uma dimensão não-audível da música. “O material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por ela mesma, a saber o tempo, a duração e até mesmo a intensidade. Ao duplo *matéria-forma*, se substitui *material-forças*” (DELEUZE, 2003, p. 145. Itálicos do autor)²⁰⁵. Em diferentes momentos, a câmera exhibe os movimentos das mãos de Oilliam em primeiro plano, quando ele rege o grupo, como se dançassem no ar, cruzando o quadro de fundo negro (de maneira bem semelhante às mãos dos pedreiros, exibidas no curta-metragem). As mãos orientam, dirigem, regulam a execução musical que deve ser feita pelo grupo, mas isso é apenas a consequência de algo anterior e, talvez, mais significativo: como se a música já estivesse ali nas mãos filmadas em silêncio. Essas mãos que bailam, expressam, pelo visível, uma força que é inaudível.

Oilliam demonstra pleno domínio da peça composta: solfeja com facilidade melodias complexas da música, orienta os músicos quanto ao momento da entrada de cada instrumento. Em certo momento, ele nota um intervalo de quarta inesperado e corrige o percussionista, que esqueceu de tocar uma determinada nota. Ele afirma: “Eu não tenho esse ouvido todo não, é porque na verdade meu ouvido está na música”. Quer dizer que a música não é apenas aquela que está sendo executada diante dele, mas também aquela que ele é capaz de imaginar, que ele concebeu e escreveu no papel. Há uma dimensão abstrata mais evidente no trabalho de Oilliam. Ele encarna a figura “clássica” do compositor (não por acaso, é ele quem executa ao piano uma peça de um dos compositores mais importantes da história da música ocidental erudita: Bach).

Comolli reivindica que há talvez mais música no rosto de quem ouve do que nas mãos daquele que toca. Mas o filme de Aspahan mostra que a música está em diversos lugares. Como se na economia formal do filme a música estivesse distribuída, desde a superfície da folha de papel, passando pela materialidade dos instrumentos, atravessando diferentes espaços (a casa do compositor, a sala de concerto, mas também a casa demolida), manifesta

²⁰⁵ “*Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l’intensité. Au couple matière-forme, se substitue matériau-forces*”.

nos movimentos dos corpos, nas mãos, nos órgãos todos que trabalham simultaneamente (incluindo olhos e ouvidos). Ela está no pensamento do compositor, mas também no grão de poeira em suspensão. O filme procura, sem cessar, os meios de apreender as forças que a música agencia. E só após percorrer esse longo percurso é que assistiremos, pela terceira e última vez, o curta-metragem da demolição.

O primeiro plano que surge em *fade in* é de uma maçaneta de porta. Escutamos, em seguida, um acorde grave ao piano, suave, que dura no tempo. Logo após, um outro acorde, ainda explorado no registro grave. Sobre esse acorde, uma nota longa (um pouco mais aguda) é produzida pela clarineta, suave. A câmera se desloca em *travelling*, mostrando o cômodo vazio da uma casa. A luz de fora ilumina o lugar, atravessando portas e janelas de vidro. A clarineta sozinha esboça uma melodia. Os instrumentos sugerem um movimento em direção ao agudo. Tudo é filmado de forma desfocada. O violoncelo entra, produzindo um harpejo, em linha ascendente. Cada instrumento surge um a um. O piano reaparece, fazendo também um movimento em linha ascendente, sublinhando os tons claros que compõem a casa. Agora o detalhe na parede, mais próximo da câmera, é visto com nitidez.

Após a tela negra (que desaparece rapidamente), vemos uma parede se desfazendo ao contato com o martetele. Escutamos uma série de sons percussivos produzindo notas curtas e rápidas. O piano produz acordes rápidos, que são atacados com energia, quase de forma percussiva (por vezes um instrumento ou outro interfere com um som). O piano descreve um percurso descendente ao final do segmento. Novamente a tela negra, pontuando a sequência.

O silêncio acompanha a imagem da porta semiaberta, filmada também sem foco. Há certo suspense (o que há do lado de lá?). Os instrumentos novamente reaparecem um a um, produzindo texturas. A textura agora tem menos energia. A câmera aproxima-se lentamente da maçaneta, até apreendê-la com nitidez. À medida que os instrumentos surgem um a um, suavemente, nosso olhar se desloca para o fundo (e não para a figura nítida que agora é vista em primeiro plano). Percebemos, então, as marcas na parede de trás da porta, a pia, etc. Uma nota isolada é dada no registro grave do piano. Esta nota, curta, definida, nos faz observar o caráter redondo e definido da

maçaneta. Um acorde dissonante é atacado em pianíssimo, antecedendo o corte na imagem. Aqui não há pontos de sincronização evidentes.

Peça e curta-metragem se desenrolam ao longo de mais alguns minutos. E é somente quando os créditos finais do filme surgem sobre a tela negra que escutamos o som direto da casa em demolição. Obedecendo ao princípio bressoniano de não-redundância – “Imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem cada um à sua vez numa *espécie de revezamento*” (BRESSION, 2005, p. 52. Itálicos do autor) –, o filme adia até o último instante aquele que poderia ser o som “natural” das imagens das ruínas. E ao oferecê-lo, nos recusa as imagens a que ele se refere. É notável como o filme é minucioso em suas escolhas formais: assim como o compositor escolhe a dedo cada som que fará parte da sua peça, o diretor elege com muita precisão o que deve ser escutado simultaneamente a cada imagem. E mais: tudo é construído justamente para que o espectador tome consciência desse trabalho artesanal do qual a música (e também o cinema) é feito.

Em *Matéria de composição* a música impregna a escritura do documentário, torna-se matéria da qual é feito. Na relação entre os blocos que compõem o filme, o curta-metragem surge como um elemento de *articulação* (que *separa, divide*, mas também *une* as suas partes): no primeiro bloco, o ensaio surge no início, para em seguida vermos e escutarmos o trabalho do compositor; no segundo, está na metade do bloco, antecedido e precedido pela presença do compositor; no terceiro, ele é o encerramento, visto após termos acompanhado o processo do compositor. Como a forma *sonata*, por exemplo, que se constrói, grosso modo, em três momentos (no qual o primeiro consiste da exposição de um tema, o segundo no seu desenvolvimento e o terceiro na reexposição ou recapitulação do tema principal), o filme também estabelece com clareza quais são suas partes estruturais.

O exemplo da sonata talvez pareça inadequado para se referir à forma do filme, uma vez que ela se tornou o modelo formal da música erudita clássica, isto é, ligada ao sistema da música tonal, que segue padrões discursivos mais bem definidos, e não à música contemporânea, abordada pelo filme. Aproximar o documentário da forma sonata poderia sugerir uma incoerência, como se ele adotasse uma forma canônica e linear para abordar uma música que, ao contrário, se pretende irregular, não linear. Contudo, lembremo-nos

de Deleuze e Guattari (1992) ao pensar a sonata a partir da metáfora da casa e seus aposentos: a despeito de sua “forma enquadrante particularmente rígida, fundada sobre o bitematismo”, eles abordam-na também em sua dimensão de abertura e desterritorialização – aspecto que religa todas as artes, isto é, todos os seres de sensação, compostos de afectos e perceptos. Ao reivindicarem a composição como traço fundamental da arte – e partindo da constatação de que todo compositor não simplesmente obedece ao cânone, mas se serve desses encerramentos para produzir material expressivo –, a sonata aparece “como uma forma-cruzamento em que, da junção das formas musicais, da clausura dos compostos sonoros, nasce a abertura de um plano de composição” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 245).

Os autores se valem dos termos *corpo*, *casa* e *cosmos* para descrever o plano de composição estético. Se o material e a técnica são da ordem do corpo, isto é, são a carne que possibilita a sensação, é preciso que esse corpo encontre uma casa (“com suas extensões, planos orientados”) e que esta, por sua vez, se abra ao cosmos. A casa define uma moldura, “um encaixe molduras diversamente orientadas”, estabelece um território, mas é preciso, em seguida, “um vasto plano de composição que opere uma espécie de desenquadramento segundo linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 241). A técnica permite dar forma, modelar os diferentes materiais que compõem uma obra. Porém, frisam os autores:

o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não-humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 236)

Matéria de composição, ao abordar a música contemporânea, busca mostrá-la não apenas em sua dimensão material e técnica, mas em sua dimensão de abertura. Em outras palavras, o filme não se contenta com a carne e a casa, ele quer vislumbrar o cosmos. E, ao fazê-lo, o filme se empenha em abrir-se. A forma enquadrante encontrada por Aspahan, organizada em blocos bem definidos, à maneira dos cômodos de uma casa, é atravessada por uma força que vem não apenas da potência das músicas que o filme abriga, mas também do modo com que ele busca as “intensidades diferenciais”,

quando compõe cuidadosamente um enquadramento ou quando sustenta a duração de um silêncio ou de uma imagem antes de um novo corte. Além disso, a repetição do curta-metragem no interior do próprio filme, longe de esgotar o potencial das imagens, mostra-nos que elas poderiam ser vistas e revistas *ad infinitum*, a cada vez sob nova configuração. Talvez seja por isso que a casa demolida revele sempre uma abertura – a porta, a janela, a fresta. Mesmo a casa mais fechada está aberta ao universo, afirmam Deleuze e Guattari. Mas no filme de Aspahan, o teto inteiro foi arrancado (FIG. 21).



FIG. 21 – Uma casa que se abre ao cosmo.

FONTE: Frame do filme *Matéria de composição* (Pedro Aspahan, 2013).

O filme propõe ao seu espectador um atento exercício de escuta. É notável como ele demanda a paciência do espectador ao preservar os momentos de silêncio antes e depois de cada música, quando vemos o vai-e-vem de uma simples cadeira de balanço, ou mesmo quando assistimos demoradamente a Oiliam Lana ver algo que se situa no fora-de-campo. O filme é atento aos mínimos ruídos (como o do lápis sobre o papel ou a respiração de Guilherme enquanto trabalha, o pequeno objeto ruidoso dentro do violão de Teodomiro) e, inclusive, podemos notar diferentes qualidades de silêncio, como no momento em que Oiliam Lana estuda o gesto de reger enquanto assiste às imagens do vídeo (embora haja outras pessoas em movimento no espaço filmado, nada ouvimos, apenas

observamos as mãos em movimento). Como escreveu outrora John Cage, “nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1959, p. 135).

