

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar
Departamento de Artes e Comunicação – DAC
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

GUILHERME GUSTAV STOLZEL AMARAL

**OS DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS BRASILEIROS: UMA ANÁLISE DO
FILME *NELSON FREIRE***

São Carlos
2015

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar
Departamento de Artes e Comunicação – DAC
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

GUILHERME GUSTAV STOLZEL AMARAL

**OS DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS BRASILEIROS: UMA ANÁLISE DO
FILME *NELSON FREIRE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Linha de pesquisa: Narrativa Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Reck Miranda.

São Carlos
2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A485d Amaral, Guilherme Gustav Stolzel
Os documentários musicais brasileiros : uma
análise do filme Nelson Freire / Guilherme Gustav
Stolzel Amaral. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
113 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2015.

1. Nelson Freire. 2. Documentário musical. 3.
Registro da intimidade. 4. Registro do cotidiano. 5.
Performance musical. I. Título.

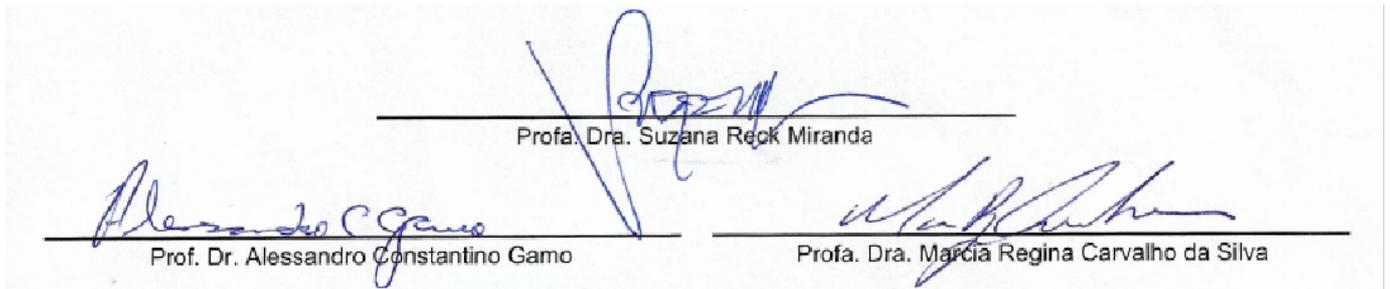


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Guilherme Gustav Stolzel Amaral, realizada em 28/09/2015:



Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda

Profa. Dra. Marcia Regina Carvalho da Silva

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Dra. Suzana Reck Miranda pela orientação paciente e generosa, e por todo conhecimento transmitido. Sua paixão e sua dedicação ao cinema e à música são admiráveis e contagiantes.

Ao professor Dr. Alessandro Gamo e à professora Dra. Márcia Carvalho, por participarem da banca de qualificação e da banca de defesa desse trabalho e, sobretudo, pelas contribuições enriquecedoras e pelas preciosas reflexões transmitidas nesses momentos.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, a quem devo muito de minha formação acadêmica.

Por fim, minha gratidão àqueles que fazem brotar em mim o meu melhor eu: à Paula, companheira de todas as horas, que com amor e carinho faz da vida um prazer diário; à minha irmã Nathália e aos meus pais Juca e Charlotte, cujo apoio e amor incondicional jamais encontrarão barreiras no tempo e no espaço. Dedico a vocês quatro, eternas fontes de inspiração e coautores de todas as minhas conquistas, este trabalho.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar o documentário *Nelson Freire* buscando explorar os principais aspectos que diferenciam esta obra de grande parte dos documentários musicais realizados no país entre os anos de 2000 e 2013. As peculiaridades de *Nelson Freire* foram localizadas e problematizadas a partir do diálogo estabelecido entre o filme e três das principais tendências que compõe o cenário brasileiro contemporâneo dos documentários sobre música: a tendência do registro da intimidade e do cotidiano, a tendência da performance musical, e a tendência biográfica.

Palavras-chave: *Nelson Freire*; documentário musical; registro da intimidade; registro do cotidiano; performance musical; biografia.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the documentary *Nelson Freire* seeking to explore the main aspects that distinguish this work from most of the musical documentaries made in Brazil between the years of 2000 and 2013. The peculiarities of *Nelson Freire* were detected and problematized establishing a dialogue between the film and three of the major trends that integrate the contemporary Brazilian scene of documentaries about music: the trend of record of intimacy and the everyday life, the trend of musical performance, and the biographical trend.

Palavras-chave: *Nelson Freire*; musical documentary; record of intimacy; record of the everyday life; musical performance, biography.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIG. 1 - Imagem que ilustram o deslocamento em <i>Coração Vagabundo</i>	50
FONTE: Frames do filme <i>Coração Vagabundo</i> (Fernando Grostein Andrade, 2008).	
FIG. 2 - Imagem que ilustram o deslocamento em <i>Coração Vagabundo</i>	50
FONTE: Frames do filme <i>Coração Vagabundo</i> (Fernando Grostein Andrade, 2008).	
FIG. 3 – Imagem que ilustram o deslocamento em <i>Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio</i>	50
FONTE: Frames do filme <i>Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio</i> (Tetê Moraes, 2009).	
FIG. 4 – Imagem que ilustram o deslocamento em <i>Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio</i>	50
FONTE: Frames do filme <i>Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio</i> (Tetê Moraes, 2009).	
FIG. 5 – Imagens e legendas que sugerem a turnê em <i>Nelson Freire</i>	51
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 6 – Trechos do plano-sequência que apresenta Martha Argerich.	53
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 7 – Nelson e Martha trocam olhares afetuosos.	56
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 8 – Imagens dos limites do registro de uma relação.	58
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 9 – Sequência de imagens de Tom Zé interagindo com a câmera.	60
FONTE: Frames do filme <i>Fabricando Tom Zé</i> (Décio Matos Jr., 2006).	
FIG. 10 – Sequência de imagens de Caetano Veloso interagindo com a câmera.	61
FONTE: Frames do filme <i>Coração Vagabundo</i> (Fernando Grostein Andrade 2008).	
FIG. 11 – Imagens de Nelson dirigindo o seu olhar para Salles e sua equipe.	62
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 12 – O espelhamento dos planos de Nelson e Martha.	73
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 13 – A emoção no rosto de Nelson Freire ao escutar Guiomar Novaes.	76
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 14 – A emoção nos rostos das pessoas que ouvem a interpretação de Nelson Freire para transcrição de Sgambati para ópera Orfeu e Eurídice, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck.	78
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	

FIG. 15 – Imagens da carta escrita pelo pai de Nelson.	93
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 16– Fotos do pianista durante a infância.....	93
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 17 – Recortes de antigos jornais que enfatizam o talento precoce de Nelson.....	94
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 18 – A esquerda uma foto dos pais de Nelson, ao centro uma foto da família, e a direita a foto do pai de Nelson que encerra o episódio.....	94
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 19 – Fotos de Nise Obino pertencentes ao acervo pessoal de Nelson.	96
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG.20 – Uma imagem da carta e duas imagens do arranjo de fotos de Nise Obino, nas quais Nelson aparece diversas vezes ao lado da antiga professora.	96
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 21 – A imagem da esquerda mostra Nelson caminhando sozinho no corredor, enquanto que as imagens do centro da direita retratam o pianista sozinho no palco. Um grande plano geral ilustra a dimensão dos teatros de modo a acentuar a solidão que envolve a carreira do pianista.....	98
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	
FIG. 22 – À esquerda a imagem de um dos recortes de jornal que compõem o episódio; ao centro e à direita imagens da foto mencionada por Nelson.	99
FONTE: Frames do filme <i>Nelson Freire</i> (João Moreira Salles, 2003).	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 BREVE PANORAMA ACERCA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO SOBRE MÚSICA.....	20
1.1 Considerações Introdutórias	20
1.2 Das realizações iniciais até os anos 60: o documentário musical e o registro da cultural regional	23
1.3 Dos anos 60 até 2013: o documentário musical e o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira	30
2 <i>NELSON FREIRE</i> , INTIMIDADE E COTIDIANO	45
2.1 O registro da intimidade e do cotidiano.....	48
3 A MÚSICA EM <i>NELSON FREIRE</i>	66
3.1 Análise do registro da performance musical em Nelson Freire.....	70
3.2 Análise do registro da escuta musical em Nelson Freire	73
3.3 O ideal do pianista e sua ressonância no filme	79
4 <i>NELSON FREIRE</i> E A TENDÊNCIA BIOGRÁFICA	83
4.1 <i>Nelson Freire</i> e o retrato em diálogo	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

Na apresentação do seu livro “*História & Música - História cultural da música popular*” (2002) o pesquisador Marcos Napolitano afirma que o Brasil “é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música” (NAPOLITANO, 2002: 07). Atualmente, em função recente *boom* de produções audiovisuais com temas musicais, pode-se dizer que o país vem caminhando para se tornar também um local privilegiado para se “ver” a música.

Desde a retomada do cinema brasileiro nos anos 90 e, sobretudo a partir dos anos 2000, uma série de filmes tem tratado de assuntos relacionados à nossa música, tanto pelo viés do cinema de ficção, como pelo de documentário.

A respeito dos filmes de ficção, o que se tem visto, com frequência, são obras que abordam a trajetória de conhecidos nomes da música popular brasileira, conforme pode ser observado em filmes como *2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), que trata da história da conhecida dupla sertaneja Zezé de Camargo e Luciano; *Gonzaga de Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2012), sobre a trajetória do rei do baião Luiz Gonzaga e de sua relação com seu filho, o também cantor e compositor Gonzaguinha; *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014), filme sobre o cantor e compositor Tim Maia, inspirado no livro *Vale Tudo - O Som e a Fúria de Tim Maia* (2007) de Nelson Motta; e *Somos Tão Jovens* (Antônio Carlos da Fontoura, 2013), que trata da trajetória do cantor Renato Russo e de parte do movimento *rock* que se desenvolveu na cidade de Brasília em meados dos anos 70.

Em função de seu caráter biográfico, esse tipo de produção tem sido chamado de *cinobiografia*, ou ainda de *docudrama* que, conforme propõe Fernão Ramos, refere-se a produções baseadas em fatos históricos que não se confundem com os documentários, uma vez que possuem narrativas típicas da ficção, além de não *enunciarem* como os documentários: “o docudrama é fruído pelo espectador no modo ficcional de entender-se, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-de-conta*” (RAMOS, 2008: 51).

Por outro lado, desde os anos 2000, mais de uma dezena de documentários musicais vem ganhando as telas dos cinemas do país, e muitos deles têm alcançado números expressivos de espectadores, tais como *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei* (Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer, 2009), que em 2009 foi visto por mais de 70 mil

pessoas; *Raul, o Início, o Fim e o Meio* (Walter Carvalho, 2012), visto por aproximadamente 170 mil pessoas em 2012; e *Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005), que atingiu a impressionante marca aproximada de 205 mil espectadores no ano de 2005.¹

No âmbito das questões que envolvem o embate entre ficção e documentário, se por um lado é notória a existência de aspectos que conferem distinções às referidas práticas, por outro é possível observar certas similaridades entre as ficções e os documentários brasileiros que tratam da música.

Assim como foi observado anteriormente a respeito dos filmes de ficção, o viés biográfico é um traço marcante também na maioria dos documentários. Muitas das obras realizadas nos últimos 15 anos reconstróem a trajetória de um músico, compositor ou banda, através do resgate de fatos e acontecimentos localizados num tempo passado. Documentários como *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009), *Raul, o início o fim e o meio* (Walter Carvalho, 2012) e *Simonal, ninguém sabe o duro que dei* (Langer, Calvito Leral e Cláudio Manoel, 2009) ilustram bem esse tipo de discurso.

Além dos filmes de viés biográfico, outras tendências também têm sido observadas no documentário brasileiro sobre música, o que nos leva a refletir sobre as nuances que envolvem a indexação de um conjunto tão amplo de filmes (que nem sempre se assemelham) ao que vem sendo designado genericamente de *documentário musical*.

No campo acadêmico esse é um tema que tem sido pouco discutido, contudo a recente tese de Cristiane da Silveira Lima aponta alguns caminhos para a problematização do assunto. Em seu trabalho, intitulado *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*², Lima faz questão de destacar a diversidade de tratamentos que o documentário pode dar aos “diferentes aspectos do fenômeno musical” (LIMA, 2015: 9). Voltando o seu olhar para o documentário sobre música realizados no Brasil, a pesquisadora investiga um conjunto de filmes que “inventam algo com a música ou a partir dela [...] em um recorte que privilegia escrituras que têm a música em cena – e não apenas manejada como recurso de montagem” (LIMA, 2015:9).

Atenta ao risco que seria empreender uma tentativa de demarcar fronteiras para o amplo campo dos documentários sobre música, Lima propõe uma solução interessante ao referir-se a esse grupo de filmes como aqueles que vêm sendo “*chamados* de documentários musicais” (LIMA, 2015: 9). Assim, ao invés de se esforçar na identificação daquelas que seriam as características determinantes de um possível “subgênero”, a pesquisadora opta por

¹Fonte: Portal *Filme B* < <http://www.filmeb.com.br/>>.

² Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, em março de 2015.

elencar dentro do que tem sido *chamado de documentário musical* um conjunto de filmes que se destaca, no que diz respeito à articulação sonora, de grande parte das obras que compõem o quadro em questão.

É na esteira das ideias de Lima que se baseia o desenvolvimento de nossa pesquisa, que tem como objetivo contribuir com os estudos acerca dos filmes brasileiros que vem sendo chamados de “*documentários musicais*”³, realizados entre os anos 2000 e 2013. Assim como Lima, ao invés de analisarmos o amplo e complexo conjunto de filmes que, de alguma maneira, dialogam com que o vem sendo chamado de documentário musical, optamos por direcionar o nosso esforço para destacar alguns aspectos específicos desse rico universo. Desse modo, partimos para a análise de um filme que nos pareceu singular dentro do referido período. Contudo, à medida que nossas reflexões sobre o filme foram avançando, nos pareceu pertinente inserir também outros filmes em nossa pesquisa, tendo em vista que essas obras ajudariam a explicitar, ainda mais, toda a riqueza e potência do objeto de estudo escolhido por nós, e mais, esses filmes nos proporcionarem também uma reflexão sobre os caminhos que o documentário musical brasileiro tem percorrido.