O filme propõe a seu espectador uma postura de aguda atenção e espera. Essa demanda está vinculada à estética da música contemporânea, que apela “ao próprio caráter disruptivo da atenção no que ela tem de fugaz e repentino. A música do tempo descontínuo dirigido à pura atenção, sem apelo às ondas somáticas do pulso e aos reforços da memória” (BOYER *apud* WISNIK, 1999, p. 249)²⁰⁶. Não deixa de haver algo de pedagógico nesse esforço do filme de oferecer ao espectador um aprendizado prático dos sentidos e do sentido, como diria Comolli (2004), permitindo-nos assumir uma postura autorreflexiva e endereçar ao filme um olhar e uma escuta analíticos.

O documentário joga com os termos *composição* e *decomposição* e coloca em evidência as partes constitutivas (a matéria) do corpo sonoro da música, mas também do cinema. Ele compõe cuidadosamente cada enquadramento ou movimento de câmera, criando junções e disjunções entre um som e uma imagem, entre um som e outro, entre uma imagem e outra, buscando os coloridos, as texturas, a plasticidade da imagem e do som, assim como os compositores, que escolhem cuidadosamente qual som virá depois de outro, quais devem se sobrepor, quanto tempo devem durar. Nesse sentido, o filme compõe *com* e *como* a música: ele faz mundo com aquilo que é seu material.

²⁰⁶ Citação extraída de uma nota de rodapé.

11. Concluir, sem encerrar

Ao longo de seu percurso, esta pesquisa sofreu duas transformações decisivas. A primeira foi a reconstituição do *corpus*, que se ampliou e se complexificou, ao incluir filmes de vários períodos, compreendidos entre os anos de 1966 e 2013. Inicialmente, o objetivo era analisar apenas três filmes contemporâneos, mas logo decidimos recuar no tempo, ampliando nosso horizonte. Essa mudança concedeu uma inflexão histórica ao trabalho. O novo *corpus* acabou por oferecer um mapeamento que, embora não tivesse a pretensão de esgotar a multiplicidade e heterogeneidade de filmes documentários brasileiros que exibem o fenômeno musical, tem o mérito de apontar para diferentes articulações entre os componentes sonoros e visuais e suas implicações para a escuta do espectador.

Além disso, a tese empreendeu um movimento inverso ao pretendido no início. Após a primeira prospecção em torno da filmografia que interessava à pesquisa, foi preciso passar logo ao *corpo-a-corpo com as obras*: elegemos um *corpus* ampliado, esboçamos uma primeira categorização para testar a correta inserção dos filmes e passamos aos primeiros exercícios de análise. Não dispúnhamos de um quadro teórico-conceitual anterior à constituição do *corpus*, nem de um conjunto de operadores analíticos que pudesse ser aplicado a todos os filmes, indistintamente. Fomos guiados unicamente pelo postulado de que os filmes escolhidos inventavam algo a partir da música que eles abordam – mesmo que isso fosse alcançado de forma menos consciente pelos seus realizadores. Assumimos, como ponto de partida, que sua escritura incorporava – de forma criativa e pronunciada – elementos próprios ao fenômeno musical, o que incidiria sobre a experiência de escuta do espectador.

Valemo-nos da nossa experiência com as obras e recorreremos à teoria na medida em que filmes nos exigiram. O contato mais próximo com o material empírico resultou em parte do que apresentamos – agora como resultados – nos capítulos analíticos. Somente depois de conhecer em profundidade todo o conjunto foi que retornamos às leituras, para um aprofundamento acerca do componente sonoro no cinema documentário e da escuta espectral. No formato que a tese ganhou, os capítulos

analíticos surgiram após os ensaios de caráter conceitual (como se faz tradicionalmente), mas grande parte de seu conteúdo foi escrito antes. Sem eles os capítulos que abrem a tese não teriam sido os mesmos. Essa mudança decorreu das contribuições da banca de qualificação²⁰⁷ e também das discussões realizadas no grupo de pesquisa *La Création Sonore*, durante o estágio doutoral realizado nos anos de 2013/2014, na Université de Montréal. Serge Cardinal, que coorientou este trabalho durante a estadia no Canadá, valia-se frequentemente de uma formulação de Stanley Cavell²⁰⁸ para dizer que, mais importante do que “reinventar” a teoria do cinema ou “criar novas teorias”, os pesquisadores do cinema deveriam *confiar* (*faire confiance*) na sua experiência com os filmes.

Nosso método assumiu um caráter marcadamente *exploratório*. Um filme ajudou a compreender melhor o outro, sem que fosse preciso estabelecer operadores rígidos para o tratamento de todos eles. Essa forma arriscada de trabalho – ir aos filmes, de certa forma, *desamparados*, isto é, sem anteparos – se impôs como consequência do processo. A tese alcançou um desenho em que não há uma divisão estanque entre seus capítulos teóricos, metodológicos e analíticos. Os capítulos funcionam de forma relativamente independente e não exigem uma leitura linear. Os filmes se colocaram como eixo norteador de todo o texto. Uma vez que não havia anteparos entre nós e os filmes, acreditamos que nos aproximamos da experiência que eles proporcionam a seu espectador.

Inspiramo-nos – com liberdade – em Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003), ao afirmar que seu método de análise baseava-se em um processo de *semantização progressiva*.

À medida que a análise progride, elementos do filme vão se carregando de significação, quer não tenham sido retidos inicialmente, quer se enriqueçam de novas significações. E essa semantização progressiva, que necessariamente requer tempo para se desenvolver, dá uma verdadeira impressão de diálogo com a obra. (BERNARDET, 2003, p. 208)

²⁰⁷ Formada pelos professores André Brasil (PPGCOM-UFMG) e Rosângela Tugny (então professora do PPGMUS-UFMG).

²⁰⁸ Em *La projection du monde* (1999).

O autor explica que o primeiro passo empreendido em suas análises fílmicas era “descobrir os mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições de tais mecanismos” (BERNARDET, 2003, p. 210). Mas para captar a “força dos filmes”, fazia-se necessário um segundo passo: incorporar uma dimensão *impressionista*, isto é, que traduza “com uma linguagem aproximada, embebida de emoção, a força que se pensa reconhecer na obra” (2004, p. 211). Quando afirmamos, em uma das análises, que a nota apoiada de um violoncelo em uma determinada música faz ressaltar o formato redondo da maçaneta de uma porta, destacamos aí uma impressão que o filme desperta *em nós*. Por não nos colocarmos em relação com o filme munidos de um aparato conceitual anterior ao contato com a obra, aproximamo-nos de uma experiência *possível* a todo e qualquer espectador. É preciso, no entanto, encontrar um equilíbrio, a justa medida entre a descrição dos mecanismos internos às obras (a articulação entre os componentes sonoros e visuais da escritura fílmica) e uma abordagem “impressionista” (ligada ao modo como escutamos o filme). Ao longo do percurso, compartilhamos os resultados parciais das análises com outros pesquisadores do cinema, a partir de discussões em torno dos filmes²⁰⁹, o que permitiu enriquecer nossa leitura à luz do que outras pessoas nos relatavam sobre a sua experiência de escuta das obras e incorporar suas contribuições à escrita da tese.

Sobre seu método, Bernardet também escreve: “no caso dos filmes ‘fortes’, guardo sempre a impressão de que os textos permanecem aquém da potencialidade dos filmes, enquanto no caso de outros, fico com a impressão de que os forço um pouco, que vou além” (BERNARDET, 2003, p. 212). Por vezes, tivemos dificuldades de traduzir em palavras aquilo percebíamos nas obras. Em parte, isso se deve à natureza mesma do fenômeno sonoro, mais difícil de categorizar e descrever do que a imagem. Para minimizar esse problema, Chion propõe: “devemos confiar nas

²⁰⁹ Versões das análises foram discutidas em encontros das disciplinas da Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG e do Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Université de Montréal; em congressos e seminários acadêmicos como a SOCINE, o MUSICOM e a IASPM; em reuniões de grupos de estudo e de pesquisa, como o *Poéticas da Experiência* (UFMG) e o laboratório *La Création sonore* (UdeM); além da banca de qualificação. Registramos mais uma vez nossos agradecimentos a todos aqueles que participaram dessas conversas.

palavras, e portanto, levá-las a sério – quer as que já existem, quer as que se inventam ou que se reinventam para designar objetos que aparecem no campo da compreensão e da observação” (CHION, 2008, p. 145). Em momentos pontuais das análises, incorporamos fragmentos de textos literários – poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel de Barros, E. M de Melo Castro e excertos do romance de Guimarães Rosa – por confiar no seu potencial para evocar imagens e qualidades que dialogam com o *sentido sensível* despertado pelos filmes (pensando nos termos de Jean-Luc Nancy). Esses excertos sublinham aspectos que notamos nos documentários, mas sem operar unicamente no registro do inteligível, do *sentido sensato*. Optamos por incorporá-los sem explicá-los de todo, na esperança de que o leitor encontre ali um “respiro” do texto e um espaço de jogo para que também ele – leitor e espectador – possa preencher as lacunas, produzir associações, tecer relações.

Voltemos à pergunta que conduziu a pesquisa: de quais maneiras os filmes documentários brasileiros inscrevem a música (articulada aos outros sons e também às imagens) em sua escritura, de modo a engajar a escuta do espectador? As análises demonstraram que os filmes apresentam diferentes formas de inscrever o fenômeno musical. Como afirmou o etnomusicólogo Lortat-Jacob, a música é sempre mais do que ela mesma e os outros elementos a ela associados nem sempre são comparáveis. Há filmes que se interessam pela materialidade da música – seu corpo sonoro –, outros se interessam mais pelos processos que permitem a ela ganhar forma. Há músicas que nascem a partir de estímulos da natureza, outras são inspiradas em imagens organizadas previamente pelo próprio cinema. Certas músicas são abertas ao improviso, outras são reguladas por procedimentos e ferramentas próprias à música erudita. Há os filmes que registram manifestações musicais cotidianas, inseridas em práticas culturais específicas; outros se valem da música como um dispositivo para alcançar algo que a ultrapassa (como lembranças e histórias de vida, por exemplo). Existe, ainda, o interesse em observar como os corpos agem e reagem à presença da música: seja durante a execução musical – nas performances ao vivo, diante da câmera ou no bar, no palco ou nas salas de concerto, quando se trata da *música prática*, para retomar expressão

de Roland Barthes (1990) –, seja no momento da apreciação – quando os sujeitos escutam a música que é interpretada por outros. Os documentários brasileiros conjugam todos esses interesses.