O filme escolhido por nós foi *Nelson Freire, um filme sobre um homem e sua música* - documentário realizado por João Moreira Salles no ano de 2003, sobre o pianista Nelson Freire, que empresta seu nome ao título do filme. A obra é o resultado de filmagens realizadas ao longo de dois anos nos quais Salles e sua equipe acompanharam Nelson Freire em viagens pelo Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), França, Bélgica e Rússia, onde realizaram imagens de diversos concertos, ensaios, bastidores, encontro com fãs, momentos que antecedem e que sucedem as apresentações, sua relação com a pianista argentina Martha Argerich, e uma entrevista com o pianista realizada em sua casa no último dia de filmagem.

O documentário, por pouco se assemelhar com a maioria dos *documentários musicais* brasileiros contemporâneos, apresenta-se como um instigante objeto de estudo a partir do qual é possível elaborar ricas reflexões acerca das possibilidades e dos limites das articulações narrativas. Contudo, isso não significa que estamos a estabelecer um juízo de valor a respeito de *Nelson Freire* frente aos demais documentários. O nosso esforço é no sentido de valorizar as potencialidades próprias deste filme e, conseqüentemente, refletir sobre o documentários brasileiro como um todo

Para tanto, a questão aqui discutida é o modo como *Nelson Freire* foge a regra do que usualmente se tem observado na produção contemporânea de filmes sobre música. Nesse

³ Utilizaremos o termo *documentário musical* como sinônimo do termo *documentário sobre música*.

sentido, o primeiro ponto que podemos elencar a respeito dessas diferenças é o fato da obra tratar do universo da música erudita, e não da popular, como o fazem grande parte dos filmes. Nelson Freire não é um nome conhecido no cenário da indústria cultural do país, mas sim “um refinado pianista erudito, brasileiro e de sólida projeção internacional”. (WISNIK, 2003).

São raras na filmografia brasileira as obras que tratam da música erudita (ou de músicos ligados a este tipo de repertório), e esse número ganha ainda mais expressão quando comparado ao conjunto amplo dos filmes voltados à faceta popular da música produzida por aqui⁴. Como exemplo (dessas poucas obras), podemos citar, além de *Nelson Freire*, a cinebiografia *Villa Lobos: uma vida de paixão* (Zelito Viana, 2000) e os documentários *Magda Tagliaferro: O Mundo Dentro de um Piano* (2003) e *Infinitivamente Guiomar Novaes* (2003), ambos dirigidos por Norma Bengell. Há ainda os documentários realizados por emissoras de televisão como *De Batutas e Batucadas* (João Carlos da Fontora, 2009), realizado pela TV Senado, e os diversos documentários produzidos pela TV Cultura: *Eleazar de Carvalho - Maestro Brasileiro* (José Roberto Walker, 2006), *Bravo, Júlio Medaglia!* (Gilson Gaspodini, 2007), *Camargo Guarnieri - 100 anos* (Marcos Rombino, 2007), *Magdalena Tagliaferro* (Marcos Rombino, 2007), entre outros.

Contudo, para além das diferenças a respeito da categorização que envolve os aspectos *populares/eruditos* da música, nosso principal objetivo nessa pesquisa é o de analisar as especificidades narrativas de *Nelson Freire* frente a outras que, a nosso ver, em função de suas recorrências, vêm se constituindo como *tendências* no documentário musical. Ao analisarmos *Nelson Freire* identificamos que o *registro da intimidade e do cotidiano* do pianista, bem como sua *performance musical* são elementos dominantes que se distribuem ao longo dos 32 episódios que compõem a estrutura do filme. Soma-se às imagens de ensaios, concertos e bastidores, poucas entrevistas, sendo uma delas com o próprio pianista.

A partir do que foi identificado no filme *Nelson Freire*, começamos a observar que este três elementos citados acima também costumam estar presentes na maioria dos documentários musicais, o que nos levou ao seguinte questionamento: “o que então, confere a este filme um caráter único?”.

Em busca de possíveis respostas, nosso primeiro passo foi comparar *Nelson Freire* com uma série de documentários musicais brasileiros recentes, procedimento que nos levou a

⁴ Essa é uma observação ausente de carga valorativa, uma vez que não pretendemos nesta pesquisa endossar a já desgastada dicotomia “erudita” versus “popular”.

inferir que o filme não se destaca especificamente em função dos elementos que compõem a sua estrutura narrativa, mas sim por meio do tratamento conferido a esses elementos.

Observamos que na maioria das estruturas narrativas dos documentários selecionados, um dos três elementos citados - *entrevista*, *registro da intimidade e do cotidiano* e *performance musical* - costuma predominar sobre os demais, o que termina por determinar o viés pelo qual o universo da música é abordado na obra, ou seja, a preponderância de um desses três elementos está diretamente relacionada ao modo pelo qual o filme desenvolve a sua abordagem temática.

Desse modo, nos filmes nos quais a *entrevista* é o elemento narrativo predominante, o universo da música costuma ser abordado pelo viés da *biografia*. Já os filmes nos quais impera o *registro da intimidade e do cotidiano*, fortemente marcado pela estética do cinema direto americano, o interesse gira em torno do registro do artista em turnê. Por fim, a *performance musical* costuma predominar nos documentários cujo enfoque principal gira em torno do registro do músico em ação.

É importante ressaltar que, embora tenhamos apontado que, na maioria das vezes, determinados elementos narrativos estão diretamente ligados a maneira como o documentário aborda o tema da música, como por exemplo a relação entre a prática da *entrevista* e uma abordagem de cunho mais biográfico, isto não significa que tal relação esteja obrigatoriamente presente em todos os filmes. Algumas obras, como é o caso de *Nelson Freire*, utilizam-se concomitantemente de *entrevista*, *registro da intimidade e do cotidiano* e *performance musical*, resultando em um filme que, ao combinar biografia, intimidade e cotidiano, afasta-se de uma perspectiva indexadora.

Contudo, mesmo reconhecendo os riscos de cairmos em uma abordagem de caráter mais classificatória e totalizadora, optamos por compreender a mencionada relação dos elementos narrativos com a abordagem temática proposta pelos filmes, como uma espécie de *tendência*, uma vez que tal opção nos ajudaria a melhor organizarmos nossas ideias e nossas reflexões dentro do complexo e extenso campo que é o documentário musical brasileiro. Para tanto, tendo em vista a abordagem narrativa predominante em cada obra, essa pesquisa foi desenvolvida apoiada em três possíveis *tendências* que julgamos como principais no documentário sobre música realizado no país nos últimos anos: a *biográfica*, a do *registro da intimidade e do cotidiano*, e a da ênfase na *performance*.

A primeira delas, a *biográfica*, já havia sido brevemente elencada no início dessa introdução. Dentre as três, ela é sem dúvida a que predomina no documentário musical brasileiro contemporâneo. Diversos são os filmes dedicados a resgatar acontecimentos

históricos da nossa música e de personagens ligados a ela. Para tanto, a maioria dessas obras obedece a uma estrutura narrativa que combina uma série de entrevistas nas quais os entrevistados recorrem à memória para resgatar fatos relacionados à vida pessoal e a carreira de um músico, de um compositor, de uma banda e/ou práticas musicais.

A montagem desses filmes costuma combinar as diversas entrevistas de modo a construir um discurso enaltecedor, em tom de homenagem, que obedece a uma lógica linear com *começo, meio e fim*, obtida através de uma progressão cronológica que elenca *causas e efeitos* de acontecimentos ligados à vida do artista biografado. Nos filmes da *tendência biográfica*, as imagens do *registro de cotidiano* e as imagens das *performances musicais* costumam ser utilizadas para ilustrar e conferir autenticidade aos fatos históricos mencionados nas entrevistas. Os filmes *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*; *Raul, o Início, o Fim e o Meio*; e *Lóki: Arnaldo Baptista*, são alguns exemplos que em nosso entendimento encontram-se alinhados à *tendência biográfica*.

Por sua vez, a *tendência do registro da intimidade e do cotidiano* refere-se aos documentários que tratam majoritariamente da intimidade e do cotidiano de um músico, compositor ou banda, nos quais predominam as declarações em primeira pessoa dos próprios artistas, objetos centrais do documentário, bem como imagens de registros de turnês e de bastidores de shows, nos quais observamos uma preponderância da estética do documentário *direto americano*. Diferentemente da perspectiva *biográfica*, essa é uma tendência pautada no tempo presente, interessada, sobretudo, nos fatos que se sucedem no transcorrer das turnês e dos shows, cujos acontecimentos ligados ao passado possuem uma importância menor dentro da obra quando comparados aos localizados no presente, conforme pode ser observado em *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr, 2006), *Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2008) e *Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (Tetê Moraes, 2009).

Já a *tendência da performance musical*, como o próprio nome indica, giraria em torno do registro do músico em ação. A narrativa dos filmes alinhados a essa tendência é contaminada pelo registro audiovisual do músico tocando, que Comolli chamou de a *filmagem da música enquanto se faz* (COMOLLI, 2004: 322). A nosso ver é no registro e na articulação narrativa da *performance musical* que se localizaria uma potência singular do documentário sobre música. Diferentemente da *tendência biográfica* e do *registro do cotidiano*, que são propostas de abordagens passíveis de serem aplicadas pela prática do documentário aos mais diversos campos temáticos⁵, acreditamos que o registro da

⁵ O registro da intimidade e do cotidiano pode ser observado, por exemplo, nos emblemáticos e distintos *Primary* (Robert Drew, 1960), *Salesman* (Albert Maysles, Charlotte Zwerin e David Maysles, 1968) e *Grey*

performance musical é o elemento que confere certo grau de peculiaridade à prática do documentário musical.

Isso não significa que o registro da *performance musical* seja exclusivo ao campo do documentário sobre música, tampouco denota que para ser considerado *musical* um documentário precisa apresentar *performances musicais*. A hipótese aqui defendida é a de que no documentário musical, mais do que em qualquer outro tipo de documentário, a *performance musical* encontra um espaço privilegiado de liberdade para experimentações narrativas.

Nesse sentido, os documentários cuja tendência estamos identificando ser a da *performance musical* são aqueles nos quais a performance é trabalhada não apenas como um mero registro de um *músico em ação*, mas também, e sobretudo, como o principal elemento narrativo do filme. De forma ilustrativa, podemos citar o filme *A Música Segundo Tom Jobim* (2011), de Nelson Pereira dos Santos, que propõe um panorama da trajetória do músico Tom Jobim utilizando-se apenas de imagens de performances musicais de diversos artistas executando obras de Tom, em locais e momentos distintos.

Em nosso trabalho, a tendência da *performance*, bem como as tendências *biográficas* e do *registro da intimidade e do cotidiano*, serão discutidas a partir da análise de *Nelson Freire*, uma vez que nossa hipótese principal é a de que, neste filme, conforme já sinalizamos, tais tendências são tratadas de forma muito peculiar, quando comparadas as estratégias adotadas em boa parte dos *documentários musicais* recentes.

Nelson Freire traz imagens de apresentações do pianista, de encontros com fãs, de noites de autógrafos, dos instantes que antecedem e que sucedem os concertos, da relação do pianista com outros músicos, dentre outros momentos, nos quais prevalece o traço característico que marca o que estamos chamando de tendência de *registro da intimidade e do cotidiano*. Porém, alguns aspectos que consideramos típicos a essa tendência, tais como a apresentação dos registros de viagens de uma forma cronológica que obedece a linearidade dos fatos, não se encontra presente em *Nelson Freire*, cuja estrutura é organizada em um mosaico constituído de 32 episódios que, desconectados de uma relação de passado/presente/futuro, independem narrativamente uns dos outros, podendo até mesmo serem assistidos de modo aleatório, conforme sugere o texto presente na edição do filme em DVD.

Gardens (Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde e Muffie Meyer, 1976). Já a perspectiva biográfica pode, por exemplo, ser observada nos também emblemáticos *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (Ray Müller, 1993) e *The Times of Harvey Milk* (Rob Epstein, 1984).

A tendência *biográfica* também surge “redesenhada” nesta obra de Salles. Apesar do filme não apresentar um esforço de elencar todos os pormenores da carreira de Nelson, alguns aspectos da história do pianista emergem no filme. Contudo, diferentemente do que se observa em grande parte dos documentários brasileiros impregnados por recortes biográficos mais intensos, onde a palavra falada, resultante de uma série de depoimentos de pessoas ligadas aos músicos, é o elemento constitutivo primordial no esforço de reconstituir a vida e a obra de um determinado músico, em *Nelson Freire* a palavra cede espaço à música, e as informações mais concretas sobre a vida do pianista surgem por meio de uma carta, de fotos e de recortes de jornais. Assim como foi apontado a respeito dos aspectos de *registro do cotidiano*, o caráter *biográfico* está presente no filme de forma fragmentada, distante de uma lógica linear, cabendo ao espectador o esforço de “juntar as pontas” e estabelecer relações sobre a vida do pianista, presente em informações diluídas entre os 32 episódios que constituem a obra. A respeito do aspecto biográfico do filme, Salles disse em entrevista:

[...] fazendo uma análise crítica da história do documentário, não me interessava mais fazer cinebiografia, em que o crítico aparece e fala que o Nelson Freire é um extraordinário pianista. Isso não tem força, não me interessa. Eu sabia que o que eu queria eram pequenos fatos. Qualquer história valia contanto que fosse afetivamente interessante. Acho que no caso do Nelson tinha de ser isso. Então, desde o olhar da cachorra, que é uma seqüência que dura dez, quinze segundos, até seqüências maiores, como a da carta do pai, que leva uns dez minutos. Que é linda aquela carta e que no filme cumpre um papel fundamental porque é um momento em que você tem uma informação biográfica, só que não de forma desapaixonada.⁶

Já no que se refere à tendência que privilegia a *performance*, o que se observa em *Nelson Freire* é um grande espaço dedicado aos momentos em que o pianista aparece tocando, seja em ensaios, apresentações, ou em locais e momentos menos formais, quando é mostrado tocando em sua própria casa. Quando comparada aos aspectos *biográficos* e de *registro*, a *performance* é sem dúvida aquela que ocupa um maior espaço narrativo no filme. A importância da performance e da música no filme levou o pesquisador Cezar Migliorin a afirmar que “a música é o momento supremo, o verdadeiro acontecimento, é onde o filme está.” (MIGLIORIN, 2004).