Os filmes estabelecem graus variados de afinidade com o fenômeno musical: ela pode ser de ordem *plástica*, *formal* ou mesmo *processual*. Quando eles buscam *inscrever* em sua escritura a *materialidade da música*, sua riqueza de timbres, texturas, ritmos, intensidades, apostando na potência do cinema para registrar a plasticidade dos sons e permitir ao espectador escutá-la com atenção, saboreá-la, existe aí uma afinidade que é de ordem *plástica*. É o que ocorre em várias sequências de *Nelson Freire*, quando o filme exhibe a execução musical propriamente dita (como no fragmento “Uma conversa entre o piano, a flauta e clarinete” ou “Uma conversa entre o violoncelo e o piano”), conservando a duração dos planos e certa integridade da cena. Nesses momentos, os documentários elevam a música ao primeiro plano e solicitam de nós a escuta da música como objeto sonoro (uma escuta *reduzida*, para pensarmos nos termos de Schaeffer e Chion). A afinidade plástica se refere à presença material do corpo sonoro da música na escritura do filme e faz ressaltar o modo como filme e música possuem aspectos comuns, como o tempo, a duração, o ritmo e o movimento. Ela se evidencia, em maior ou menor grau, em todos os filmes analisados.

Em outros momentos, no entanto, a atenção à plasticidade da música está subordinada ao conteúdo semântico das letras das canções, excelente recurso para a construção narrativa e para o direcionamento do olhar. Nesse caso, a música oferece um suporte semântico ao filme, mas não diríamos que se trata aí de relação de afinidade – muito embora não se trate, igualmente, daquela forma de manejar a música sem ser percebida pelo espectador, como outrora descreveu Cláudia Gorbman (1987). *Nelson Cavaquinho e Bethânia bem de perto*, por exemplo, se valem fortemente do texto das canções para a construção de blocos temáticos ou sequências narrativas em que os sujeitos encarnam personagens e ações, em uma sutil dramaturgia que surge no interior da cena, graças à justaposição de música e imagem. Apesar de não se tratar do uso tradicional da música, como ocorre na ficção clássica – que visa criar uma atmosfera emocional específica, direcionando o modo como atribuímos sentido à cena –, trata-se de uma maneira da música agregar valor

à imagem. No caso dos dois curtas, a música contribui com uma espécie de franja ficcional sobre as imagens documentais – o que não impede que, por vezes, ocorra o contrário e sejam as imagens que ressignifiquem as canções escutadas em primeiro plano.

Ao analisar o primeiro conjunto de filmes – os retratos em diálogo –, observamos que, embora os filmes mais recentes tenham se valido com frequência de procedimentos mais convencionais, o trabalho do músico pode ser filmado de diferentes maneiras. O cinema brasileiro nos ofereceu bons exemplos de escrituras em que filma-se o músico, sim, mas sem relegar a música ao segundo plano. Nos retratos analisados, a performance musical tem lugar de destaque, ao mesmo tempo em que se valoriza a figura do artista.

Nos três retratos analisados, notamos traços de um cinema mais observacional, normalmente associados ao cinema direto americano – aspecto que não percebíamos antes de um estudo comparativo ou aproximativo. João Moreira Salles é frequentemente mencionado como um dos cineastas brasileiros influenciados pela vertente americana do cinema direto, mas este não é o caso de Hirszman, Escorel e Bressane. *Bethânia bem de perto*, embora possua uma semelhança inegável com *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967), não se inspira no filme americano, que inclusive foi lançado depois do brasileiro. A afinidade dos filmes de Hirszman e de Bressane e Escorel com o cinema direto se dá mais por força do frescor proporcionado pelos equipamentos leves e sincrônicos, recém chegados ao Brasil.

Ao analisarmos o segundo conjunto, vimos que, diante daquilo que se improvisa perante a câmera, os filmes possuem graus diferenciados de autonomia para empreenderem sua própria performance. Em *Partido alto*, o filme pode improvisar com liberdade, graças às condições em que a cena se dá e à desenvoltura de seus protagonistas na condução de sua *auto-mise en scène*. Já em *A cantoria* nem os músicos nem os realizadores dispõem das mesmas condições. Ao contrário, neste último, os sujeitos são constrangidos por condições bastante objetivas (musicais, espaciais e sociais) que limitam os parâmetros dentro dos quais a improvisação se dá. *Partido alto* estabelece uma forte *afinidade de processo* com a música que ele inscreve em sua escritura: a música é improvisada, elementos novos e

imprevistos surgem em cena, obrigando a câmera e o microfone a também improvisarem. À medida que o tempo passa, a música vai ganhando uma dimensão coletiva e de festa, cuja dinâmica contamina o filme. Já *Hermeto, campeão*, possui uma afinidade que é menos de processo e mais *de forma* com a música que ele abriga: como Hermeto improvisa a partir de elementos variados, conjugando aspectos dos diferentes sistemas musicais (modal, tonal e atonal), o filme também conjuga procedimentos e materiais heterogêneos, contudo, sem improvisar.

O filme de Thomaz Farkas é bastante singular em nosso *corpus*. Ele poderia integrar diferentes subconjuntos: poderia ser analisado ao lado de *Matéria de composição*, mas também junto aos outros retratos sobre os músicos. Ou mesmo ao lado de *Aboio*, já que em ambos a música conecta homens, animais (interlocutores que estabelecem uma comunidade de escuta) e a paisagem. Não deixa de ser surpreendente que *Hermeto, campeão* não tenha recebido nenhuma atenção da crítica de cinema, mesmo oferecendo tantas possibilidades de diálogos com outros filmes.

À luz da discussão sobre o improviso, poderíamos reler sequências de outros documentários, que não integravam inicialmente esta categoria. O aboio, por exemplo, é um canto de caráter improvisatório e em longas sequências vislumbramos os boiadeiros improvisarem seus versos e melodias (como na sequência em torno da fogueira ou naquela outra, onde dois cantadores, dentro de casa, cantam seus versos enquanto a câmera faz um pequeno desvio para apreender a menina que adentra o quadro). Em *Matéria de composição*, igualmente, acompanhamos um método de composição que se vale fortemente da improvisação, como é o caso do processo criativo de Teodomiro Goulart. Se dos três personagens, Teodomiro é o que se relaciona com a câmera de forma mais desenvolvida, isso pode estar associado a sua forma aberta e indeterminada de tratar o material musical.

Ao analisarmos o canto amador nos filmes de Eduardo Coutinho, novamente se fez notar o poder do texto da canção. Como se sabe, a voz falada é o componente sonoro com maior poder de direcionamento da atenção e do olhar. Nisso se baseia grande parte das narrativas audiovisuais: o jornalismo televisivo, em que a voz do repórter ou do âncora é portadora de grande parte do conteúdo informativo das matérias veiculadas; o cinema

ficcional tradicional, no qual os diálogos adquirem grande importância no desenvolvimento da narrativa; e mesmo os documentários, que muitas vezes se valem de narrações *off* e de entrevistas. No filme de Coutinho, o canto amador – tornado dispositivo da *mise-en-scène* documentária – assume várias funções: ele é um elemento organizador da cena e da abordagem do filme, sintetiza histórias de vida, catalisa e potencializa performances de si. Graças a seu poder evocativo, contribui para estabelecer um forte vínculo emocional com o espectador. Como vimos, em outros filmes do diretor o canto amador surgiu de forma episódica, mas sempre decisiva para a experiência proporcionada pelos documentários. Tanto em *As canções* como nos outros, o canto amador é um elemento auxiliar na construção de um pacto de intimidade com os personagens e com o espectador. Se em filmes anteriores o canto oferecia um adensamento da cena (sempre atrelada a uma entrevista ou conversa), em *As canções* o seu efeito é variável. Há adensamentos, sim, mas não a cada vez que o canto amador surge em cena. Além disso, algumas vezes o canto dispensa qualquer relato ou comentário.

Aboio e Cantos de trabalho são os filmes que mais estabelecem, no interior de um mesmo conjunto, uma relação de contraste. A análise se detém mais demoradamente em *Aboio* e os curtas receberam menos destaque. Frisamos que isso não se deve a nenhuma ressalva em relação aos curtas (Hirszman é o único diretor que se repete no *corpus*). Ambos os filmes sustentam suas escolhas com firmeza e respondem a questões de seu tempo, a partir de procedimentos e estilísticas que lhes são próprios. Diante dos cantos em desaparecimento, Hirszman aposta na capacidade do cinema de registrar e garantir-lhes uma “sobrevida”. Não deixa de haver um tom pedagógico no filme, como há também no filme de Sarno, realizado com o objetivo de ser distribuído em escolas. Já Marília Rocha não se coloca tais questões – ao menos, não desse modo –, adotando uma abordagem mais ensaística e poética. Realizado dentro de outro contexto sócio-histórico, *Aboio* dialoga mais de perto com questões da linguagem cinematográfica que se colocam na contemporaneidade. A música é, no mundo diegético do filme, um elemento que atravessa formas de vida e possibilita uma relação cósmica entre homens, animais e paisagem (e

que evoca tempos remotos, uma relação “primitiva” entre todos os seres). A escritura do filme é singular ao estabelecer uma não-hierarquia entre músicas, vozes, ruídos e silêncios. Dos filmes que compõem o *corpus*, *Aboio* é aquele que maneja um material sonoro mais heterogêneo e que alcança um tratamento mais diferenciado, graças à trilha sonora original de *O Grivo* e o desenho de som de Bruno do Cavaco. Nele, a afinidade plástica com a música é desdobrada e complexificada na articulação com os outros componentes sonoros e os visuais.

Matéria de composição foi o último documentário a ser incorporado ao *corpus*. Vimos o filme no ano de seu lançamento (2013), dois anos depois do início da pesquisa, mas não poderíamos tê-lo ignorado, já que nele a questão das afinidades entre cinema e música é colocada de forma muito evidente. Feito de forma muito rigorosa e exigente em relação ao seu espectador, o filme de Pedro Aspahan não encontra par em outros documentários brasileiros²¹⁰. Ele nos faz refletir, ainda, sobre as diferenças entre a música *de filme* e a música *em cena*. Embora outros documentários do *corpus* permitam ver algo do trabalho de compositores (Nelson Cavaquinho, Hermeto Pascoal, mas também Lourival Batista e Severino Pinto, de *A cantoria*, e até mesmo Candeia, retratado em *Partido alto*), *Matéria* é o único em que a composição se coloca como uma questão que interessa não só à música. Poderíamos abordá-lo em paralelo ao filme de João Moreira Salles, também sobre a música erudita, destacando a importância da montagem na construção de suas escrituras e explicitando o modo como ambos se inspiram em um pensamento acerca das formas musicais (aspecto não abordado em nossa análise de *Nelson Freire*).

No filme de Aspahan, a afinidade entre música e cinema é enorme, e se dá nos três níveis: *plástico*, *processual* e *formal*. A matéria sonora da música se inscreve no filme desde a tela escura, antes mesmo do surgimento de qualquer imagem: escutamos o ataque e a reverberação de cada som até

²¹⁰ Poderíamos tê-lo analisado em relação ao filme *O Som, ou Tratado de Harmonia* (Arthur Omar, 1984), ao qual Aspahan faz referência, com as cenas da demolição. No entanto, o filme de Omar não encontrou seu espaço em nosso trabalho: primeiramente, porque o *corpus* já estava bastante extenso; segundo, porque ele não se insere confortavelmente na categoria de documentário. Incluí-lo em nossa constelação criaria uma tensão que, naquele momento, não nos pareceu proveitosa para o argumento central da tese.

o momento em que ele se extingue. Há uma atenção muito particular ao timbre, às texturas, às intensidades. A música é matéria sonora com a qual os músicos (e também o filme) compõem. Mas Aspahan apreende também o processo que dá origem à música: seja na sua relação com a imagem (ponto de partida para a criação dos compositores), seja na relação entre os músicos entre si, ou entre eles e os materiais que eles elaboram expressivamente. Para isso, o próprio filme se coloca como elemento do processo de criação musical, ao oferecer o curta-metragem que serve de base para a composição das peças. Processo musical e cinematográfico se imbricam profundamente.

Por fim, é inegável que o filme assume uma forma que se inspira na composição musical erudita. Pensemos em como os ritmos do filme solicitam nossa escuta atenta (como se escutássemos a um concerto), mas também em sua organização em blocos ou partes estruturais simétricas. Se considerarmos a segunda inserção do vídeo como um ponto que marca o “meio” do filme, observamos que a segunda metade funciona como uma retrogradação da primeira metade. Um exemplo um tanto óbvio: a primeira parte começa com o vídeo e termina já com as imagens do Teodomiro, ao passo que a segunda metade começa com as imagens do violonista e termina com a inserção do vídeo. O pensamento que estrutura o filme se aproxima de uma reflexão sobre as formas musicais (como a sonata, que citamos anteriormente).

As análises empreendidas não esgotam tudo o que os filmes apresentam. O *corpus* permitiu um diálogo frutífero entre obras de realizadores mais jovens (como Pedro Aspahan e Marília Rocha) e de cineastas de maior projeção e filmografia mais extensa (Leon Hirszman, Júlio Bressane, Eduardo Scorel, Geraldo Sarno, Thomaz Farkas, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles). Mas as questões suscitadas pela pesquisa permitiriam novos reagrupamentos e novos desdobramentos. Cada uma das análises poderia prosseguir ainda mais, à luz do que os filmes evidenciaram, conforme o método de semantização progressiva. Seria preciso apenas sugerir novos pontos de contato ou de distanciamento entre eles, traçar um novo desenho para a constelação.

Para concluir, retornamos ao ponto de partida: os chamados documentários musicais atuais. Foi preciso assumir a predominância de determinados procedimentos na filmografia recente, mas ao final do

percurso, podemos nuançar aquilo que tomávamos como certo no início: acreditamos que tais aspectos também não esgotam a heterogeneidade dos filmes atuais. Muitos filmes conseguem, ao manejar recursos considerados mais convencionais, instaurar pequenos desvios e convidar a outras formas de fruição dos filmes e das músicas que eles encenam. Seria preciso analisá-los um a um para descrever o que eles produzem como experiência musical e cinematográfica, como cifram em sua escritura como querem ser vistos e escutados. Até para verificar se tais traços recorrentes são mesmo os mais evidentes (é possível que existam outros). Além disso, há filmes singulares que não entraram para o *corpus*, mas que poderiam figurar entre aqueles que elegemos. Por exemplo, o filme *Jards* (Eryk Rocha, 2012), um retrato em diálogo muito diferente dos outros aqui mencionados, que conjuga uma linguagem visual poética e uma mixagem que também nos convida a uma escuta diferenciada.

Estão ausentes desta tese os filmes em que a música surge atrelada aos rituais, por exemplo, o que merece um estudo específico. Uma análise da escritura de certos documentários indígenas poderia nos trazer enormes contribuições, como é o caso de *As hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 2011)²¹¹ ou *Urihi haromatipë – curadores da terra floresta* (Morzaniel Iramari, 2014), tão diferentes entre si, nos quais a música em cena ganha enorme relevo. Estes e outros filmes oferecem ao espectador a oportunidade de conhecer ou experimentar outras relações com as músicas, as imagens, os gestos – e também os espíritos.

Destacamos, por fim, filmes que conjugam procedimentos do documentário e da ficção, de forma muito peculiar: *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os monstros* (2011), ambos assinados por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, do coletivo *Alumbramento*; ou ainda, *A cidade é uma só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), ambos de Adirley Queirós. Fiquemos apenas com esses exemplos, por ora. Existe aí um

²¹¹ Uma análise musical do filme foi realizada por Belisário (2014), no terceiro capítulo de sua dissertação. Cf. BELISÁRIO, Bernard. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, 2014. (Dissertação de mestrado).

conjunto de filmes que pode contribuir em muito para a discussão sobre a música no cinema (e não só no documentário) e a experiência que os filmes proporcionam ao espectador. Escrituras audiovisuais fortes, complexas, nas quais a música ocupa um lugar de inegável destaque na constituição – e renovação – da experiência cinematográfica.

12. Referências

AGAMBEN, Giorgio. **L'ouvert**. De l'homme et de l'animal. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.

ASPAHAN, Pedro Cardoso. **Entre a escuta e a visão**: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, 2008. (Dissertação de mestrado)

AUMONT, Jacques. **La mise en scène**. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável** (cinema e pintura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

BAILLY, Jean-Christophe. **Le versant animal**. Coll. «Le rayon des curiosités». Paris: Bayard, 2007.

BAKER, Michael Brendan et al. (orgs.). **Cinephile**. Vancouver, University of British Columbia, vol.10, n.1, summer 2014. (Music in documentary)

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa**. Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Niterói: Curso de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2007. (Tese de doutorado)

BALTAR, Mariana. A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro. **Catálogo O Som no Cinema**. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2008, pp. 36-48.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. Écoute. In: **L'obvie et l'obtus**: essais critiques III. Paris: Seuil, 1982. pp. 217-230.

BELISÁRIO, Bernard. **As Hipermulheres**: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, 2014. (Dissertação de mestrado)

BERNARDET, Jean-Claude. O som do cinema brasileiro. **Revista Cultura**, Rio de Janeiro, Embrasilme, Ano XIV, n.37, jan-fev-mar/1981, pp. 02-06.

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BLANGONNET-AUER, Catherine. Introduction. **Revue iDoc** – Images Documentaires. Paris, Association Images Documentaires, n.78/79, décembre de 2013, pp. 09-12. (Filmer la musique)
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.22, Escola de Música da UFMG, 2010, pp. 22-43.
- BORGES, Jose Luis. O Aleph. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Volume 1. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999. pp. 87-96.
- BRASIL, André. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. **Revista Cinética**, Ensaaios – Especial Retrospectiva 2007. janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>. Último acesso: 06/02/2015.
- BRASIL, André (org.). **Teia 2002 - 2012**. 1. ed. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- BRASIL, André. **Formas do antecampo**: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. pp.1-18. Disponível em: <http://compos.org.br/biblioteca.php>. Último acesso: 27/01/2015.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BURCH, Noël. Sobre a utilização estrutural do som. In: **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973. pp. 111-122.
- CAGE, John. Lecture on something (1959). **Silence**: lectures and writings. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1995.
- CAMPAN, Véronique. **L'écoute filmique**: écho du son en image. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só**: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2006. (Dissertação de mestrado)

CARDINAL, Serge. Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène. **Protée**, Chicoutimi, vol.23, n° 3, 1995, pp. 94-99. Disponível em: <http://www.creationsonore.ca>. Último acesso: 23/02/2014.

CARDINAL, Serge. Ouvir o lugar, compreender o espaço, escutar a cena. Tradução de Cristiane da Silveira Lima. **Devires** – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, vol.10, n.2, pp. 112-129, Jun.-Dez/2013. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_vol.10_n.2_-_julho-dezembro. Acesso em: 01/12/2014.

CARDINAL, Serge et.al.. La musicalité d'une bande sonore. À propos de l'Invention d'un paysage. In: LA ROCHELE, Réal. **Écouter le cinéma**. Montréal: Éditions Les 400 Coups, 2002. pp. 158-174.

CARDINAL, Serge. **Une écoute qui geste un monde**. Quatre promenades avec des vachers du Sertão. Texto apresentado no seminário "Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie", dirigido por Emmanuelle André et Luc Vancheri. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 23 de outubro de 2014, pp. 01-13. (no prelo)

CARVALHO, Márcia. O rock desligado de Lóki. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 75-99. (Dossiê Documentário e Música). Disponível em: www.doc.ubi.pt. Último acesso: 06/02/2015.

CAVELL, Stanley. **La projection du monde**: réflexion sur l'ontologie du cinéma. Paris: Belin, 1999.

CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**: o nacional o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHION, Michel. **Va voix au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982.

CHION, Michel. **Guide des objets sonores**: Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

CHION, Michel. **Le son au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.

CHION, Michel. **La musique au cinéma**. Paris: Fayard, 1995.

CHION, Michel. **El sonido**: música, cine, literatura... Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1999.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

Cinémas: revue d'études cinématographiques / **Cinémas**: Journal of Film Studies, Université de Montréal, vol. 3, n° 1, 1992. (Cinéma et musicalité)

COMOLLI, Jean-Louis. Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma. In: **Voir et pouvoir** – L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire. Paris: Verdier, 2004. pp. 317-323.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto (1969). **Catálogo forumdoc.bh.2010**. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte, Associação Filmes de Quintal, 2010, pp. 294-317.

COSTA, Fernando Morais. As funções do som no cinema clássico narrativo. **Catálogo O Som no Cinema**. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2008, pp.13-17.

COSTA, Flávio Moreira. **Nelson Cavaquinho** – enxugue os olhos e me dê um abraço. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. **A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993)**: concepção e linguagem. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Unirio, 1999. Disponível em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf>. Consultado em: 31/07/2012.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, pp. 44-62.

COUTINHO, Eduardo. "Eu sou um ator". Entrevista concedida a Nina Rahe. **Revista Bravo** (on-line). Dezembro de 2011a. s/p. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/eu-sou-um-ator-coutinho>. Último acesso: 06/08/2013.

COUTINHO, Eduardo. Trilhas de uma vida. Entrevista concedida a Marília Kodick. **Revista Cult** (on-line). Edição 164. Dezembro de 2011b. s/p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/12/trilhas-de-uma-vida>. Último acesso: 06/08/2013.