⁶ Declaração de João Moreira Salles ao site *Cineweb* na entrevista “João Moreira Salles filma o Brasil delicado em “Nelson Freire””, publicada em 30 de abril de 2003. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=219>. Acesso em: 11 de abril de 2015.

Nesse sentido, a música é trabalhada no filme como um elemento narrativo rico em significados. Nelson Freire é um personagem tímido, que fala pouco, e é justamente nas lacunas, quando faltam as palavras, que a música encontra seu potencial no filme. Sensível às características de Nelson Freire, bem como à importância que a música tem em sua vida, João Moreira Salles constrói um filme que explora o potencial informativo e emotivo proporcionado pela música, onde a relação entre espectador e filme é intermediada muito mais pelas performances do que por depoimentos.

Diversos pesquisadores destacam a importância da música e da performance musical neste filme. Cristiane Lima afirma que “é sem dúvida depois de *Nelson Freire – Um Filme Sobre um Homem e sua Música* (João Moreira Sales, 2003) que a música ganha relevo nos documentários.” (LIMA, 2011: 1). O músico e professor José Miguel Wisnik, em crítica publicada no jornal *Folha de São Paulo*⁷, refere-se a um dos 32 episódios do filme, intitulado *Homenagem a Guiomar Novaes*, para exemplificar a importância da música no documentário que, segundo ele, acaba “dizendo, ali, mais do que tudo”. Até mesmo o próprio João Moreira Salles destaca a importância da música na obra: quando indagado sobre *Nelson Freire* ser seu primeiro filme a ganhar as salas de cinema, o diretor afirmou: “foi para o cinema por uma única razão, que me parece muito clara: por causa da música (...) desde o início achei que este era um filme que precisava ser ouvido no cinema, muito mais do que visto no cinema”⁸. Em *Nelson Freire*, a música se encarrega em “dizer” aquilo que seria impossível de ser dito através de palavras.

Desse modo, tendo em vista os diversos aspectos destacados a respeito de *Nelson Freire*, reforçamos que o objetivo dessa pesquisa é discutir o documentário musical brasileiro contemporâneo a partir da análise deste filme e das possíveis reflexões suscitadas por essa análise quando problematizadas à luz do que se tem observado com mais frequência nos documentários que tratam da nossa música.

É importante ressaltar que não pretendemos apontar um caminho “ideal” a ser seguido pelo documentário musical, ao contrário, nossa análise visa justamente explicitar como a prática do documentário pode ser aplicada ao universo da música por meio das mais diversas abordagens. Assim, não se trata de hierarquizar questões estéticas, narrativas e temáticas, mas

⁷ Intitulada “Documentário “Nelson Freire” enfoca o instrumentista mineiro”, a crítica, publicada em 21 de abril de 2003 está disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32274.shtml>>. Acesso em: 02 de junho de 2015.

⁸ Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

sim de compreendê-las de modo a valorizar o tema estudado e contribuir com a discussão acerca do documentário musical.

Para tanto, a estrutura desse trabalho foi distribuída em duas partes principais, que se subdividem em quatro capítulos. Nossa proposta justifica-se à medida que buscamos uma abordagem sistêmica e também histórica sobre os documentários musicais brasileiros, ou seja, um enfoque que olha para o passado buscando compreender o reflexo que as práticas mais antigas produziram nos filmes que vem sendo realizados atualmente.

Desse modo, a primeira parte, onde se localiza o primeiro capítulo, é constituída de uma abordagem histórica a partir da qual desenvolvemos um breve panorama dos principais aspectos que envolveram a relação do nosso documentário com a nossa música. Acreditamos que esse esforço em mapear, mesmo que sucintamente, as relações do cinema não ficcional com a música em solo brasileiro justifica-se na medida em que acreditamos que o que hoje se conhece genericamente por *documentário musical* é o resultado de uma longa e profícua relação. Relação esta que contempla uma série de acontecimentos importantes que, observados com atenção, fornecem informações que contribuem com uma melhor compreensão das formas assumidas atualmente pelos chamados *documentários musicais* brasileiros, auxiliando assim o nosso estudo. Além disso, essa parte inicial também foi fundamental para a nossa aproximação com o rico campo de estudo do documentário, que antes da realização dessa monografia encontrava-se um pouco distante do nosso horizonte de conhecimento⁹. Desse modo, à medida que fomos compreendendo as teorias acerca do estudo dos documentários, e o modo como o documentário sobre música se desenvolveu no Brasil, fomos também nos instrumentalizando para melhor compreender as questões que envolvem o cenário contemporâneo das referidas práticas.

Nesse primeiro capítulo, para problematizarmos as questões que envolveram o estudo da história do cinema, da música e da cultura brasileira, recorreremos, principalmente, às abordagens de Jean Claude Bernardet, Fernão Ramos, Marcos Napolitano e Renato Ortiz.

A segunda parte deste trabalho, que diz respeito aos capítulos 2, 3 e 4, é dedicada à análise do documentário *Nelson Freire*, desenvolvida a partir da comparação de aspectos do filme frente às três *tendências* mapeadas por este estudo anteriormente, e distribuídas da seguinte forma: a do *registro da intimidade e do cotidiano* no capítulo 2; a do enfoque na *performance musical* no capítulo 3; e a *biográfica* no capítulo 4.

⁹ Com graduação em rádio e televisão, o autor dessa pesquisa iniciou sua aproximação junto aos estudos de cinema justamente no momento em que ingressou no programa de pós graduação em Imagem e Som, na UFSCAR.

Cabe ressaltar ainda que a proposta dessas três *tendências* é apenas uma sugestão de abordagem e não tem por objetivo constituir categorias totalizantes e/ou “modelos” enunciativos. Nesse sentido, nossa abordagem tem como objetivo facilitar uma aproximação inicial da estrutura narrativa desses filmes através da identificação de certos padrões, de certas formulações recorrentes. Não pretendemos estabelecer limites e indexações definitivas para esse rico universo, tampouco queremos elaborar listas classificatórias a partir de nossas observações iniciais. Reforçamos que essas três *tendências* foram levantadas no intuito de melhor localizarmos as peculiaridades que o nosso objeto de estudo possui e, desta forma, darmos prosseguimento ao nosso processo analítico e comparativo.

Em termos de construção teórica, essa segunda parte explora principalmente as proposições e reflexões relacionadas à linguagem documental de autores como Bill Nichols, Fernão Ramos, Jean-Louis Comolli e Jean Claude Bernardet. Dedicamos também uma atenção especial aos estudos voltados especificamente aos *documentários musicais* brasileiros, dos quais se constituíram como fonte valiosa de informação a edição número doze (08/2012) da *Revista Digital de Cinema Documentário*¹⁰ - dedicada à relação da música e do documentário “quer enquanto recurso quer enquanto temática” (FREIRE e PENAFRIA, 2012: 2), e também a já mencionada tese da pesquisadora Cristiane da Silveira Lima.

Além disso, trabalhamos na identificação do que já havia sido escrito e pesquisado a respeito de *Nelson Freire*. É interessante observar que essas três dissertações, que inserem *Nelson Freire* como objeto de estudo, propõem abordagens distintas para a análise do filme, o que corrobora a nossa afirmação sobre a riqueza da obra. Rossana D. Romualdo Dal Rovere (2006) expõe em sua pesquisa uma comparação de *Nelson Freire* com o documentário *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967) a partir de uma leitura orientada sob as perspectivas do *cinema direto*. Já Graziela Aparecida da Cruz (2010) discute questões que envolvem a relação do documentário com a biografia através da análise dos filmes *Nelson Freire*, *Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005) e *Cartola - Música para os olhos* (Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, 2007). Por fim, Érika Bauer de Oliveira (2013) analisa a relação *diretor/ personagem* em duas obras de João Moreira Salles, *Nelson Freire* e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

A leitura desses três trabalhos contribuiu com nossas reflexões acerca de *Nelson Freire*, ao mesmo tempo em que apontou para a pertinência da nossa proposta de estudo, já que, como se vê, nenhum dos três trabalhos propõe a análise específica do filme à luz dos

¹⁰A revista encontra-se integralmente disponível em: < <http://www.doc.ubi.pt/index12.html> >. Acessado em: 22 de janeiro de 2015.

documentários musicais brasileiros contemporâneos. Sendo assim, é justamente visando o preenchimento dessa lacuna que o nosso trabalho desenvolveu-se.

Por fim, esperamos que nossa abordagem contribua com reflexões sobre como os documentários brasileiros que se dedicam especificamente a nossa música e/ou, aos nossos músicos, tem sido elaborados, sobretudo no que se refere à multiplicidade de escolhas possíveis dos *elementos narrativos* que constituem os filmes.

CAPÍTULO 1 - BREVE PANORAMA ACERCA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO SOBRE MÚSICA

1.1 Considerações Introdutórias

O sucinto panorama desenvolvido nesse capítulo é uma tentativa de contribuir, ainda que brevemente, com a sistematização de informações sobre a relação do documentário com a música no Brasil. Para tanto, buscamos identificar na história do nosso cinema obras que dialogam com o que hoje se conhece por *documentário musical*, atentos à premissa de que a referida prática, analisada à luz de uma perspectiva histórica, deve ser compreendida como um movimento dinâmico, o que significa considerar, por exemplo, as diferenças tecnológicas, sociais e políticas do período em que cada um dos filmes identificados foi realizado.

Como pretendemos buscar na cinematografia brasileira uma prática específica de documentários, é imprescindível, antes de partimos para o desenvolvimento do referido panorama, definirmos o que de fato desejamos encontrar, ou seja, explicitar o que se entende por *documentário musical* nessa pesquisa, bem como qual é a metodologia utilizada no desenvolvimento do nosso mapeamento. É importante ressaltar que essa é uma operação que busca simplesmente delimitar o foco do nosso interesse, e não problematizar as questões que envolvem o *documentário musical* enquanto um possível subgênero do documentário.

Sendo assim, *documentário musical* será aqui compreendido como um produto resultante da aplicação da prática cinematográfica do documentário ao universo da música. Aparentemente simples tal nomenclatura justapõe outras duas ideias: o conceito de *documentário* e a questão do *universo da música*.

Sobre a primeira delas, adotaremos nessa pesquisa a definição de *documentário* elaborada pelo teórico Fernão Ramos, que o entende como um gênero cinematográfico cuja característica reside no fato de estabelecer *asserções* ou *proposições* sobre o mundo histórico através de estilos narrativos diversos (RAMOS, 2008: 22).

Já o termo *universo da música* será utilizado nesse trabalho para nos referirmos à ampla gama de aspectos que envolvem a música enquanto manifestação humana, que contempla, por exemplo, os sujeitos envolvidos diretamente na realização musical (músicos, compositores, cantores); os diversos gêneros musicais; os festivais de música; e tantos outros elementos ligados à prática musical. Ao invés de delimitarmos fronteiras acerca do termo, nos

parece mais interessante analisar de forma particular “caso a caso”, ou seja, identificar se algum (ou alguns) dos diversos aspectos que constituem o que estamos chamando de *universo da música* é (são) o *tema* central de um documentário, e não apenas um de seus elementos narrativos.

Elucidadas as devidas definições, podemos prosseguir com a explicação do método utilizado nesse breve mapeamento. A proposta aqui desenvolvida baseia-se no conceito de “*linhas de coerência*”, mencionadas por Cacá Diegues no texto “Ciclos e Crises” (1988) e desenvolvidas posteriormente por Jean Claude Bernardet, no livro *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995).

Bernardet propõe uma metodologia de estudo para o cinema brasileiro que se opõe ao conceito de *ciclos* utilizado pelos pesquisadores Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes. O autor, então, baseia-se nas ideias propostas por Cacá Diegues (na crítica a essa perspectiva de abordagem histórica pautada em ciclos) que, segundo Bernardet, acaba por limitar a história do cinema brasileiro em uma sucessão de vitórias e derrotas. Em vez de ciclos, uma maneira mais “sustentável” de analisar o cinema brasileiro seria compreendê-lo por meio de filões de procedimentos semelhantes, ou seja, através da aproximação de filmes semelhantes - independente do espaço temporal que os separam. Nas palavras de Bernardet, a proposta de Diegues critica “os cortes verticais temporais e prefere o trabalho sobre filões, que se desenvolvem simultaneamente e que Diegues chama de *linhas de coerência*” (BERNARDET, 1995: 61). Ainda a respeito das ideias de Diegues, Bernardet conclui: “Parece-me válido estender a proposta de Diegues para o campo da metodologia historiográfica e receber as *linhas de coerência* como uma oposição não só à noção de ciclos, mas igualmente a uma periodização de cortes verticais.” (BERNARDET, 1995:61).

Assim, é compreendendo o *documentário musical* dentro da perspectiva de *linhas de coerência*, ou seja, como procedimentos semelhantes realizados ao longo da trajetória do cinema brasileiro, cuja *coerência* reside na aplicação da abordagem documental ao universo da música, que buscamos identificar na historiografia do nosso cinema a existência de diálogos do documentário com a música.

Contudo, a nossa escolha pela metodologia proposta por Bernardet não significa que não nos utilizaremos das pesquisas panorâmicas de Alex Viany e Paulo Emílio, ao contrário, *Introdução ao cinema brasileiro* (VIANY, 1959) e *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 1980) são livros repletos de informações caras ao nosso trabalho que, quando ponderadas à luz das observações de Bernardet, constituem-se como fontes de pesquisa valiosas.

O mapeamento proposto aqui tem como ponto central a década de 1960, momento paradigmático para o *documentário musical* brasileiro, uma vez que é nesse período que dois acontecimentos repercutem diretamente no campo da referida prática.

O primeiro deles diz respeito à transição do *documentário clássico* para uma nova forma de documentário, ocorrida no final dos anos 50, que trouxe mudanças significativas. As novas premissas éticas que passaram a orientar a prática do documentário de um modo geral, bem como os novos arranjos narrativos proporcionados pela tecnologia de captação do som direto e pela maior portabilidade das câmeras, apresentaram novas possibilidades para a articulação da narrativa dos documentários sobre música. O outro fato que influenciou diretamente os novos caminhos do *documentário musical* no Brasil foi a ampliação do mercado brasileiro de bens simbólicos, fruto do intenso desenvolvimento da indústria cultural do país, ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970.