DALLAIRE, Frédéric. **Création sonore et cinéma contemporain**: la pensée et la pratique du mixage. Montréal/ Paris: Faculté des Arts et sciences/ Université de Montréal, École doctorale Lettre, langue, spectacle/ Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense (Paris 10), 2014. (Tese de doutorado)

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

- DA-RIN, Sílvio. Como o som direto chegou ao documentário e ao Brasil. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, CTA/SAV/MinC e AmiCTAv, n.58. jan-fev-mar/2013, pp. 31-36.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. Rendre audibles de forces non-audibles par elle-mêmes. **Deux regimes de fous**. Textes et entretiens 1975-1995. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Éditions de Minuit, 2003. pp. 142-146.
- DELEUZE, Gilles. Os componentes da imagem. In. **A imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2005. pp. 267-309.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr., e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris: Klincksieck, 2006.
- DESHAYS, Daniel. **Entendre le cinéma**. Paris: Klincksieck, 2010.
- DIABATÉ, Idrissa. Le cinéma anthropologique et la musique. Transcrição de fragmentos da mesa redonda “Filmer la musique”, realizada em 16/11/2013, no festival Jean Rouch, organizado pelo Comité du Film Ethnographique e CNRS Images. **Revue iDoc** – Images Documentaires. Paris, Association Images Documentaires, n.78/79, décembre de 2013, pp. 81-86. (Filmer la musique)
- DURÃO, Fábio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33”. **Kriterion**, Belo Horizonte, n.112, dez./2005, pp. 429-441.
- EISENSTEIN, Sergei et al. Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. pp. 225-227.
- SCOREL, Eduardo. As Canções de Eduardo Coutinho. Blog Questões Cinematográficas, **Revista Piauí**, Estadão – Portal de Notícias do Jornal O Estado de São Paulo. Publicado em: 06/01/2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/as-cancoes-de-eduardo-coutinho>. Último acesso em: 20/03/2013.
- FANO, Michel. Film, partition sonore. **Musique en jeu**, n° 21, Paris, novembre/1975, pp. 10-13.

FANO, Michel. L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films. In: RICARDOU, Jean (dir.), **Robbe-Grillet: analyse, théorie**. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (29 juin- 8 juillet 1975). Paris : U.G.É., coll. « 10/18 », tome I, pp. 173-213.

FANO, Michel. Les images et les sons. **Inharmoniques**, n° 1. Paris : IRCAM/Centre Georges-Pompidou/Christian Bourgois, 1986, pp. 182-187.

FAULKNER, Robert R.; BECKER, Howard S. **Do you Know...?** The Jazz Repertoire in Action. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda. **Culinária sonora: Uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco "micro-dramas da forma"** de Cao Guimarães. Niterói, Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2014. (Dissertação de mestrado).

FLORES, Virgínia. O som no cinema brasileiro contemporâneo. **Catálogo O Som no Cinema**. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2008, pp. 57-64.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter , 1892-1940. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1). pp. 07-19.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho. **Revista Significação**. Ano 39, nº38, 2012, pp. 147-171. Disponível em: http://www.usp.br/significacao/pdf/38_8.pdf. Último acesso: 29/03/2013.

GORBMAN, Claudia. O canto amador. Tradução de José Cláudio S. Castanheira. In: SÁ, Simone Pereira de, COSTA, Fernando Morais (orgs.). **Som + Imagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. pp. 23-41.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**. London: Indiana University Press, 1987.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. pp. 181-197.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no documentário brasileiro da década de 1960**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação/ Escola de Comunicação e Artes da USP, 2008. (Dissertação de mestrado)

GUIMARÃES, Victor. Mise-en-scène: questão estética, questão política. In: LIMA, Cristiane (organizadores) ... [et al]. **Comunicação e desafios metodológicos**. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2013. pp. 108-121.

HIRSZMAN, Leon. Eu também não uso black tie. Compilação. **Catálogo Mostra Leon Hirszman** - CineSesc. São Paulo, SESC-SP/ Prefeitura da Cidade de São Paulo, agosto de 2005, pp. 49-54.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires** – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, 2004, vol. 2, nº 1, pp. 86-101.

HUILLET, Danièle. O *Bachfilm*. In: GOUGAIN, Ernesto [orgs.]. **Straub-Huillet**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012, pp. 04-10.

JOST, François; LA ROCHELLE, Réal. Présentation. **Cinémas**: revue d'études cinématographiques / **Cinémas**: Journal of Film Studies, Université de Montréal, vol. 3, nº 1, 1992, pp. 04-07. (Cinéma et musicalité). Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1001175ar>. Último acesso: 30/12/2013.

LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César Geraldo. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LIMA, Cristiane da Silveira. **Entre a arte e a barbárie**: os lugares dos sujeitos filmados em três documentários. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, FAFICH/UFMG, 2009. (Dissertação de mestrado)

LIMA, Cristiane da Silveira. Música em cena: breve análise do documentário *Hermeto, Campeão*. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 206-232. (Dossiê Documentário e Música). Disponível em: www.doc.ubi.pt. Último acesso: 06/02/2015.

LIMA, Cristiane da Silveira. A música e a cena: reflexões sobre a dimensão sonora da mise-en-scène documentária. In: LIMA, Cristiane (organizadores) ... [et al]. **Comunicação e desafios metodológicos**. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2013. pp. 122-134.

LIMA, Cristiane da Silveira; MENDONÇA, Carlos Magno. Música, experiência e mediação: a canção popular como dispositivo de memória. **Contemporânea** – Revista de Comunicação e Cultura. (Dossiê: Música, Escuta e Comunicação). Salvador, POSCOM – UFBA. v. 10, n.1, 2012, pp. 129-147. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom>. Último acesso: 16/04/2013.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. (Texto apresentado no XVI Compós – Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, Curitiba, 2007). **Catálogo O Som no Cinema**. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2008, pp. 131-144.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LORTAT-JACOB, Bernard. Le cinéma anthropologique et la musique. Transcrição de fragmentos da mesa redonda “Filmer la musique”, realizada em 16/11/2013, no festival Jean Rouch, organizado pelo Comité du Film Ethnographique e pelo CNRS Images. **Revue iDoc** – Images Documentaires. Paris, Association Images Documentaires, n.78/79, décembre de 2013, pp. 81-86.

LUCA, Gonzaga Assis de. Os cinemas se equipam. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, CTA/SAV/MinC e AmiCTAv, n.58. jan-fev-mar/2013, pp. 72-74.

MAIA, Guilherme. Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 100-126. (Dossiê Documentário e Música). Disponível em: www.doc.ubi.pt. Último acesso: 06/02/2015.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, 2003.

MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. (Tese de doutorado)

MATTOS, Carlos Alberto. Veredas de som. DocBlog, **Portal O Globo**; 14/09/2007. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/14/veredas-de-som-73379.asp>. Último acesso: 23/05/2014.

MATTOS, Carlos Alberto. O recuo do verbal e a criação de paisagens sonoras no documentário recente. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, CTA/SAV/MinC e AmiCTAv, n.58. jan-fev-mar/2013, pp. 37-42.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (org.). **Teia 2002 - 2012**. 1. ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, pp. 27-49. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Último acesso: 01/05/2013.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário recente. **Novos Estudos** – CEBRAP. São Paulo, n. 86, março 2010, pp. 105-118. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext&tlng=en. Último acesso em: 28/07/2010.

MIGLIORIN, Cezar. Nelson Freire, de João Moreira Salles. **Devires** – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v.1, n.1, jul. a dez. 2003, pp. 92-97.

MIRANDA, Suzana Reck. **Filmando a música**: uma interpretação do cinema de François Girard. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, 2006. (Tese de doutorado)

NANCY, Jean-Luc. **À l'écoute**. Paris: Éditions Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2014.

OTTE, Georg e VOLPE, Míriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, nº 18, Florianópolis, jan.-jun. 2000, pp. 35-47.

PASCOAL, Hermeto. **Som da aura**. Depoimento de Hermeto Pascoal redigido por Aline Morena em 04/03/09. Disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br>. Último acesso: 06/02/2015.

PEREIRA, Luiz Araújo. Plural de boi. Magazine. **O popular**. Goiânia, 27/01/2010, s/p. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Último acesso: 01/05/2013.

PUCCINI, Sérgio. **Partido alto**: a voz na tomada (Texto Completo). Anais do XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) Centro Universitário Senac (SENAC-SP), 2012, São Paulo. 16º Encontro da SOCINE, Cinema Brasileiro e Novas Cartografias do Cinema Mundial. São Paulo: SOCINE, 2012, pp. 828-835.

RAMOS, Luciano. Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro? **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 127-150. (Dossiê Documentário e Música). Disponível em: www.doc.ubi.pt. Último acesso: 06/02/2015.

RAMOS, Maria Augusta. As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos. Entrevista concedida a Andréa França e José Carlos Avellar. **Devires** – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, jul/dez 2013, pp. 90-109.

RAMOS, Nuno. Rugas – sobre Nelson Cavaquinho. **Revista Serrote**, n.1, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, março/ 2009. Disponível em: <http://revistaserrote.com.br/2011/06/rugas-sobre-nelson-cavaquinho>. Último acesso: 22/12/2014.

Revista Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, Ano XIV, n.37, jan-fev-mar/1981, pp. 02-34. (Dossiê O som do cinema brasileiro).

Revista Filme Cultura, Rio de Janeiro, CTA/SAV/MinC e AmiCTAv, n.58. jan-fev-mar/2013. (Dossiê O som nosso de cada filme).

- Revue iDoc** – Images Documentaires. Paris, Association Images Documentaires, n.78/79, décembre de 2013. (Filmer la musique)
- RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. Edição Bilingüe. São Paulo: Globo, 2001.
- ROCHA, Fernando. Indeterminação na obra Canção Simples de Tambor... **Per Musi**. Belo Horizonte, v.4, 2001, pp. 37-51.
- RODRÍGUEZ, Ángel. O som na narração audiovisual. In: **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Ed. Senac, 2006. pp. 271-336.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 17a ed. Ilustrações de Poty. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.
- SALÉM, Helena. **Leon Hirszman** – o navegador de estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SALLES, João Moreira. O elogio do recato. Entrevista concedida a Daniel Schenker Wajnberg, Marcelo Janot e Maria Sílvia Camargo. **Críticos** (on line), 09/05/2003, s/p. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Último acesso: 06/08/2014.
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**: essai interdisciplines. Paris: Ed du Seuil, 1966.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 1997.
- SCHNEIDER, Cynthia. Um estudo da formalidade sonoro-narrativa no documentário musical Titãs – A Vida Até Parece Uma Festa. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp.151-166. (Dossiê Documentário e Música). Disponível em: www.doc.ubi.pt. Último acesso: 06/02/2015.
- SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. pp. 97-121.
- SILVA, Mariana Duccini Junqueira. Um imaginário da redenção: sujeito história no documentário musical. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 06-21. (Dossiê Documentário e Música). Disponível em: www.doc.ubi.pt. Último acesso: 06/02/2015.