Até o final dos anos 50 poucos documentários sobre música haviam sido realizados em solo brasileiro. Foi Humberto Mauro, com a coleção *Brasilianas* (1945/1956), quem dirigiu esses raros exemplares, cuja principal característica residia no registro de performances musicais de canções folclóricas oriundas de manifestações da cultura rural brasileira.

Essas obras de Mauro podem ser compreendidas como parte de uma tradição que pensava o documentário como uma ferramenta de registro da cultura regional do país, tradição essa que encontrou o seu apogeu com a realização do projeto que ficou conhecido como *Caravana Farkas*, produzido entre 1964 e 1969, no qual foram realizados uma série de documentários, inclusive o documentário musical *A Cantoria* (1970), de Geraldo Sarno.

O enfoque *cultural/regional*, dominante nas obras de Humberto Mauro foi se diluindo nos *documentários musicais* brasileiros à medida que os filmes foram se aproximando de outro tipo de expressão musical. A partir do final dos anos 60 a música popular - *urbana e comercial* - é acolhida como a principal temática a partir da qual irão se desenvolver a maioria dos nossos documentários sobre música.

Assim, em função do impacto que causou no *documentário musical* brasileiro, a década de 60 será o marco cronológico que demarcará o desenvolvimento do nosso panorama histórico, uma vez que, em nosso entendimento, é nesse período que o *documentário musical* começa a dialogar com novas formas e pensamentos que, inclusive, serão determinantes no desenvolvimento dos documentários realizados no período de nosso maior interesse nesta pesquisa, que se localiza entre os anos de 2000 e 2013.

Desta forma, buscaremos compreender a prática dos *documentários musicais* a partir da leitura de dois períodos distintos: o primeiro deles tratará dos filmes realizados no início do cinema brasileiro até os anos 60; e o segundo compreenderá os filmes produzidos entre os anos 60 e os anos 2000.

1.2 Das realizações iniciais até os anos 60: o documentário musical e o registro da cultural regional

Os filmes realizados nos primórdios do nosso cinema ainda não apresentavam som e imagem sincrônicos. Contudo, conforme observa Marcia Carvalho¹¹ (2007: 1), apesar de mudo, o cinema brasileiro da época já possuía uma forte relação com a música do país, uma vez que ela ocupava um grande espaço em diversas salas exibidoras. Importantes músicos, como Pixinguinha e Ari Barroso, executavam acompanhamentos musicais que aconteciam durante as exibições cinematográficas, conforme aponta Alex Viany, no artigo “Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro” (VIANY: 1977).

Antes do advento do som no cinema, vale a pena ressaltar (...) que ainda durante o cinema mudo houve a contribuição de alguns compositores populares e clássicos para os filmes brasileiros. Eles compuseram canções, não partituras completas, como no caso de certos filmes americanos e europeus, mas posso contar mais de um exemplo de compositores colaborando com músicas especiais, digamos canções temáticas, para acompanhamento dos filmes. (VIANY: 1977)

Esse caráter musical que permeava o cinema brasileiro do período mudo estava relacionado com a estratégia mercadológica utilizada por algumas salas de exibição cuja tentativa era a de atrair para si um concorrido público disputado com as demais salas.

Além dos acompanhamentos musicais e das “canções temáticas” mencionadas por Viany (1977), outra prática que visava atrair os espectadores e que marcou as primeiras experiências “sonoras” do cinema brasileiro foi a dos *filmes cantantes*. Viany define esses filmes como musicais de curta duração cujo conteúdo era constituído de filmagens de artistas

¹¹No artigo “A trilha sonora do Cinema: Proposta para um “ouvir” analítico”, Marcia Carvalho (2007:1) aponta para o fato de que o cinema, mesmo em seus primórdios, nunca foi “não-sonoro”, mas sim mudo; o mesmo faz o pesquisador Fernando Moraes da Costa, ao afirmar que o período mudo foi marcado por “inúmeras tentativas de união entre som e imagem.” (2006: 9).

cantando trechos musicais que, no momento da exibição, se colocavam atrás da tela para repetir o canto das filmagens, dando a impressão de que suas vozes faziam parte da imagem projetada. (VIANY, 1959: 28).

O *filme cantante* já demonstrava a força que a música exerceria na história do cinema brasileiro, cuja “vocação” musical encontrou seu ápice, sobretudo, nas comédias musicais dos anos 40 e nos documentários sobre música realizados nessa mesma década.

Conforme consta na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, (MIRANDA e RAMOS, 2000), ainda que a música já estivesse presente nos primórdios do nosso cinema, foi nos *filmes cantantes* que ela alcançou uma nova magnitude, passando do papel de “acompanhadora” da exibição dos filmes, para um elemento que integrava a narrativa dos mesmos:

Nos cantantes, todavia, a relação entre o som e a imagem ganhou outra dimensão, que implicava, mas certamente não se limitava, a intenção de obter sincronismo sonoro. Isso era buscado não apenas entre as notas e acordes de acompanhamentos musical e as cenas projetadas, mas, principalmente, entre as canções apresentadas ao vivo e as partes cantadas na tela, típicas dos gêneros musicais. (MIRANDA e RAMOS, 2000: 241).

Os *filmes cantantes* fizeram muito sucesso no Brasil entre os anos de 1908 e 1911. No início, a maioria dos *cantantes* correspondia a “filmes estrangeiros ‘sonorizados’ por cantores brasileiros” (MIRANDA e RAMOS, 2000: 241). As produções plenamente brasileiras só começaram a ganhar espaço após os sucessos de *A Viúva alegre* (Alberto Moreira, 1909) e, principalmente, de *Paz e amor* (Alberto Moreira, 1910), que atingiu “mais de mil exibições no Rio de Janeiro e fez carreira semelhante em São Paulo, sendo, portanto, o primeiro grande sucesso de bilheteria da história do cinema brasileiro” (MIRANDA e RAMOS, 2000: 241).

No começo da segunda década do século 20, entre os anos de 1911 e 1912, o cinema brasileiro atravessou um período de queda de produção. A Primeira Guerra Mundial enfraqueceu a produção cinematográfica europeia, o que, por sua vez, impulsionou as produções norte-americanas, que iniciaram um processo de distribuição fílmica de proporção mundial.

Financeiramente interessantes do ponto de vista do exibidor, os filmes norte-americanos ganharam muito espaço no mercado cinematográfico brasileiro. Francisco Serrador, por exemplo, um dos principais produtores do cinema brasileiro da época, desistiu

de produzir filmes no Brasil para tornar-se distribuidor de filmes estrangeiros. (GOMES, 1980: 35-36).

Entre o final dos anos 20 e a primeira metade dos anos 30, o cinema e a música brasileira atravessam um período de expansão, resultado da combinação de uma série de fatores políticos, econômicos e sociais. O *Estado Novo*, liderado pelo então presidente Getúlio Vargas, apresentava um projeto de organização política e cultural preocupado em projetar o Brasil, que atravessava um período de urbanização e industrialização, como um país moderno no cenário internacional.

Esse processo, que envolvia o Estado como agente da modernização, passava pela redefinição da identidade “oficial” do próprio povo brasileiro. Nesse contexto, o rádio começou a ser visto como uma ferramenta fundamental para o projeto de transformação nacional implementado pelo *Estado Novo*. Em 1932, através do decreto lei nº 21.111, Vargas permitiu a entrada da publicidade nas emissoras de rádio do país.

Aparentemente contraditório, tendo em vista o desejo do Estado de utilizar o rádio como ferramenta educativa, a entrada da publicidade (no rádio) não prejudicou a sua finalidade educacional, e ainda financiou, sem encargos aos cofres públicos, a expansão da rede de radiodifusão no país (ORTIZ, 2006: 53).

A política de reconstrução da identidade brasileira proposta por Vargas, bem como a expansão da radiodifusão, impulsionaram o sucesso da música brasileira nas rádios¹², sobretudo no caso do samba e das músicas ligadas ao carnaval. Segundo o pesquisador Fernando Moraes da Costa, “o samba, arredondado para tomar a forma de material de consumo, passaria a ser entendido pelo *Estado Novo* de Getúlio como um fator de integração nacional” (DA COSTA, 2006: 51).

O “arredondamento” operado no samba brasileiro do período, mencionado por Costa, pode ser compreendido à luz do que os teóricos Eric Hobsbawn e Terence Ranger intitulam de “*tradição inventada*”¹³ que, no Brasil, elevou o samba e o carnaval, respectivamente, à categoria de “ritmo nacional” e de “festa oficial”, conforme aponta a pesquisadora Sonia

¹²O pesquisador Joaquim Aguiar aponta três linhas básicas assumidas pela canção nos tempos áureos do rádio: A sátira e o bom humor descompromissado, sobretudo nas marchinhas de carnaval; o melodrama estranhado do samba-canção e, por fim, o ufanismo do samba exaltação (AGUIAR, 1989).

¹³ Termo *tradição inventada* foi cunhado pelos teóricos Eric Hobsbawn e Terence Ranger, que o definem como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar outros valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.” (HOBSBAWN e RANGER, 1984)

Cristina Lino (2007). A respeito do samba, a autora afirma que “originalmente um ritmo marginal, produzido principalmente nos bairros periféricos do Rio de Janeiro que concentravam grande número de migrantes nordestinos, foi resignificado e elevado à categoria de ritmo nacional”. Lino elabora um raciocínio semelhante acerca do carnaval:

A partir de 1932 o carnaval ganhou status de festa oficial e apoio governamental tanto para os festejos de rua quanto para os bailes elegantes da zona sul da Capital Federal, e do centro transformando os quatro dias de festa numa das mais importantes datas do calendário oficial do país.
(LINO, 2007: 171).

O sucesso do samba e das musicais de carnaval ampliou o consumo musical brasileiro e não tardou a chegar aos cinemas do país. (VASCONCELOS, 1984: 503). No final dos anos 20 as salas de cinema das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo passaram por rápidas adaptações cujo objetivo era o de exibir os filmes sonoros/falados norte-americanos, os *talkies* (FREIRE, 2013: 31). Nesse contexto, visando superar alguns aspectos técnicos que limitavam o sucesso dos filmes realizados no país frente às referidas produções norte-americanas, os realizadores brasileiros recorreram ao que tínhamos de mais característico, as especificidades da cultura nacional, em parte projetada pela política getulista. Segundo Lino “verifica-se um processo de sedução do público e do Estado através da divulgação cada vez maior da "brasilidade" nos argumentos dos filmes. O caminho encontrado para isso foi uma aproximação com o rádio.” (LINO, 2007: 173).

O pesquisador João Luiz Vieira afirma que “a inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscitos, por sua vez, no universo maior do carnaval.” (VIEIRA, 1987: 141). Vieira observa ainda que o fruto do casamento entre o cinema e o rádio será o embrião das chanchadas que marcarão a produção cinematográfica a partir de meados da década de 40: “a união entre o cinema e a música brasileira, identificada para sempre com o cinema que se fez no Rio de Janeiro, possibilitou a sobrevivência e garantiu a permanência do cinema brasileiro nas telas do país.” (VIEIRA, 1987: 141).

De forma resumida, esses foram alguns dos principais aspectos que envolveram o início da relação do cinema brasileiro com a música do país, que, como se vê, configurou-se fundamentalmente através do cinema de ficção.

Em relação à prática do documentário, na qual reside o interesse central dessa pesquisa, é basicamente em torno do INCE e de seu principal realizador - Humberto Mauro -

que se desenvolve o documentário brasileiro “do início até o surgimento da geração cinemanovista.” (RAMOS, 2008: 249).

Em março de 1936, ainda sob o mesmo desejo político de *modernidade* e de redefinição da identidade brasileira, a pedido de Gustavo Capanema – então ministro da Educação e da Saúde - é criado por Getúlio Vargas o *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE), cuja direção ficou por conta de Roquete Pinto, antropólogo e ex-diretor do Museu Nacional.

O INCE é instituído com o objetivo de atender a uma reivindicação de uma parcela dos intelectuais brasileiros do período, que via no cinema um enorme potencial educativo, conforme explica o pesquisador Eduardo Morettin:

Ao lado dos aplausos às primeiras iniciativas dos governos estadual e federal pelo “bom” cinema, uma verdadeira campanha foi desenvolvida nas revistas pedagógicas oficiais a favor da produção de filmes considerados sadios do ponto de vista moral e pedagógico e da censura às obras tidas como perigosas à sociedade por supostamente incitarem seus membros à prática de vícios e crimes. (MORETTIN, 2007: 53).

A princípio, o governo getulista impõe ao INCE a realização de documentários de cunho higienista, sob a prerrogativa de ensinar práticas aos cidadãos, como estratégia “de uma política pública que permita que a ‘raça’ mestiça realize plenamente suas potencialidades.” (RAMOS, 2008: 255). Pode se dizer que isso limitou a liberdade criativa de Humberto Mauro no início de sua carreira, que precisou atuar em função das expectativas do *Estado Novo* no período:

[...] o vínculo com o Estado se traduzirá na adoção de um tom oficial nas obras encomendadas, na aceitação e na incorporação de um discurso cientificista em suas películas e, por fim, em um empobrecimento de sua fatura fílmica, presa às orientações de intelectuais que se julgavam efetivamente os responsáveis pela elaboração das imagens. (MORETTIN, 2007: 56)

Contudo, em relação às questões caras a essa pesquisa, que envolvem fundamentalmente a música e o documentário brasileiro, nos interessa observar o momento em que Humberto Mauro “deixa para trás o tom grandiloquente/altruísta e a fascinação cientificista, para afirmar, sob o peso dos anos e da longa carreira, um lirismo saudosista que tem no horizonte os costumes e tradições de Minas Gerais de sua infância” (RAMOS, 2008: 262). É nesse contexto que emerge a coleção *Brasilianas*, realizada entre os anos de 1945 e

1956, composta pelos documentários de curta-metragem: *Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequenina (Brasilianas nº 1, 1945)*; *Canções populares: Azulão e Pinhal (Brasilianas nº2, 1948)*; *Aboios e cantigas (Brasilianas nº3, 1954)*; *Engenhos e usinas (Brasilianas nº4, 1955)*; *Cantos de trabalho (Brasilianas nº5, 1955)*; e *Manhã na roça: o carro de bois (Brasilianas nº6, 1956)*.