- SILVA, Marcia Regina Carvalho. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Multimeios/ Instituto de Artes da UNICAMP, 2009. (Tese de doutorado)
- SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006. (Dissertação de mestrado)
- SLOBODA, John A. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. HAMBURGUER, Esther et al. (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE**. São Paulo: FAPESP/ Annablume/ SOCINE, 2008, pp. 155-162.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises dos universos sertanejo aos procedimentos reflexivos. **ALCEU**, n.26, jan./jun. 2013, pp. 86-103.
- SOULEZ, Antonia. Le matériau: ce qui resterait d'irréductible à la forme? **Rue Descartes**, Collège international de Philosophie, 2002/4, n° 38, pp. 19-32. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-19.htm>. Último acesso: 06/02/2015.
- SZENDY, Peter. **Écoute**: une histoire de nos oreilles. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- SZENDY, Peter. **Sur écoute**: esthétique de l'espionage. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TRESIDDER, Jack (editor). **The complete dictionary of symbols**: in myth, art and literature. London: Duncan Baird Publishers, 2004.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: FAPESP, 2003.
- VARESE, Edgar (1940). Le son organisé pour le film sonore. **Écrits**. Paris: Christian Bourgois, 1983, pp. 108-112.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Ed. UFRJ, 2004.
- VIDIGAL, Leonardo. Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v.6, n.2, jul. a dez./2009, pp. 46-61.

VIDIGAL, Leonardo; PIERRY, Marco. Scorpio Rising: pontos de escuta e a ascensão da canção popular no cinema. **Contemporânea**: Comunicação e Cultura. Salvador: POSCOM/UFBA, v.12, n.02, maio-ago 2014, pp. 370-391. Disponível em: www.contemporanea.poscom.ufba.br. Último acesso: 28/01/2015.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WISNIK, José Miguel. Música barata. **O Globo**, São Paulo, 17/12/2011. Disponível em: <http://letraspartilhadas.com.br/?p=739>. Último acesso: 05/01/2015.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. pp. 65-79.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

13. Filmografia

Aboio (Marília Rocha, 2005, Brasil, cor, 73min)

Acácio (Marília Rocha, 2008, Brasil, cor, 88min)

A cantoria (Geraldo Sarno, 1969-1970, Brasil, cor, 15min)

A cidade é uma só? (Adirley Queirós, 2012, Brasil, cor, 73min)

A derrota (Mário Fiorani, 1965, Brasil, p&b, 75min)

A falecida (Leon Hirszman, 1965, Brasil, p&b, 85min)

A falta que me faz (Marília Rocha, 2009, Brasil, cor, 85min)

Amantes crucificados (*Chikamatsu Monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1954, Japão, p&b, 98min)

A música audaz de Toninho Horta (Fernando Libânio, 2011, Brasil, cor, 50min)

A música segundo Tom Jobim (Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, 2012, Brasil, cor, 90min)

A pirâmide humana (*La pyramide humaine*, Jean Rouch, 1961, França, cor, 89min)

Aruanda (Linduarte Noronha, 1960, Brasil, p&b, 22min)

Arraial do Cabo (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1958, Brasil, p&b, 17min)

As canções (Eduardo Coutinho, 2011, Brasil, cor, 92min)

As hipermulheres (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, 2011, Brasil, cor, 80min)

Aqui favela o rap representa (Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, 2003, Brasil, cor, 82min)

Au chic resto pop (Tahani Rached, 1990, Québec, cor, 85min)

Babilônia 2000 (Eduardo Coutinho, 2001, Brasil, cor, 80min)

Batalha no grande rio (*Bataille sur le grand fleuve*, Jean Rouch, 1951, Níger, p&b, 33min)

Bethânia bem de perto – a propósito de um show (Eduardo Escorel e Júlio Bressane, 1966, Brasil, p&b, 34min)

Bloody Daughter (Stephanie Argerich Blagojevic, 2012, França/ Suíça, cor, 95min)

Boca de lixo (Eduardo Coutinho, 1993, Brasil, cor, 48min)

Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014, Brasil, cor, 93min)

Brasil anos 2000 (Walter Lima Jr., 1969, Brasil, cor, 95min)

Brasil verdade (*Viramundo*, Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba*, Manuel Horacio Gimenez; *Subterrâneos do futebol*, Maurice Capovilla; *Memórias do cangaço*, Paulo Gil Soares, 1968, Brasil, p&b, 127min)

Câncer (Glauber Rocha, 1968, Brasil, p&b, 87min)

Cantador de chula (Marcelo Rabelo, 2009, Brasil, cor, 95min)

Cantos de trabalho (Humberto Mauro, 1955, Brasil, p&b, 10min)

Cantos de trabalho – Mutirão (Leon Hirszman, 1975, Brasil, cor, 12min)

Cantos de trabalho – Cacau (Leon Hirszman, 1976, Brasil, cor, 11min)

Cantos de trabalho – Cana-de-açúcar (Leon Hirszman, 1976, Brasil, cor, 10min)

Casa de farinha (Geraldo Sarno, 1969-1970, Brasil, cor, 13min)

Cartola: música para os olhos (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007, Brasil, cor, 88min)

Cinco vezes favela (*Um favelado*, Marcos Farias; *Zé da cachorra*, Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, Carlos Diegues; *Couro de gato*, Joaquim Pedro de Andrade; *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman; 1962, Brasil, p&b, 92min)

Congo (Arthur Omar, 1972, Brasil, p&b, 13min)

Crônica de Anna-Magdalena Bach (*Chronique d'Anna-Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1968, Alemanha/ França/ Itália, p&b, 94min)

Crônica de um verão (*Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, 1961, França, p&b, 86min)

Daquele instante em diante (Rogério Velloso, 2011, Brasil, cor, 109min)

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha, 1969, Brasil, cor, 94min)

Don't look back (D.A Pennebaker, 1967, EUA, cor, 95min)

Edifício Máster (Eduardo Coutinho, 2002, Brasil, cor, 110min)

Edu, coração de ouro (Domingos Oliveira, 1966, Brasil, p&b, 85min)

Eles não usam black-tie (Leon Hirszman, 1981, Brasil, cor, 122min)

Elza (Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, 2010, Brasil, cor, 72min)

Estrada para Ythaca (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010, Brasil, cor, 70min)

Fabricando Tom Zé (Décio Matos Jr, 2007, Brasil, cor, 90min)

Favela on blast (Leandro HBL e Wesley Pentz, 2008, Brasil, cor, 84min)

Filhos de João: admirável mundo novo baiano (Henrique Dantas, 2009, Brasil, cor, 75min)

Futuro do pretérito: Tropicalismo now (Ninho Moraes e Francisco César Filho, 2012, Brasil, cor, 76min)

Garota de Ipanema (Leon Hirszman, 1967, Brasil, cor, 90min)

Garrincha, alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade, 1963, Brasil, p&b, 60min)

Gimme Shelter (Albert e David Maysles, 1970, EUA, cor, 90min)

Guerra nas estrelas (Star Wars) (George Lucas, 1977, EUA, cor, 125min)

Herbert de perto (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2006, Brasil, cor, 94min)

Hermeto, campeão (Thomaz Farkas, 1981, Brasil, cor, 44min)

Hiroshima, meu amor (Hiroshima, mon amour) (Alain Resnais, 1959, França, p&b, 96min)

Integração racial (Paulo César Saraceni, 1964, Brasil, p&b, 40min)

Jards (Erick Rocha, 2012, Brasil, cor, 90min)

Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007, Brasil, cor, 105min)

Jornal do sertão (Geraldo Sarno, 1970, Brasil, p&b, 14min)

L.A.P.A (Emílio Domingos e Cavi Borges, 2008, Brasil, cor, 74min)

Le règne du jour (Pierre Perrault, 1967, Québec, p&b, 110min)

Les voitures d'eau (Pierre Perrault, 1968, Québec, p&b, 119min)

L'invention d'un paysage (Serge Cardinal, 1998, Québec, cor, 30min)

Lóki: Arnaldo Baptista (Paulo Henrique Fontenelle, 2009, Brasil, cor, 120min)

Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969, Brasil, cor, 110min)

Maioria absoluta (Leon Hirszman, 1964, Brasil, p&b, 16min)

Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda (Andrucha Waddington, 2006, Brasil, cor, 61min)

Marimbás (Vladimir Herzog, 1963, Brasil, p&b, 12min)

Matéria de composição (Pedro Aspahan, 2013, Brasil, cor, 82min)

Matou a família e foi ao cinema (Júlio Bressane, 1969, Brasil, p&b, 78min)

Memórias do cangaço (Paulo Gil Soares, 1964, Brasil, p&b, 26min)

Monterey Pop (D.A Pennebaker, 1968, EUA, cor, 98min)

Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio (Tetê Moraes, 2009, Brasil, cor, 53min)

Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1969, Brasil, p&b, 14min)

Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música (João Moreira Salles, 2002, Brasil, cor, 102min)

Nordeste: cordel, repente e canção (Tânia Quaresma, 1975, Brasil, cor, 68min)

Nossa escola de samba (Manuel Horácio Giménez, 1965, Brasil, p&b, 29min)

Notícias de uma guerra particular (João Moreira Salles, 1999, Brasil, cor, 57min)

Novos Baianos Futebol Clube (Solano Ribeiro, 1973, Brasil, cor, 45min)

O ano passado em Marienbad (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961, França, p&b, 94min)

O anjo nasceu (Júlio Bressane, 1969, Brasil, p&b, 90min)

O crime no Sacopã (Roberto Pires, 1963, Brasil, p&b, 93min)

O engano (Mário Fiorani, 1967, Brasil, p&b, 85min)

O engenho (Geraldo Sarno, 1969-1970, Brasil, cor, 10min)

O homem que engarrafava nuvens (Lírio Ferreira, 2008, Brasil, cor, 107min)

O padre e a moça (Joaquim Pedro de Andrade, 1965, Brasil, p&b, 94min)

Os doces bárbaros (Jom Tob Azulay, 1977, Brasil, cor, 103min)

Os imaginários (Geraldo Sarno, 1970, Brasil, p&b, 10min)

Os monstros (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2011, Brasil, cor, 81min)

O som ou Tratado de harmonia (Arthur Omar, 1984, Brasil, cor, 18min)

Padre Cícero (Geraldo Sarno, 1971, Brasil, cor e p&b, 10min)

Partido alto (Leon Hirszman, 1976-1982, Brasil, cor, 22min)

Paulinho da Viola – meu tempo é hoje (Izabel Jaguaribe, 2003, Brasil, cor, 83min)

Pedreira de São Diogo [Episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*] (Leon Hirszman, 1962, Brasil, p&b, 18min)

Porto das Caixas (Paulo César Saraceni, 1962, Brasil, p&b, 75min)

Pour la suite du monde (Pierre Perrault, 1962, Québec, p&b, 105min)

Raul Seixas – O início, o fim e o meio (Walter Carvalho, 2012, Brasil, cor, 120min)

Região Cariri (Geraldo Sarno, 1970, Brasil, cor e p&b, 10min)

Roda (Carla Maia e Raquel Junqueira, 2011, Brasil, cor, 70min)

Salve, Maria (Junia Torres, Cida Reis e Pedro Portella, 2006, Brasil, cor, 60min)

Santa Marta – duas semanas no morro (Eduardo Coutinho, 1987, Brasil, cor, 54min)

Santiago (João Moreira Salles, 2007, Brasil, cor, 80min)

Saravah! (Pierre Barough, 1969, Brasil/ França, cor, 62min)

Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1964, EUA, p&b, 29 min)

Sexta-feira da paixão, Sábado de Aleluia (Leon Hirszman, 1969, Brasil, p&b, 28min)

Simonal – ninguém sabe o duro que dei (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008, Brasil, cor, 86min)

Sou feia, mas tô na moda (Denise Garcia, 2005, Brasil, cor, 60min)

Subterrâneos do futebol (Maurice Capovilla, 1965, Brasil, p&b, 32min)

Todas as mulheres do mundo (Domingos Oliveira, 1965, Brasil, p&b, 86min)

Trinta e dois curtas sobre Glenn Gould (Thirty Two Short Films about Glenn Gould, François Girard, 1993, Canadá, cor, 93min)

Tropicália (Marcelo Machado, 2012, Brasil, cor, 89min)

Uma criatura dócil (Unne femme douce, Robert Bresson, 1969, França, cor, 88min)

Uma noite em 67 (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010, Brasil, cor e p&b, 93min)

Urihi haromatipë – curadores da terra floresta (Morzaniel Iramari, 2014, Brasil, cor, 60min)

Viramundo (Geraldo Sarno, 1965, Brasil, p&b, 40min)

Vitalino Lampião (Geraldo Sarno, 1969, Brasil, p&b, 10min)

Viva Cariri (Geraldo Sarno, 1969-1970, Brasil, cor, 36min)

Vou rifar meu coração (Ana Rieper, 2011, Brasil, cor, 76min)

What's happening! The Beatles in the U.S.A (Albert e David Maysles, 1964, EUA, p&b, 81min)

Z32 (Avi Mograbi, 2008, Israel/ França, cor, 82min)

14. Fichas técnicas

Todas as fichas técnicas foram encontradas na base de dados da Cinemateca Brasileira²¹², com exceção de *Matéria de Composição*, cuja ficha foi extraída de seu site oficial²¹³. Elas estão dispostas a seguir em ordem cronológica do ano de lançamento dos filmes.

Bethânia bem de perto – a propósito de um show (1966)

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 32min, 352m, 24q

Data e local de produção:

Ano: 1966

País: BR

Sinopse: “Maria Bethania entrou para o rol das grandes cantoras brasileiras em 1965, no show teatral Opinião, apresentando-se ao lado de Zé Ketti e João do Vale. O filme registra o primeiro show da cantora no Rio, realizado na boite Cangaceiro, após sua consagração como intérprete da música Carcará. Intercaladas aos números musicais, documenta cenas do cotidiano da cantora e encontros com Anecy Rocha, Wanda Sá, Rosinha de Valença, Silvinha Teles, Jards Macalé, entre outros.” (É TUDO VERDADE/8)

Gênero: Documentário

Termos descritores: Música Popular Brasileira; Mulher

Descritores secundários: Bethania, Maria; Opinião; Boite Cangaceiro; Carcará

Termos geográficos: Rio de Janeiro - RJ

Direção: Escorel, Eduardo; Bressane, Julio

Identidades/elenco: Bethania, Maria; Ketti, Zé; Vale, João do; Rocha, Anecy; Sá, Wanda; Valença, Rosinha de; Teles, Silvinha; Macalé, Jards.

²¹² Informações obtidas na Base de Dados, opção Filmografia Brasileira. Dados sobre o ano dos filmes foram corrigidos em alguns casos, quando notamos discrepâncias em relação a informações do site oficial dos filmes e dos livros que usamos como referência. Disponível no link: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Último acesso em: 06/08/2014.

²¹³ Disponível em <http://www.materiadecomposicao.com>. Último acesso em: 06/08/2014.

Conteúdo examinado: N

Fontes utilizadas: É TUDO VERDADE/8

Fontes consultadas: FICMSP/5

Nelson Cavaquinho (1969)

Outras remetências de título: Nelson do Cavaquinho

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 13min, 360m, 24q

Ano: 1969

País: BR

Sinopse: O cotidiano do sambista Nelson Cavaquinho. Sua casa, sua família e sua música melancólica no bairro da Lapa, Rio de Janeiro.

Gênero: Documentário

Termos descritores: Música; Cavaquinho, Nelson

Descritores secundários: Samba

Termos geográficos: Lapa, Rio de Janeiro - GB

Companhia(s) produtora(s): Saga Filmes Ltda.

Direção: Hirszman, Leon

Direção de fotografia: Carneiro, Mário

Assistência de fotografia: Silva, Paulo Jefferson da

Direção de som: Macedo, Gilberto

Mixagem: Somil

Montagem: Escorel, Eduardo

Assistente de montagem: Rego, Norma Pereira

Sincronização: Saldanha, Luiz Carlos

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas: CB/Transcrição de letreiros-Cat; É TUDO VERDADE/7; FIB/4

Fontes consultadas: INC/CESD; F Curto/CRRS; MA/CFCCM; Guia de Filmes, 38
FBR/7

Observações: F Curto/CRRS aponta: “Direitos de cópiagem adquiridos pelo Departamento do Filme Educativo do INC”. MA/CFCCM cita: participação do <Festival Brasileiro do Curta Metragem, 1, 1971>, Rio de Janeiro - GB, onde obteve destaque do júri. Participou do <Festival de Brasília, 7, 1971>, Brasília - DF.

A cantoria (1969-1970)

Série: A Condição Brasileira

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, COR, 14min30seg, 397m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1969-1970

Cidade: São Paulo

Estado: BR

Certificados: Certificado de Censura 56.985, emitido em 25.03.1971.

Sinopse: Os cantadores profissionais Severino Pinto e Lourival Batista se encontram para uma disputa poética, desafios de repente na fazenda Três Irmãos em Caruaru, Pernambuco. Do encontro desenrolam-se Sextilhas, Dez pés a quadrão, Mourão, Martelo e Gemedeira, gêneros de cantoria marcados pela fidelidade às formas tradicionais do improviso e do canto.

Gênero: Documentário sociológico

Prêmios: Premiado no Festival Nacional do Curta Metragem, 2, 1972, RJ.

Produção: Farkas, Thomaz

Produção executiva: Pallero, Egdardo; Muniz, Sergio

Argumento: Sarno, Geraldo

Roteirista: Sarno, Geraldo

Direção: Sarno, Geraldo

Direção de fotografia: Beato, Affonso

Câmera: Beato, Affonso

Direção de som: De la Riva

Som direto: Lopes, Sidnei P.

Montagem: Escorel, Eduardo

Música: Batista, Lourival; Pinto, Severino

Locação: Fazenda Dois Irmãos, Caruaru - PE

Identidades/elenco: Batista, Lourival; Pinto, Severino

Narração: Lemos, Tite de

Cantos de trabalho – Mutirão (1975)

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, 24q

Data e local de produção

Ano: 1975

País: BR

Gênero: Documentário

Dados de produção

Direção: Hirszman, Leon

Cantos de trabalho – Cacau (1976)

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, COR, 10min, 255m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1976

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Certificados: Certificado de Produto Brasileiro 233, emitido em 10.1979. Certificado de Produto Brasileiro no Concine 8342/79, emitido em 18.10.1979. Certificado de Censura de Diversões Públicas 104.760, emitido em 20.11.1979.

Data: 1981.03.09

Local: Rio de Janeiro

Sala(s): Ricamar

Sinopse: "... sobre as danças e cantos de trabalho relacionados com o cultivo do cacau, no Sul da Bahia". (Embrafilme/Arquivo CGV)

Gênero: Documentário

Companhia(s) produtora(s): Leon Hirszman Produções

Companhia(s) co-produtora(s): Marcos Farias Produções

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Roteirista: Hirszman, Leon

Direção: Hirszman, Leon

Direção de fotografia: Ventura, José Antonio

Som direto: Balbino, Francisco

Montagem: Sanz, Sérgio

Narração: Gullar, Ferreira

Cantos de trabalho – Cana-de-açúcar (1976)

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, COR, 7min6seg, 195m, 24q, Ektachrome

Data e local de produção

Ano: 1976

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Certificados: Processo Concine: 8346/79. Certificado de PBFCEM: 234/CM-1 a 15-35, concedido em 18.10.1979. Certificado de Censura de Diversões Públicas 104.761, emitido em 20.11.1979.

Sinopse: "(...) trabalho em plantações de cana de açúcar e os cantos dos trabalhadores na região de Feira de Santana". (Embrafilme/Arquivo CGV)

Gênero: Documentário

Companhia(s) produtora(s): Leon Hirszman Produções

Companhia(s) co-produtora(s): Marcos Farias Produções

Produção executiva: Farias, Marcos

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Roteirista: Hirszman, Leon

Direção: Hirszman, Leon

Direção de fotografia: Ventura, José Antonio

Som direto: Balbino, Francisco

Montagem: Sanz, Sergio

Locação: Feira de Santana - BA

Narração: Gullar, Ferreira

Hermeto, campeão (1981)

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 16mm, COR, 44min, 460m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1981

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Data e local de lançamento

Pré-lançamento: 1982.04.19

Local de pré-lançamento: São Paulo

Sala(s): MIS - Museu da Imagem e do Som

Sinopse: Fotografias apresentam Hermeto Paschoal em meio aos instrumentos que toca no estúdio em sua casa. Os ensaios onde os sons são descobertos e o improviso dá o tom. Depoimentos de Hermeto sobre a construção autodidata de seu conhecimento teórico sobre música e sua posição política sobre o mercado. Os músicos que integram a sua banda falam sobre o processo conjunto de criação e a admiração que sentem pelo multi-instrumentalista. A criação de Hermeto a partir do sons das abelhas e junto aos sapos. A utilização de objetos inusitados feitos de ferro e o uso do próprio corpo para a geração de novos sons.

Gênero: Documentário

Termos descritores: Paschoal, Hermeto; Música; Economia

Descritores secundários: Música Instrumental; Indústria; Música

Termos geográficos: Rio de Janeiro - RJ

Prêmios: Prêmio Melhor Roteiro pela Comissão de Cinema.