Estes curtas são uma espécie de lamento nostálgico de Mauro frente ao imaginário moderno projetado pelo governo de Vargas. Ou seja, os documentários de *Brasilianas* colocam-se como um contrapeso ao processo de modernização que, desejado a qualquer preço e, desenvolvido de forma insustentável, resultaria na descaracterização, e até mesmo na eliminação de elementos típicos da cultura rural brasileira. Nesse sentido, a coleção *Brasilianas* pode ser compreendida como uma tentativa de resgate que buscava valorizar as tradições culturais típicas do meio rural, local onde o homem, diferentemente do que acontece no ambiente urbano, é capaz de desenvolver suas atividades de trabalho em harmonia com os animais e com o ambiente local.

A pesquisadora Sheila Schwarzman apresenta um dado importante sobre as canções presentes em *Brasilianas*. Em depoimento, Zequinha Mauro (filho de Humberto Mauro) revelou à pesquisadora que as músicas utilizadas em *Brasilianas* foram escolhidas por Humberto Mauro não apenas com base no aspecto nostálgico, mas também em função de questões financeiras, uma vez que tais obras eram de domínio público, o que barateava o custo das produções. Contudo, Schwarzman faz questão de ressaltar que o caráter musical folclórico de *Brasilianas*, “ainda que pudesse ser apenas uma forma econômica de fazer filmes”, estava devidamente inserido em um contexto de resgate da cultura popular, mundialmente em voga no período, e que no Brasil alcançou expressão nos trabalhos de Basílio de Magalhães, Renato Almeida, Câmara Cascudo, Mário de Andrade e do próprio Humberto Mauro. (SCHWARZMAN, 2000: 350). Assim, podemos afirmar sem receio que a viabilidade financeira que envolveu a utilização das músicas nas referidas obras de Mauro de maneira nenhuma reduz o caráter folclórico e nostálgico que as canções empregam aos curtas.

Fernão Ramos ratifica o nosso entendimento ao afirmar que nos curtas *Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequenina, Canções populares: Azulão e Pinhal e Cantos de trabalho*, “o testemunho das canções ocupa lugar central” (RAMOS, 2008: 262), fato que aponta também para o pioneirismo das referidas obras na cinematografia brasileira no que diz respeito a um efetivo diálogo entre a nossa música e o documentário.

O aspecto *central* apontado por Ramos em relação à música pode ser observado na estrutura narrativa dos curtas. O tom folclórico e bucólico presentes nas obras manifesta-se

não só por meio das imagens do ambiente rural (árvores, montanhas, animais, flores), mas também por meio das músicas folclóricas e das performances dos cantos de trabalho, ou seja, é justamente a combinação das imagens do meio rural com o som das canções folclóricas que conferem uma autenticidade nostálgica e interiorana à coleção *Brasilianas*.

Nesse sentido, de acordo com o que estamos propondo nesta pesquisa, é possível identificar como *documentários musicais* os curtas de *Brasilianas* que tratam do registro das canções populares e dos cantos de trabalho, já que estão presentes, nestas obras, tanto a abordagem documental, quanto o universo da música. Contudo, é importante traçar algumas diferenças acerca dos curtas realizados por Humberto Mauro em relação ao que hoje se costuma compreender por *documentários musicais*.

Inicialmente, não podemos perder de vista que *documentários musicais* realizados em períodos distintos apresentam características também distintas, já que cada um deles reflete o contexto no qual foram produzidos. Conforme pontua a pesquisadora Cristiane Lima, para se compreender a história do diálogo do documentário brasileiro com a música, é preciso estar atento ao fato de que esse diálogo não resulta em um conjunto homogêneo de filmes, “embora a música seja um traço que une muitos filmes, o tratamento dado adquire diferentes angulações” (LIMA, 2011: 2).

Nesse sentido, quando analisamos o *documentário musical* brasileiro sob uma perspectiva histórica, devemos compreendê-lo como manifestações fluidas que se modificam e se alteram com o passar do tempo em função das perspectivas tecnológicas, sociais, culturais e políticas em voga no período de realização das obras.

Por esse ângulo, o caráter rural e folclórico que constitui *Brasilianas* é, sem dúvida, o aspecto que mais diferencia a obra de Mauro dos filmes que hoje são conhecidos por *documentários musicais*, uma vez que grande parte da abordagem temática proposta nesse filmes mais recentes encontram-se inseridas no contexto da indústria cultural da música brasileira. Diferentemente do que é visto com frequência nos *documentários musicais* realizados a partir dos anos 60, a música que se ouve nos curtas musicais de *Brasilianas* não é fruto de performances musicais oriundas de filmagens de show, ensaios, ou gravações de álbuns, mas sim de origem folclórica, cuja característica, conforme aponta a pesquisadora Dulce Lamas, diferencia-se tanto da música erudita quanto da música popular, já que é livre do rigor formal e estético da primeira, e da produção em série e da destinação comercial da segunda. A pesquisadora destaca ainda o fato de a música folclórica ressoar como manifestações sociais e culturais do povo que a pratica. (LAMAS: 1992: 15-16).

Deste modo, podemos estabelecer que um dos aspectos que diferencia os *documentários musicais* de *Brasilianas* da maioria dos *documentários musicais* realizados a partir dos anos 60, é a de que nestes o universo da música representa um fim em si, ou seja, o interesse dos filmes está na música e/ou no músico, sendo por meio do registro desse universo que os documentários se desenvolvem. Por outro lado, nas obras de Mauro o universo da música não é um fim em si, mas sim um meio de se atingir um fim, cujo esforço é o de resgatar e o de valorizar as tradições culturais rurais frente ao processo de modernização e urbanização.

Essa diferença pode ser compreendida tanto à luz das distinções sociais inerentes a cada um dos períodos - sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento do mercado fonográfico, que se manifestava ainda de forma incipiente nos anos 40 e que, por outro lado, estava em plena expansão nos anos 60 - como também em razão dos próprios anseios que envolviam a prática do documentário em cada um dos períodos, já que o próprio modo de se pensar o *fazer documental* foi alterado de forma significativa a partir do surgimento dos sistemas de gravação de som sincrônico com a imagem, e também da maior portabilidade das câmeras.

Nesse sentido, a coleção *Brasilianas* representou o que foi produzido em termos de *documentário musical* no Brasil entre os anos 40 e o final dos anos 60. Humberto Mauro e o INCE são as figuras centrais desse momento no qual o traço do registro cultural regional marcou o documentário sobre música realizado no país.

A seguir, problematizaremos as mudanças ocorridas nas referidas práticas, que se iniciam nos anos 60, e que são primordiais para a compreensão dos caminhos percorridos pelo documentário, e também para reflexão acerca dos filmes que vem sendo produzidos atualmente.

1.3 Dos anos 60 até 2013: o documentário musical e o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira

Conforme sinalizamos anteriormente, o final dos anos 50 foi significativo para o cinema documental como um todo, já que uma mudança de paradigma de perspectivas mundiais pontuou o início da transição do *documentário clássico* para novos modos de se pensar e de se fazer documentário, conforme aponta Ramos:

Dentro da história do documentário existem momentos-chave, de reviravolta estilística, que influenciam o cinema como um todo. A emergência do cinema direto/verdade constitui um desses momentos. Deixa para trás o contexto do documentário clássico, o pensamento de John Grierson, e marca distância do cinema realista do pós-guerra. (RAMOS, 2008: 270).

Essa “reviravolta estilística” implantada pela chegada do som direto e pelas práticas do cinema verdade francês e, sobretudo, pelas práticas do *cinema direto* americano, impactou também nas abordagens documentais sobre música realizadas no Brasil. De um modo geral, o surgimento de sistema portátil de gravação de som NAGRA¹⁴ possibilitou a captação do som ambiente e dos diálogos em sincronia com as imagens, proporcionando uma série de novos arranjos fílmicos, sobretudo em relação à montagem da trilha sonora (música, efeitos e vozes). O mesmo aconteceu com os equipamentos de registro de imagem: as câmeras diminuíram de tamanho e peso, ficaram mais leves, portáteis e anatomicamente ajustadas aos ombros dos operadores, possibilitando que os mesmos transitassem sem dificuldade por locais que antes representavam verdadeiras barreiras para as filmagens.

Além disso, boa parte dos documentários brasileiros dos anos 60 se desenvolveu em consonância com as perspectivas ideológicas que impulsionavam a maioria das manifestações artísticas realizadas no Brasil no período. Jean-Claude Bernardet identifica na arte brasileira realizada na primeira metade dos anos 60 uma força de ação baseada na “dobradinha” consciência/alienação que, segundo ele, encontrava-se presente nas diretrizes do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), do CPC (Centro Popular de Cultura) e do Cinema Novo, que tinham como proposta uma ação de viés transformador, de perspectiva revolucionária, na qual “compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele.” (BERNARDET, 2003: 34). Assim, grande parte dos documentários brasileiros dos anos 60 partilhava dos preceitos do *Cinema Novo*, ou seja, eram documentários comprometidos em expor as questões sociais do país, de modo a incitar o público para a práxis política.

Esse modelo cinematográfico que marca a produção brasileira até a metade dos anos 60 é batizado por Bernardet de *modelo sociológico*. Nesse período, a temática que dominava os documentários brasileiros estava ligada à problematização das questões sociais do país, conforme pode ser observado nos documentários *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Maioria*

¹⁴O polonês Stefan Kudelski foi o criador do sistema Nagra, primeiro gravador portátil de som em fita magnética, chamado Nagra I.

Absoluta (Leon Hirszman, 1964), *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1963), obras emblemáticas do então chamado *modelo sociológico*.

Contudo, no final dos anos 60, em paralelo à tendência sociológica, alguns documentaristas brasileiros passaram a olhar para as tradições culturais do país. Bernardet afirma que “nas décadas de 60 e 70, a maior parte da produção documentária evolui para o que se pode chamar de ‘registro’ das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música, etc.”. (BERNARDET, 2003: 12).

É também sob a perspectiva do modelo de *registro* que Thomas Farkas produz entre os anos de 1964 e 1965 vinte e quatro curtas e médias-metragens, no projeto que ficou conhecido como *Caravana Farkas*, cujo propósito principal era o de propor uma reflexão sobre a organização do trabalho e da economia do nordeste do país, a partir do registro da cultura popular da região.

É nesse contexto que se insere o documentário *A Cantoria*(1970), produzido pela *Caravana Farkas* e dirigido por Geraldo Sarno no início dos anos 70. A obra consiste no registro de uma tradicional prática cultural da região, intitulada de *desafio*, cujas características são explicadas pelo narrador logo no início do filme:

“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. [...] Consciente de seu valor numa sociedade em que a profissão poética dava —status social, o cantador é tanto mais aceito quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improviso. Não será nunca um inovador dessas formas, assim como não transgredirá os valores éticos da sociedade. Por isso, a sua arte só sobrevive na medida em que se adapta ao meio social do qual é extensão.”

Podemos dividir o filme em duas partes. A primeira, que inicia a obra e se estende até cerca de sua metade, traz o registro do som e da imagem sincrônicos da performance musical dos cantadores Lourival Batista e Severino Pinto - que tocam e cantam para um pequeno público em um local que parece ser uma fazenda. Batista e Pinto se desafiam na alternância de versos improvisados, acompanhados pelo toque do violão. O registro dessas performances é feito por uma câmera fixa que, por vezes, altera zooms dos cantores com planos mais abertos. Letreiros e legendas são utilizados, respectivamente, para categorizar as diversas cantorias que compõe o filme, e também para transcrever o que é cantado nos versos.

A segunda parte, que se refere à parte final do filme, é introduzida pela cartela “Os cantadores” e traz os depoimentos de Batista e Pinto, que falam um pouco sobre a prática da cantoria e também de suas experiências pessoais como cantores.

A *Cantoria* é um documentário realizado com o intuito de dar visibilidade à uma prática cultural comum no país. Esse caráter de “registro cultural” também é identificado em outros documentários brasileiros realizados entre os anos 60 e 70 que se voltam especificamente para manifestações musicais alinhadas a uma cultural mais regional, que parece resistir à reelaboração dos hábitos culturais do país no período. Essas obras, de certa forma, retomam a proposta apresentada por Humberto Mauro entre os anos 40 e 50 na coleção *Brasilianas*. No entanto, promovem uma nova “roupagem” ao tema por meio da inclusão do registro das performances musicais captadas em som e imagem sincrônicos.

O pesquisador Ismail Xavier destaca que uma parcela dos documentários brasileiros dos anos 70 apresenta-se como “testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial da identidade.” (XAVIER, 2007: 25). É por esse viés, proposto por Xavier, e também em diálogo com os *Cantos de trabalho* de Humberto Mauro, que podemos compreender os documentários *Cantos do Trabalho: Mutirão* (1975), *Cantos do Trabalho: Cana-de-açúcar* (1976) e *Cantos do Trabalho: Cacau* (1976), dirigidos por Leon Hirszman na segunda metade dos anos 70, que partilham de características do registro cultural semelhante à identificada em *A Cantoria*.

O que se vê nos documentários, filmados respectivamente nas cidades de Chã Preta, Feira de Santana e Itabuna, é o registro da performance dos cantos entoados pelos trabalhadores rurais nordestinos no desempenho de suas atividades de trabalho. As obras retratam as dificuldades dos trabalhos manuais rurais, nos quais o canto contribui com a demarcação do ritmo da atividade e, principalmente, ajuda a diminuir um pouco o cansaço gerado pelas tarefas laborais, à medida que atuam na construção de um sentimento de coletividade, já que quando entoados em conjunto os cantos unificam o trabalho e permitem a realização de tarefas muito cansativas e difíceis de serem realizadas por poucas pessoas.

Assim como foi observado a respeito de *Brasilianas*, nestes documentários de Hirszman a música também é constituída de um tom folclórico que, nesse caso, reside no registro das performances das atividades de trabalho tipicamente manuais, relacionados ao cultivo da cana-de-açúcar e do café, nas quais a música emerge como um prolongamento do trabalho manual, ditando o ritmo físico do trabalho, à medida que cadencia o movimento das mãos, braços e pernas (MATIAS e VASCONCELOS, 1984: 504-505).