Melhor Roteiro no Festival de Gramado, 10, 1982, RS..

Melhor Documentário na Jornada Brasileira de Curta-metragem, 11

Companhia(s) produtora(s): Thomaz Farkas Documentários, Cinema e Televisão

Produção: Farkas, Thomaz; Pereira, Rui; Farkas, Kiko

Roteiro: Farkas, Thomaz

Direção: Farkas, Thomaz

Direção de fotografia: Farkas, Pedro

Técnico de som: Pennington, David

Mixagem: Sasso, José Luiz

Trilha sonora: Paschoal, Hermeto

Montagem: Carone Jr.

Letreiros: Maria, Tião

Música (Genérico): Paschoal, Hermeto

Localização: Bangu, Rio de Janeiro - RJ

Identidades/elenco: Malta, Carlos Alberto; Zwarg, Luiz; Santos Neto, Jovino dos; Santana, Antonio Luiz de (Pernambuco); Bahia, Márcio Villa

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas: CB/Transcrição de letreiros-Cat; CB/Ficha Filmográfica; FGR/10; CCSP/CM; CCP/94; CCBB/Caravana Farkas

Fontes consultadas: O Estado de S. Paulo, 17.04.1982 p.19 e 17.05.1982 p.19. / Folha de S. Paulo, 16.09.1982 p.36

Observações: Antes dos letreiros finais, consta a informação: "Hermeto Paschoal; Profissão: músico; Nascido em 1936; Lagoa da Canoa; Arapiraca - AL; Mora no Jabour, logo adiante de Bangu, Rio de Janeiro, Subúrbio." CCBB/Caravana Farkas indica argumento de <Farkas, Thomaz> e letreiro de <Farkas, Pedro>. Carlinhos é o apelido do músico Carlos Alberto Malta e Itiberê é o apelido de Luiz Zwarg. Pernambuco é o de Antonio Luiz de Santana.

Partido alto (1976-1982)

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 16mm, COR, 20min, 240m, 24q

Ano: 1982

Início de filmagem: 1976

País: BR

Sinopse: “Com raízes na batucada baiana, o Partido Alto sofre naturais variações porque, ao contrário do samba comprometido com o espetáculo, é uma forma livre de expressão e comunicação imediata, com versos simples e improvisados, de acordo com a inspiração de cada um. Partido Alto é uma forma de comunhão, reunindo sambistas em qualquer lugar e hora, pelo simples prazer de se divertir.” (Embrafilme/Catálogo 1986)

Gênero: Documentário

Companhia(s) produtora(s): Embrafilme

Financiamento/Patrocínio: Secretaria de Cultura; MEC - Ministério da Educação e Cultura

Direção de produção: Hirszman, Leon

Direção: Hirszman, Leon

Direção de fotografia: Kodato, Lucio

Técnico de som: Castro, Ubirajara

Montagem: Fresnot, Alain; Saldanha, Luiz Carlos

Música de: Candeia; Padeirinho e Zagaia; Candeia e Aniceto; Micinha;

Identities/elenco: Candeia; Manacéa; Moreira, Wilson; Pecadora, Joãozinho da; Lincoln; Santana, Francisco; Argemiro; Casquinha; Lonato, Alberto; Tatinho; Djanira; Pastoras da Gran Quilombo; Cavaco, Osmar do; Seu Armando; Viola, Paulinho da.

Narração: Viola, Paulinho da.

Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música (2002)

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 35mm, COR, 102min, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

Data e local de produção**Ano:** 2002**País:** BR**Sinopse:** “NELSON FREIRE conta a história do menino-prodígio que se tornou unanimidade internacional. Nelson Freire é o pianista dos pianistas. Filmado no Brasil, na França, na Bélgica e na Rússia, o documentário acompanha a rotina de Nelson Freire em concertos e recitais.” (FBR/37MFB)**Gênero:** Documentário**Termos descritores:** Música erudita**Prêmios:** Margarida de Prata da CNBB, 2003 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.**Companhia(s) produtora(s):** Videofilmes**Direção de produção:** Bruno, Beto**Produção executiva:** Ramos, Mauricio Andrade**Assistência de produção:** Bellezia, Emílio**Financiamento/patrocínio:** Brasil Telecom**Coordenação de produção:** Zangrandi, Raquel Freire**Motorista:** Martinez, Carlos; S. Filho, Severino J.; Oliveira, Andir de**Argumento:** Pinheiro, Flávio**Roteiro:** Salles, João Moreira; Lacerda, Felipe; Pinheiro, Flávio**Pesquisa:** Venâncio, Antônio**Direção:** Salles, João Moreira**Direção de fotografia:** Seabra, Toca**Câmera:** Zangrandi, Flávio; Seabra, Toca; Guerra, José**Assistência de câmera:** Bellezia, Alberto; Gustavo, Cláudio; Águas, Manuel; Meireles, Pierre Viana**Dados adicionais de fotografia****Eletricista:** Martins, Luiz Ferreira**Som direto:** Compasso, Aloysio**Mixagem:** Campos, Denilson

Sonografia: Campos, Denilson

Som adicional: Calaça, Renato

Edição: Lacerda, Felipe; Salles, João Moreira

Letreiros: Lins, Guto

Dados adicionais de música

Título da música: Errol Garner - Jazz 625;

Título da música: You will never get rich;

Título da música: Scherzo - opus 54 N.4;

Música de: Chopin, Frédéric;

Título da música: Valsa para piano a 4 mãos - opus 11;

Música de: Rachmaninoff, Sergei;

Título da música: Bailecito para 2 pianos;

Música de: Guastavino, Carlos;

Título da música: Melodia (da ópera de Orfeu e Eurídice);

Música de: Gluck, Christoph Willibald;

Intérprete(s): Novaes, Guiomar

Título da música: Danse de la fée fragée (da suite Quebra-nozes - opus 71 para 2 Pianos);

Música de: Tchaikovski, Piotr Ilitch e Economou, N.;

Título da música: Concerto N.2, opus 18 para piano e orquestra;

Música de: Rachmaninoff, Sergei;

Título da música: Alma brasileira (choros N.5);

Música de: Villa-Lobos, Heitor;

Título da música: Polonaise, opus 53;

Música de: Chopin, Frédéric;

Título da música: Rapsódia húngara N.10;

Música de: Liszt, Franz;

Título da música: Concerto N.2, opus 83 em si bemol maior para piano e orquestra;

Música de: Brahms, Johannes;

Título da música: Fantasia;

Música de: Schumman, Robert;

Música de: Chopin, Frédéric;

Título da música: Suíte opus 17 N. 2 para dois pianos;

Música de: Rachmaninoff, Sergei;

Título da música: Ária da 4ª corda;

Música de: Bach, Johann Sebastian;

Título da música: Tocatta

Música de: Guarnieri, Mozart Camargo

Localização: BR; FR; RU

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas: CB/Transcrição de letreiros-Cat; FBR/37MFB; Site, CNBB, disponível em: www.cnbb.br/site/imagens/arquivos/files_49b12ee5469cb.pdf, acesso em: 01.07.2011

Fontes consultadas: Forumdoc/2003; FSESC/2003

Aboio (2005)

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 73min, 2.000m, 24q

Data e local de produção

Ano: 2005

País: BR

Cidade: Belo Horizonte

Estado: MG

Sinopse: “No interior do Brasil, adentrando as extensões semi-áridas da caatinga, há homens que ainda hoje conservam hábitos arcaicos, como o costume de tanger o gado por meio de um canto de nome aboio. Um filme sobre a música, a vida, o tempo e a poesia dos vaqueiros do sertão.” (FICA/7)

Gênero: Documentário

Produção: Marins, Helvécio; Vassalo, Delie; Ferraz, José; Groch, Camila; Pit, Keyla

Produção executiva: Rocha, Marília

Argumento: Rocha, Marília

Roteirista: Rocha, Marília; Campolina, Clarissa

Direção: Rocha, Marília

Direção de fotografia: Leandro HBL; Rocha, Marília

Câmera: Leandro HBL; Rocha Marília

Direção de som: Cavaco, Bruno de

Montagem: Campolina, Clarissa; Leandro HBL; Rocha, Marília

Edição: Campolina, Clarissa

Montagem de som: Cavaco, Bruno do; O Grivo

Direção de arte: Paulino, Fred

As canções (2011)

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: HDCam, COR, 91min47seg, 23.98fps, Estéreo, 16X9

Data e local de produção

Ano: 2011

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Certificados: CPB 11015206Salic 090411

Sinopse: "Homens e mulheres contam e cantam as músicas que marcaram suas vidas". (MSP/35)

Gênero: Documentário

Companhia(s) produtora(s): VideoFilmes

Financiamento/Patrocínio: Lei do Audiovisual; Ancine; Lei de Incentivo à Cultura; Ministério da Cultura; Governo Federal

Produção: Ramos, Maurício Andrade; Salles, João Moreira

Roteirista: Coutinho, Eduardo

Direção: Coutinho, Eduardo

Direção de fotografia: Cheuiche, Jacques

Edição: Berg, Jordana

Música: Ferro, Valéria

Matéria de composição (2013)

Sinopse: Documentário sobre o processo de criação da composição musical contemporânea brasileira na relação com o cinema. Entregamos um mesmo vídeo ensaio a três compositores: Guilherme Antônio Ferreira, Teodomiro Goulart e Oíliam Lanna, e encomendamos deles uma peça musical que dialogasse com o vídeo. Dois anos depois, após acompanhar todo o processo, da composição aos ensaios, concerto, gravação e mixagem das músicas, chegamos a este filme.

Direção: Pedro Aspahan

Fotografia: Pedro Aspahan

Som Direto: Hugo Silveira

Gravação em Estúdio: Hugo Silveira e Pedro Durães

Assistência de Câmera, Steadycam e Maquinária: Bernard Machado

Produção: Morgana Rissinger

Pré-Produção e Pesquisa de Locação: Júnia Torres

Montagem: Pedro Aspahan

Desenho de Som e Mixagem: Hugo Silveira

Mixagem das Músicas *Ágora e Tramas da Memória*: Pedro Durães

Mixagem da Música *A DoOR*: Hugo Silveira

Mixagem 5.1: Eric Christani – Casa Blanca Sound

Tratamento e Finalização de Imagem: Bernard Belisário

Design Gráfico: Ricardo Portilho

Produção Executiva: Carla Maia; Morgana Rissinger

Assessoria de Imprensa: Aline Ferreira

Contabilidade: Márcia Cristina; Paula Gontijo

Tradução: Júlia Machado; Sirah Badiola

Capa: Frame do filme *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)
Diagramação: Thiago Rodrigues Lima