Tanto os filmes de Hirszman - *Cantos do Trabalho: Mutirão*, *Cantos do Trabalho: Cana-de-açúcar* e *Cantos do Trabalho: Cacau* – quanto *A Cantoria*, apresentam-se como obras que aplicam a estética do documentário ao universo da música sob o propósito de dar visibilidade a determinadas práticas culturais. O testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação de uma nova identidade, problematizada nesses filmes, é uma das abordagens propostas pelo documentário brasileiro ao universo da música nos anos 60 e 70, contudo, não é a única.

Conforme já apontamos, no final da década de 60 a música popular brasileira ganha maior espaço no mercado de bens simbólicos. No mundo todo, a ascensão da indústria fonográfica, televisiva e do rádio pontuou a entrada maciça da música popular no esquema comercial da *indústria cultural*, o que, para Adorno tratou-se de um *sequestro comercial* que projetou definitivamente a música como artigo de consumo. (ADORNO, 1974: 15).

No Brasil não foi diferente. A indústria fonográfica do país cresceu ininterruptamente entre os anos de 1967 e 1978, conforme aponta a pesquisadora Rita Morelli no livro *Indústria fonográfica: um estudo antropológico* (1991). O crescimento da indústria fonográfica brasileira acontece em diálogo com a recém-constituída indústria televisiva do país. Pois, é na indústria da música e também na da televisão, conforme observa o pesquisador Marildo Nercolini que irão surgir entre os anos 60 e 70 os grandes conglomerados empresariais, responsáveis por operar “um processo de reorganização da indústria cultural, com novas estratégias de promoção, novos produtos” (NERCOLINI, 2013: 97).

Uma parcela destes “novos produtos” mencionados por Nercolini são os programas musicais que invadiram a televisão brasileira nos anos 60 e 70. Em 1965 é transmitido o programa *O Fino da Bossa*, apresentado pela dupla Elis Regina e Jair Rodrigues. O programa surgiu fruto do sucesso do álbum *Dois na Bossa* (1965), disco gravado ao vivo no Teatro da Paramount em São Paulo por Jair Rodrigues e Elis Regina, acompanhados da banda Jongo Trio. *O Fino da Bossa* alcançou o primeiro lugar em audiência da época. Participaram do programa os então jovens artistas Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, além de nomes já consagrados, como Nara Leão, Vinicius de Moraes e Baden Powell.

Um ano depois, em 1966, a mesma TV Record lançou *Bossaude*, apresentado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro, programa voltado especificamente para o universo da Bossa Nova. No mesmo ano, com a intenção de suprir a lacuna dos jogos de futebol que a emissora deixou de transmitir, foi lançado o programa *Jovem Guarda*. Exibido nas tardes de domingo e

comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o programa levava o emergente universo do *rock'n roll* para as telas da televisão brasileira.

É também na década de 60 que os maiores canais de televisão da época - TV Excelsior e TV Record – passam a organizar os primeiros festivais da canção. A prática dos festivais brasileiros é um reflexo do cenário musical internacional do período, marcado pela realização de grandes festivais ao redor do mundo como, por exemplo, os festivais norte-americanos *Monterey Pop* e *Woodstock*, realizados respectivamente nos anos de 1967 e 1969; e os festivais de caráter competitivo, dos quais podemos citar o chileno *Viña del Mar*¹⁵, e o italiano *SanRemo*¹⁶, festivais que, conforme aponta Nercolini, “tiveram especial importância no Brasil, pois foram a partir desses modelos que as redes de televisão brasileira organizaram os seus” (NERCOLINI, 2013: 91).

No livro *A era dos festivais: uma parábola* (2003), Zuza Homem de Mello analisa os festivais brasileiros de música realizados durante o período (intitulado pelo autor de *Era dos Festivais*), cujo marco definitivo, segundo ele, foi o *I Festival* organizado pela Excelsior, em 1965, que em função da grande repercussão de crítica e público fez com que as emissoras TV Rio, Tupi e Rede Globo passassem a investir no formato.

A partir do que observa Marcos Napolitano, no texto *A MPB na era da TV* (2010), é possível concluir que os espaços ocupados pela música na televisão brasileira entre as décadas de 60 e 70 estavam relacionados a uma disputa de caráter “mercantil- ideológica”.

De uma lado estava a *MPB*, gênero musical que no período esteve esteticamente alinhada ao apuro formal da *Bossa Nova* e, politicamente, ligada às perspectivas *nacional-popular* da esquerda da época, que encarava as manifestações artísticas como importantes ferramentas a serviço da conscientização popular. De uma maneira geral, há nesse momento uma preocupação fundamental com a função da arte brasileira, que deveria, necessariamente, problematizar as questões sociais do país através de uma perspectiva revolucionária. Na televisão, os espaços ocupados pela *MPB* foram, principalmente, os festivais musicais.

Do outro lado encontrava-se a *Jovem Guarda*, cuja elaboração, enquanto gênero musical esteve ligada à tentativa de se constituir um *rock* tipicamente brasileiro, apelidado de *iê-iê-iê*. Atuando em consonância com um desejo de viés comercial, a *Jovem Guarda* passou de um mero gênero musical a um fenômeno que influenciava o comportamento dos jovens brasileiros, conforme observa a pesquisadora Zuleika de Paula Bueno:

¹⁵ O festival *Viña del Mar* foi realizado pela primeira vez no anos de 1960 na cidade chilena de Vinã del Mar, e continua a ser realizado até hoje.

¹⁶ O festival *SanRero* é realizado interrupção desde 1951 na cidade italiana de *SanReno*.

Rapidamente o movimento assumiu um caráter que extrapolou sua musicalidade, transformando-se num fenômeno de vendas que incluía não apenas os discos, mas toda uma série de produtos que formavam juntos a imagem e orientavam o comportamento da nova juventude, indo de pôsteres a roupas e lambreta (BUENO, 2005: 36).

José Mario Ortiz Ramos aponta que, ainda que a *Jovem Guarda* possuísse uma relação “mais íntima com o mercado” (RAMOS, 2004: 197) e a *MPB* apresentasse uma aproximação maior com o meio intelectualizado, ambas faziam parte da realidade brasileira do movimento que emergiu ao redor do mundo a partir dos anos 50, intitulado pelo teórico Edgar Morin de *cultura adolescente-juvenil* (MORIN, 1987: 155), cuja relação com a indústria cultural resultou na produção de produtos específicos ao consumo do universo jovem, tais como filmes e músicas.

A ascensão da indústria musical brasileira, que inicialmente encontrou na televisão seu parceiro de maior potencial mercadológico, também chegou ao meio cinematográfico. Contudo, a *MPB* e a *Jovem Guarda*, “gêneros”¹⁷ musicais que predominavam no mercado musical brasileiro, traçaram caminhos distintos no campo do cinema.

A *Jovem Guarda* conquistou seu espaço no cinema de ficção¹⁸, sobretudo por meio dos diversos filmes estrelados por Roberto Carlos, que chega ao cinema muito em função do sucesso do programa televisivo *Jovem Guarda* que fez do cantor um dos principais artistas do mercado fonográfico brasileiro¹⁹.

Já no caso da *MPB*, o trajeto que uniu o universo da música ao do cinema se dá, principalmente, por meio do documentário. Em 1966, Eduardo Escorel e Júlio Bressane realizam *Bethânia Bem de Perto – a propósito de um show*, documentário que registra a primeira turnê da cantora baiana Maria Bethânia, realizada na cidade do Rio de Janeiro. Com

¹⁷ Acerca das discussões a respeito dos gêneros musicais é importante compreender que, conforme aponta Napolitano (2002: 65), nos anos 60 a sigla *MPB* referia-se a um estilo de música que não encontrava uma delimitação precisa, já que englobava diversas características de outros estilos musicais, tais como a *bossa nova*, o *samba* e a *música nordestina*.

¹⁸ Segundo aponta José Mario Ortiz Ramos (RAMOS, 2004: 198), Roberto Carlos entra no universo do cinema graças à articulação da agência de publicidade *Magaldi, Meia & Prosperi* que lançou os astros do “yê-yê-yê” como produtos de consumo. Conforme afirma o autor, no Brasil a articulação entre música e cinema de ficção voltado para o consumo de massa da juventude emerge na virada dos anos 60 para os 70, principalmente, por meio dos três filmes protagonizados por Roberto Carlos e dirigidos por Roberto Farias: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970), e *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971)

¹⁹ Conforme aponta Napolitano (2010:95) o sucesso do programa de televisão *Jovem Guarda*, líder de audiência aos domingos, impulsionou a carreira do cantor Roberto Carlos, que com o lançamento, em 1965, do LP *Jovem Guarda*, superou as cifras de vendagem da *MPB*.

som e imagem sincrônicos, o média-metragem de 33 minutos apresenta trechos de registros de shows combinados a registros de momentos íntimos da cantora, nos quais a câmera portátil nos ombros de Júlio Bressane registra com muita proximidade o comportamento de Bethânia no camarim, em momentos que antecedem e sucedem as apresentações, nos quais ela é vista, e ouvida, conversando e interagindo com amigos e outros músicos.

O filme, que pode ser compreendido como o produto do encontro do documentário brasileiro com o ascendente mercado de bens culturais do país, é a obra inaugural de uma manifestação cinematográfica intitulada por nós de *Mpbentário*²⁰, que se refere a uma tendência do documentário brasileiro voltada à temática musical, semelhante ao *rockumentary* americano, mas direcionada ao cenário brasileiro da *MPB*.

A comparação do *Mpbentário* com o *rockumentary* nos parece pertinente à medida que as duas manifestações compactuam do esforço de aplicar a estrutura e os propósitos do documentário, sobretudo aquelas que dizem respeito ao *cinema direto* americano, ao universo da música, além de refletirem, cada qual ao seu modo, as transformações sociais e econômicas pela qual passavam o Brasil e o EUA.

A origem do *rockumentary*, que acontece no final dos anos 60, está diretamente ligada à constituição do *cinema direto americano* (uma vez que o primeiro surge como um dos desdobramentos do segundo), e também às transformações sociais ocorridas no país. Ao longo dos anos 60 e 70 a sociedade norte-americana atravessou um período marcado por uma série de alterações. Após um momento de desesperança ideológica, gerado pela Segunda Guerra Mundial, os jovens do país passaram a questionar os valores das antigas gerações, mostrando-se desinteressados, por exemplo, em constituir uma família, ter um bom carro, um bom emprego ou uma boa casa. É nesse contexto de recusa que emerge o ideal de contracultura que, de maneira bem resumida, pode ser entendido como um questionamento e uma oposição aos valores centrais vigentes e dominantes de uma sociedade em um determinado momento.

Mais do que um simples gênero musical, o rock nesse período foi a “voz” do movimento de contracultura norte americano, constituindo-se como um modelo de comportamento social para os jovens. Nesse sentido, compreendendo o rock como uma prática social discursiva, o pesquisador Lawrence Grossberg afirma que o gênero representava uma contraposição entre a juventude e a vida adulta, à medida que oferecia uma possibilidade dos jovens se livrarem de tradicionais arramas da sociedade americana: “O Rock abriga

²⁰ O termo foi concebido pela orientadora desse trabalho Profa. Dra. Suzana Reck Miranda.

fragmentos das práticas da juventude nas suas estratégias de produção de sentido que demarcam uma ruptura contínua entre juventude e vida adulta.” (GROSSBERG, 1992: 35).

A grande representatividade do universo do rock frente ao público jovem possibilitou que o gênero passasse a ser explorado economicamente sob as mais diversas perspectivas, conforme pontua a pesquisadora Luciana Sarmiento:

O rock começou a ser inserido na sociedade como produto. Os agora fãs de rock passaram a querer se vestir como seus ídolos, adquirir os mesmos produtos e consumir o que eles consomem, a fim de serem identificados como parte de um grupo. Assim, o mercado rapidamente percebeu que a juventude estava se tornando um grupo de atores conscientes de si mesmos e não perdeu a oportunidade de oferecer-lhe produtos, serviços e bens de consumo como o *rock and roll*. (SARMENTO, 2006:7).

O *rockumentary* surge então como uma manifestação audiovisual interessada em registrar os diversos elementos que constituíam o universo do *rock*. Grande parte das questões que impulsionam o surgimento do *cinema direto* americano também se encontravam presentes nas práticas do documentário sobre rock: os equipamentos compactos de gravação de som e imagem próprios da época permitiam que o cinegrafista e o operador de áudio transitassem pelo palco e pela plateia dos grandes shows e festivais históricos do movimento de contracultura norte-americanos, e também pelos *backstages* frequentados pelas principais estrelas do rock. *Bob Dylan, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joe Cocker, The Who* e os gigantescos públicos presentes nos festivais *Monterey Pop, Woodstock* e *Altamont Free Concert* foram os primeiros personagens captados pelos emblemáticos documentários *Don't look back* (1968) e *Monterey Pop* (1967) dirigidos por D.A. Pennebaker, *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (1970) de Michael Wadleigh e *Gimme Shelter* (1970), dirigido por Charlotte Zwerin e pelos irmãos Albert e David Maysles. Nesse sentido, o *rockumentary* pode ser compreendido em função de sua relação com o *rock* e também com as perspectivas sociais e econômicas que envolviam esse gênero musical.

É possível afirmar algo semelhante a respeito do que estamos chamando de *Mpbentário*, que surge no cinema brasileiro no ano de 1966 com o já mencionado *Bethânia Bem de Perto – a propósito de um show*. Ao longo da década de 60 o Brasil passou por mudanças políticas que atingiram a sociedade brasileira de uma maneira geral e que reverberaram também no campo da música.

Em 1964, poucos dias após o então presidente do Brasil João Goulart decretar a nacionalização das refinarias de petróleo e a desapropriação de diversas propriedades para

fins de reforma agrária, ocorreu um golpe de Estado e os militares assumiram o controle do país, dando início a um dos períodos mais complicados do país, que se estendeu ao longo de 21 anos, e teve fim apenas no ano de 1985.

Os quatro primeiros anos do governo ditatorial são marcados por um movimento de resistência ao golpe, liderado por setores progressistas da classe média, pelos estudantes, e por parte do setor artístico. Em resposta a esse movimento, o governo militar passa a articular mecanismos de censura que atuam na tentativa de desarticulação dos movimentos artísticos que se opunham ao regime. Assim, em 13 de dezembro de 1968 é instaurado o Ato Institucional nº5 que fecha o Congresso Nacional por tempo indeterminado, abole os mecanismos constitucionais dispostos na constituição de 1967 e confere ao exército a faculdade legal de aprimorar as medidas repressivas, o que acentua ainda mais o regime de repressão e censura que passa a atuar não só na música, no cinema e no teatro, mas também nos veículos de informação, como revistas e jornais. Especificamente sobre a censura enfrentada pelos músicos, Napolitano diz:

A repressão e o regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepistas, apesar de todos os traumas que causou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura (NAPOLITANO, 2010: 69).

Conforme aponta Napolitano, foi justamente fazendo frente à forte censura aplicada pelo governo militar que a música brasileira encontrou seu viés político: “a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política.” (NAPOLITANO, 2002: 3).

As questões e os acontecimentos políticos passaram a fazer parte das letras das músicas dos principais compositores da *MPB* do período, que se mobilizaram em oposição à ditadura por meio de canções de protesto, como pode ser observado nas músicas da época em composições de Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre diversos outros. As metáforas e as analogias permitiam que os compositores expressassem seus descontentamentos contra o regime militar uma vez que, por meio delas, as palavras deixam de ter apenas o seu sentido literal, passando a adquirir também outro significado. Assim, as letras das canções, ainda que recheadas de críticas ao sistema ditatorial, acabavam passando pelo crivo da censura.

Nercolini chama a atenção para o fato de que a *MPB* durante os anos 60, além de representar um importante papel frente ao regime ditatorial, teve também uma importância fundamental no desenvolvimento do mercado fonográfico brasileiro:

Por um lado, desejo de engajar-se politicamente, mas, por outro, de também atuar no mercado musical; canções com sentido ideológico-político, mas também como bens culturais, mercadoria a ser vendida. Nunca é demais lembrar que a *MPB* teve papel fundamental na reorganização do mercado fonográfico brasileiro, além de seus cantores, compositores serem companheiros de caminhada, e mais que isso, sujeitos com papel fundamental reconhecido nas lutas políticas contra a ditadura aqui implantada a partir de 64. Muitas vezes a primeira parte da afirmação é esquecida. A *MPB* se institui, portanto, negociando com duas culturas, a nacional-popular e a cultura do consumo (NERCOLINI 2013: 97).

É nesse contexto político ditatorial e de expansão do mercado fonográfico do país que Escorel e Bressane realizam, em 1966, o *Bethânia Bem de Perto – a propósito de um show*. O filme consiste no registro realizado ao longo de três dias nos quais os diretores acompanham a rotina da cantora Maria Bethânia recém-chegada ao Rio de Janeiro para o espetáculo *Opinião*, evento de muita importância na luta de resistência ao governo militar, realizado pela parceria do CPC - Centro de Cultura Popular - com a UNE - União Nacional do Estudantes (LIMA, 2015: 88).

É possível traçar alguns paralelos entre este filme²¹ e *Don't look back* (Pennebaker, 1968), considerado o documentário inaugural do *rockumentary*, tendo em vista que os dois documentários acompanham a turnê de um artista em ascensão. Em *Don't look back*, Pennebaker registra a turnê inglesa do cantor Bob Dylan. A estética observacional, proporcionada pela portabilidade dos novos equipamentos de gravação de imagem, bem como pela captação de som direto é aquela que prevalece nos dois filmes, sendo ela a responsável por atribuir uma nova dimensão na relação existente entre o artista e o espectador/fã, na qual este passa a ter acesso a momentos íntimos de seus ídolos. Assim, acontece a expansão do *espetáculo*: o que antes permanecia oculto (como camarins e quartos de hotel) passa a ser mostrado nos documentários que registram turnês. O mundo por trás da cortina invade os espaços de privacidade dos artistas que pareciam blindados a vista do público em geral (ROMNEY, 1995: 83).

²¹ Curiosamente *Bethânia Bem de Perto – a propósito de um show* foi realizado dois anos antes de *Don't look back*.

Conforme observa Cristiane Lima, a expressão “*bem de perto*” que integra título do filme de Escorel e Bressane ilustra com precisão o modo como Bethânia é registrada no filme: “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.” (LIMA, 2015: 91).

Como já dito anteriormente, o surgimento de câmeras portáteis e dos equipamentos de gravação de som e imagem sincrônicos trouxe uma nova dimensão aos documentários de um modo geral, à medida que multiplicou as possibilidades de captação de imagens e de som, permitindo, conseqüentemente, a criação de novos arranjos narrativos para os filmes. Neste sentido, na maioria dos documentários sobre música realizados no país a partir dos anos 60, é possível observar a inspiração no cinema direto/verdade via o crescente uso de entrevistas, do registro da intimidade e do cotidiano e do registro da performance musical. Estes três elementos, aliás, ainda persistem no documentário musical brasileiro contemporâneo, conforme iremos detalhar mais a diante.

Para ilustrar essa colocação tomemos *Os Doces Bárbaros*²², (Jom Tob Azulay, 1978), documentário no qual é possível observar uma intensa presença das *performances musicais*. O filme registra os diversos shows da turnê do conjunto *Doces Bárbaros*, criado para comemorar os dez anos de carreira dos cantores baianos Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Além da performance musical, o filme é composto também por entrevistas e por registros do cotidiano e da intimidade dos músicos baianos. Contudo, ainda que esses elementos estejam presentes na obra, o documentário é majoritariamente constituído de registros de apresentações musicais do grupo. Essa é uma característica tão presente que pode ser identificada já nos primeiros minutos do filme, que se inicia com o registro da performance dos músicos executando, de forma integral, a música *São João, Xangô Menino* que, após algumas breves palavras de Caetano Veloso e de poucos minutos de imagens de registro de ensaios, é seguida da exibição do registro da execução integral da canção *Quando*. Ao longo do filme, outras diversas canções são registradas e exibidas do começo ao fim.

Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1969) é outro documentário no qual estão presentes o registro da performance musical, a entrevista e o registro da intimidade e do cotidiano do músico. No filme, o diretor Leon Hirszman vai ao encontro do cantor e

²² Apenas a título de curiosidade, em 2004 foi lançado *Outros (Doces) Bárbaros*, (dir. Andrucha Waddington) documentário que registra a reunião de Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, que após um hiato de 26 decidem reviver momentaneamente o grupo. Além do registro show que aconteceu no Rio de Janeiro, o filme também traz imagens dos bastidores do evento e de ensaios do grupo.

compositor Nelson Cavaquinho e registra uma série de imagens do subúrbio onde o mora o sambista, na cidade de Bangu, “a câmera entra nos ambientes frequentados pelo compositor, retratando sua casa e seu cotidiano” (RAMOS, 2008: 361). O filme também apresenta performances musicais de Nelson tocando para a equipe de gravação e depoimentos do próprio sambista sobre sua vida e sua música.

Ao longo dos anos 80, mesmo após o fim do Regime Militar, o cenário dos documentários musicais brasileiros sofreu poucas mudanças, sobretudo em relação à estrutura narrativa dos filmes, que permanecia semelhante à observada nos anos 60 e 70, ou seja, com o uso intenso de entrevistas, do registro da intimidade e do cotidiano e de performances musicais. A *lei do curta metragem* e o *Festival Brasileiro de Curta Metragem*, criados na década de 1970, contribuíram para que o documentário musical do país crescesse em número de produções. *Certas Palavras com Chico Buarque* (Maurício Berú, 1980), *Noel Por Noel* (Rogério Sganzerla, 1981), *Hermeto Campeão* (Thomaz Farkas, 1981), *Partido alto* (Leon Hirszman, 1982) *Tim Maia* (Flávio Ramos Tambellini, 1986) e *Rock Paulista* (Ana Muylaert, 1988), são alguns dos documentários sobre música realizados nos anos 80.

No início dos anos 90 a Embrafilme- principal articuladora do cinema brasileiro- é fechada pelo governo do então presidente Fernando Collor e a quantidade de produções brasileiras cai vertiginosamente. O cinema brasileiro perde “suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público” (AMANCIO, 2007: 181). Do auge de 100 filmes por ano, atingido na década de 1970, passa-se a duas ou três produções (AMANCIO, 2007: 181). Como não poderia ser diferente, o impacto do fim da Embrafilme atinge também a produção dos *documentários musicais*. Não localizamos a realização de nenhuma obra desta natureza nestes anos.

A situação começa a melhorar na metade dos anos 90, período que ficou conhecido como *retomada* do cinema brasileiro. Nessa época, por meio de uma “legislação de incentivo ancorada em mecanismos de renúncia fiscal, que torna atraente, para empresas privadas e estatais, o patrocínio a projetos audiovisuais - políticas cujos principais instrumentos são a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet” (LINS e MESQUITA, 2008: 10) o cinema brasileiro volta a contar com uma produção relevante.

Além das políticas de incentivo fiscal, outros dois fatores contribuíram com o aumento das produções de *documentários musicais* no Brasil durante o período. O primeiro deles foi o surgimento da tecnologia digital, que barateou o custo das produções em função do desenvolvimento de câmeras de gravação digital e de ilhas de montagem não lineares, financeiramente mais acessíveis do que o aparato analógico. O segundo fato reside no

sucesso alcançado pelo premiado²³ documentário *Buena Vista Social Club* (1999), no qual o cineasta Wim Wenders registra o encontro de importantes nomes da música cubana. A popularidade da obra trouxe uma maior visibilidade para o universo do *documentário musical*, já que o filme circulou por vários festivais ao redor do mundo, e foi premiado em diversos deles.

A partir do ano de 2000, o *documentário musical* brasileiro se estabelece definitivamente como uma das principais vertentes do documentário do país, o que pode ser comprovado pela constituição de eventos dedicados exclusivamente a referida prática, como o *In Edit - Festival Internacional do Documentário Musical*²⁴ e o *Cine MPB*²⁵, e também pela presença cada vez mais frequente dos documentários musicais na edição brasileira do maior festival do mundo dedicado exclusivamente aos filmes de documentário, o *É Tudo Verdade*, que abriu sua 17^o com a exibição do documentário musical *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012).

Conforme apontamos na introdução deste trabalho, ao observarmos os *documentários musicais* mais recentes (realizados entre 2000 e 2013), nos deparamos com três *tendências* que julgamos como principais e recorrentes: a *biográfica*, a do *registro da intimidade e do cotidiano* e a da *performance*, nas quais preponderam, respectivamente, *entrevistas*, *tomadas da intimidade e do cotidiano*, e *registros da performance musical*, ou seja, as mesmas três características que acabamos de destacar anteriormente.

Sendo assim, queremos reforçar nossa opção por estabelecer um sistema de organização - para a nossa pesquisa - que levasse em conta estas três *tendências*. Lembramos que tal metodologia é apenas uma opção de abordagem, não configurando uma tipologia a ser defendida como modelo de classificação fechado. Ao contrário, as denominações propostas aqui têm como objetivo facilitar uma aproximação inicial com a estrutura narrativa de alguns filmes através da identificação de certos padrões, de certas *formulações chaves*. Nosso objetivo, sobretudo, é situar o filme *Nelson Freire* dentro deste contexto, para que possamos identificar suas peculiaridades de forma satisfatória.

²³ Em 1999 o documentário venceu na categoria melhor filme de não ficção o festival NYFCC AWARDS (New York Film Critics Circle Awards, EUA); no ano de 2000 foi indicado para o Oscar na categoria de melhor documentário. No mesmo ano venceu o prêmio Satellite Awards (EUA) na categoria de melhor filme documentário; e foi indicado nas categorias de melhor filme estrangeiro no festival BAFTA (Reino Unido). No ano de 2011 foi o vencedor do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria de melhor filme estrangeiro.

²⁴ O *In Edit* nasceu em Barcelona em 2003 e hoje se realiza anualmente em Berlin, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Buenos Aires, Puebla e Santiago de Chile.

²⁵ O *CineMPB* é uma mostra organizadas pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo.

Diante destas colocações e visando dar sequência a nossa pesquisa, partiremos agora para a análise de *Nelson Freire* frente às referidas tendências. Contudo, antes de darmos início a tal procedimento, é importante enfatizarmos que certo nível de ponderação será necessário no trato das tendências, o que significa dizer que a identificação da presença de traços comuns a uma série de filmes não significa que essas obras constituem conjuntos necessariamente homogêneos. Se, por um lado, é notório que uma determinada formulação narrativa prevalece, por exemplo, na tendência biográfica, por outro, isso não significa que não existam filmes dentro dessa tendência, e também dentro das outras duas, com propostas narrativas diferentes da predominante, além da possibilidade de um mesmo filme conter as três tendências ao mesmo tempo e priorizar uma (ou mais) em detrimento das outras.

Na verdade, é justamente na reflexão sobre as características que envolvem cada uma das três tendências que essa pesquisa encontra sua pertinência, já que a hipótese defendida aqui é centrada na possibilidade de que certos *documentários musicais* brasileiros contemporâneos propõem novos tratamentos criativos e desafiadores a cada uma das três tendências, conforme acreditamos ser o caso de *Nelson Freire*.

CAPÍTULO 2 - NELSON FREIRE, INTIMIDADE E COTIDIANO

Foi o jornalista Flávio Pinheiro quem teve a ideia inicial que resultaria tempos depois em *Nelson Freire, um filme sobre um homem e sua música*. Pinheiro levou o projeto²⁶ até a produtora e distribuidora *VídeoFilmes*, de propriedade João Moreira Salles, que prontamente simpatizou com a proposta, muito em função de um interesse pessoal pelo universo do piano²⁷ e também pela admiração que já nutria por Nelson Freire, fruto das diversas apresentações que assistiu do pianista.

Em seguida, Pinheiro e Salles marcaram uma reunião na casa de Nelson Freire para explicar e propor o projeto ao pianista. Após pouco mais de um mês, Nelson resolveu aceitar²⁸, permitindo, então, que Salles e a sua equipe o acompanhassem durante dois anos, registrando-o em situações relacionadas a sua atuação profissional e também a sua vida privada.

O primeiro desafio enfrentado pelo diretor foi o de decidir de que maneira ele registraria Freire ao longo desses dois anos, tanto no que diz respeito ao viés temático quanto aos recursos narrativos. Em outras palavras, isso significa dizer que Salles precisava decidir qual a faceta de Freire ele estava interessado e de que maneira ele a mostraria.

Em entrevista, Salles mencionou que desde o primeiro momento em que conheceu Freire, o recato e o pudor do pianista em se exibir e se mostrar, o respeito e a dedicação à música, chamaram-lhe a atenção. A personalidade de Freire e a maneira como se relaciona com a música determinaram o modo pelo qual o diretor optou por registrá-lo no documentário:

²⁶O projeto inicial do jornalista envolvia a realização de dois documentários, um seria sobre algum músico da música popular brasileira, e outro sobre algum músico erudito, que acabou resultando em *Nelson Freire*.

²⁷ Em texto publicado no blog do *Museu da Imagem e do Som* de São Paulo, intitulado *O pianista mineiro* Salles mostra-se um grande fã de música e de Nelson Freire: “Ainda garoto eu frequentava os seus concertos no Teatro Municipal do Rio”, afirmou o diretor. O texto completo está disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-pianista-mineiro>>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

²⁸Declaração de João Moreira Salles ao site *Cineweb* na entrevista “João Moreira Salles filma o Brasil delicado em “Nelson Freire””, publicada em 30 de abril de 2003. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=219>. Acesso em: 11 de abril de 2015.

Para mim, o fato não interessava, a informação não interessava. Interessava a alma do personagem e o filme teria que ser isso, que fosse apenas pequenas impressões do Nelson, sem nenhuma obrigação de contar a história inteira. Quer dizer, se tivesse que ter lacunas, não teria problema nenhum. Se tivesse que não dizer nada, que não dizer tudo, não teria nenhuma obrigação. Mas teria uma obrigação de conseguir traduzir o afeto do Nelson pelas coisas, traduzir as angústias dele. E isso você só faz aos poucos. É uma descoberta lenta. Você não consegue se instalar do dia para a noite na subjetividade do personagem, porque assusta. Principalmente alguém como ele. Não basta ele dizer: "Eu aceito o documentário". Porque ele pode perceber no segundo dia de filmagem que aquilo é uma invasão terrível.²⁹

As palavras de Salles nos ajudam a compreender os desafios que envolveram a realização do filme, bem como a estrutura narrativa que o compõe. *Nelson Freire* apresenta um mosaico de registros que revelam fragmentos de acontecimentos públicos e privados da vida do pianista. A narrativa do filme é composta de 32 episódios que trazem “acontecimentos desconectados de um passado ou de um futuro” (MIGLIORIN, 2004), apresentados por intertítulos, nos quais se vê imagens de diversos concertos de Freire, alguns de seus ensaios, momentos que antecedem e sucedem suas apresentações, alguns encontros com fãs, sua relação com a pianista argentina Martha Argerich, e trechos de uma entrevista que o pianista concedeu a Salles e sua equipe.

Como bem observa a pesquisadora Graziela Aparecida da Cruz (2011), para realizar os registros que compõem *Nelson Freire* Salles precisou lidar com o desafio de “revelar a intimidade de alguém, sua história, seus pensamentos e sentimentos, sem ferir esta mesma intimidade, o recato, a discrição, que são marcas fundamentais de Nelson Freire” (DA CRUZ, 2011: 57).

Durante o período das filmagens, o cuidado e o respeito foram fundamentais na relação estabelecida entre o diretor e o pianista. Ao longo dos dois anos em que foram captadas as imagens e os sons que compõem o documentário, Salles afirmou ter se aproximado de Freire de maneira gradual:

A gente levou pelo menos seis meses para conseguir aproximar a câmera [...] No início a gente ficava muito longe do Nelson [...] observando o que ele fazia no camarim, no bastidor, no teatro [...] Eu tentava ser quase imperceptível e aos poucos, aos poucos, ia me aproximando.³⁰

²⁹ Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

³⁰ Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

Atento à personalidade reservada e introspectiva do pianista, Salles optou por registrá-lo, inicialmente, de uma maneira mais observadora e discreta, de modo a interferir o menos possível na rotina de Freire. Nesse sentido, vê-se no filme uma forte marca da estética do *documentário direto americano*, que privilegia a fluidez da câmera na tomada, à medida que a estabilidade da câmera no tripé é abdicada em função da mobilidade da *câmera no ombro* do cinegrafista. “Vamos fazer da maneira mais simples possível, a câmera fica sempre no ombro, por uma questão até de pudor, e quando o Nelson vier em direção a ela você se afasta dele”³¹, foi à orientação dada por Salles a Toca Seabra³², que pelo mesmos motivos da fluidez e da descrição foi toda realizada apenas com a luz natural dos ambientes de filmagem: “Decidimos não ter luz porque o Nelson não saberia se relacionar com a gente em situação artificial, que você ilumina, principalmente no início da filmagem”³³. Contudo, à medida que as gravações foram acontecendo, Freire foi se sentindo mais a vontade diante de Salles e da equipe de gravação: “Fui gostando daquela comitiva. Quando acabou, senti falta de ter aquelas pessoas ali, falando a minha língua, participando comigo”³⁴, disse o pianista em entrevista.

Os dois anos de filmagens foram essenciais para que Salles e Freire se aproximassem afetivamente um do outro, o que permitiu que no último dia das gravações Salles realizasse uma entrevista com Freire, que posteriormente, na montagem, foi distribuída ao longo dos 32 episódios que constituem o filme.

Narrativamente, *Nelson Freire* é um documentário que combina procedimentos do *direto americano* com outros. *Registros do cotidiano e da intimidade* do pianista misturam-se a mencionada *entrevista*, ao registro de materiais de arquivo do próprio Nelson, e ao registro de diversas de suas *performances musicais*. Para Cezar Migliorin (2004), o filme incorpora “de maneira não dogmática uma pluralidade de metodologias de observação e a relação com o real”.

³¹Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

³²Toca Seabra foi quem operou a câmera nas filmagens e também dirigiu a fotografia do filme.

³³Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

³⁴Declaração de Nelson Freire ao Caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, na matéria “Tocata e fuga para pianista”, publicada em 29 de abril de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200306.htm>>. Acesso em: 20 de maio de 2015.

2.1 O registro da intimidade e do cotidiano

O filme inicia-se com um plano-sequência que retrata Freire no palco, acompanhado de uma grande orquestra, tocando a última nota de uma peça musical. O concerto é finalizado e, sob aplausos, o pianista cumprimenta seus companheiros músicos, agradece à plateia e, acompanhado do maestro, retira-se do palco e segue em direção à coxia. O plano-sequência continua, a câmera acompanha Nelson em plano médio, desvendando ao espectador os bastidores do concerto, o espaço localizado atrás do palco. Em seguida, o pianista retorna ao palco para mais uma vez agradecer ao público e, após, retorna à coxia. Sobreposto a estas imagens, surge uma legenda com o título do filme e os créditos da equipe técnica.

No ambiente pouco iluminado da coxia, o maestro pede a Nelson que retorne ao palco para um bis “(...) *Vai dar um docinho de coco para eles, que eles estão querendo*”. Relutante, Nelson diz que gostaria de um cigarro, o maestro insiste no bis. Depois de uma negociação envolvendo um cigarro e um copo de água, Nelson cede aos pedidos do maestro e retorna ao palco. O movimento de deslocamento de Nelson, ora dentro do palco, ora fora do palco, enfim termina, a plateia silencia e logo que Nelson começar a tocar a sequência termina.

Essa sequência que abre o documentário apresenta as principais características do modo como Nelson será registrado ao longo dos 32 episódios que compõem o filme. O primeiro ponto a ser destacado é o esforço de Salles de trazer ao espectador do filme o registro do pianista fora do palco, em momentos que antecedem e que sucedem os concertos, aos quais o espectador normalmente não teria acesso.

Nossa leitura é a de que esses registros, de certa forma, são complementares aos espaços que o filme dedica à música e as performances musicais do pianista. Nelson é reconhecido internacionalmente como um dos maiores pianistas do mundo, suas gravações de Chopin foram premiadas por diversas vezes, e suas apresentações costumam ser sempre muito concorridas. Contudo, o trecho que abre o filme não apresenta o pianista tocando, ao contrário, ela inicia-se nos bastidores, onde vemos Freire cansado após uma apresentação.

Ao começar o filme dessa maneira Salles enuncia o modo pelo qual o pianista será retratado na obra. Ao longo do documentário veremos a desconstrução do gênio. O sujeito Nelson Freire visto no filme é um homem simples, avesso à exposição, que jamais se coloca acima da música. Salles humaniza aquele que é considerado no meio musical como um dos maiores pianistas do mundo. O modo discreto com que Nelson é registrado em situações rotineiras que fazem parte de sua profissão, combinadas ao *registro de performances*

musicais, fazem com que *Nelson Freire* consiga atingir aquilo a que se propõe em seu subtítulo: ser o retrato da relação de “um homem com sua música.”.

O primeiro episódio do filme, intitulado “Cacoete”, que se segue após a sequência de abertura, também começa com um plano-sequência. Contudo, diferentemente do trecho passado, agora, acompanhamos Nelson caminhando no sentido oposto, movendo-se da coxia para o palco, onde, após passar por diversos músicos, encontra e cumprimenta o mesmo maestro visto na sequência anterior -*Henrique Morelembaum* – conforme nos informa a legenda que surge na parte inferior da tela. Em seguida, Nelson senta-se ao piano e começa a dedilhar o instrumento, percorrendo toda a sua extensão, dos graves aos agudos, como se estivesse experimentando o piano, ao mesmo tempo que realiza um exercício de aquecimento para as mãos.

A sequência prossegue, a montagem combina diversos planos que mostram o pianista executando o mesmo dedilhado em diferentes locais, os quais legendas sobrepostas às imagens informam tratar-se de São Petersburgo, La Roque D’Anthéron (França), Rio de Janeiro, Menton (França), São Paulo e Étang des Aulnes (França).

Esse episódio apresenta o modo pelo qual a questão temporal será tratada na narrativa do documentário. *Nelson Freire* combina planos filmados em momentos e em locais distintos, que resultam em uma montagem que não obedece necessariamente à temporalidade dos acontecimentos retratados.

É por meio da sucessão de planos do pianista dedilhando o mesmo movimento em diversos locais do mundo que o filme anuncia se tratar do registro do músico em turnê. Esse é o primeiro ponto que gostaríamos de destacar acerca das diferenças do registro que se vê em *Nelson Freire* em relação ao que temos observamos na maioria dos documentários brasileiros sobre música alinhados a tendência do registro *da intimidade e do cotidiano*.

O deslocamento é uma questão fundamental para os documentários que tratam do registro do artista em turnê. A maioria desses filmes opera como uma espécie de diário de viagem no qual é registrado grande parte dos passos do(s) músico(s). Desse modo, é comum que os documentários desenvolvidos à luz desse procedimento sejam repletos de registros que indicam que o artista está em turnê como, por exemplo, imagens suas em salas de embarque e desembarque de aeroportos, em viagens de avião, dentro de carros, imagens das cidades onde acontecem as turnês, dentre outros. É o que podemos observar, por exemplo, em trechos dos documentários *Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2008) (FIG. 1 e 2) e *Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (Tetê Moraes, 2009) (FIG.3 e 4)



FIG. 1 e FIG. 2- Imagens que ilustram o deslocamento em *Coração Vagabundo*.
 FONTE: Frames do filme *Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2008).



FIG. 3 e FIG. 4 – Imagens que ilustram o deslocamento em *Nasci para bailar*.
 FONTE: Frames do filme *Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (Tetê Moraes, 2009).

Em *Nelson Freire* a turnê surge de outra forma. Ainda que o filme seja constituído de registros de diversas viagens do pianista, realizadas ao longo de dois anos, não há imagens no documentário que ilustrem o deslocamento de Nelson. Em nenhum momento ele é visto em aeroportos, aviões, carros, andando pelas cidades, ou algo similar. Contudo, isso não significa que a turnê não esteja presente na obra de Salles. É através da montagem que o filme informa sutilmente ao espectador que as imagens vistas são frutos de registros realizados no transcorrer de diversas apresentações do pianista ao redor do mundo. Ou seja, a articulação de uma série de planos, combinada a legendas que indicam os diversos locais onde as imagens foram realizadas, é a maneira pela qual o documentário informa o espectador que Nelson está em turnê e que sua carreira possui uma amplitude internacional. (FIG. 5)



FIG. 5 – Imagens e legendas que sugerem a turnê em *Nelson Freire*.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

A montagem do filme também difere da de boa parte dos documentários musicais recentes ligados à tendência do *registro da intimidade e do cotidiano*, nos quais a cronologia dos fatos apresentados na narrativa costuma alinhar-se à própria cronologia da viagem. É o que se pode constatar, por exemplo, em *Los Hermanos - Esse é só o começo do fim da nossa vida* (Maria Ribeiro, 2015), documentário que registra a turnê de reencontro da banda carioca após um hiato de cinco anos, e *América Brasil, o Documentário* (Mariana Jorge e Pedro Jorge, 2010) filme que acompanha o cantor e compositor Seu Jorge em uma longa turnê de ônibus que atravessou diversas cidades do Brasil.

Conforme observou Cristiane Lima, em *Nelson Freire* cada um dos 32 episódios “funciona como um curta-metragem, uma unidade coesa e autônoma” (LIMA, 2015: 102). Além disso, vários desses episódios possuem uma construção narrativa que combina registros realizados em tempos e espaços distintos. O filme não informa ao espectador quando cada um dos acontecimentos ocorreu, não sabemos, por exemplo, se Nelson esteve primeiro na Bélgica

ou na Rússia, se a entrevista dada ao canal de televisão francês aconteceu antes ou depois do problema que enfrentou com o piano no concerto beneficente de São Paulo.

A montagem de cada episódio aborda um tema específico, introduzido por uma legenda que informa o assunto que será apresentado em cada um deles. Muitos desses episódios tratam de acontecimentos ordinários que fazem parte da rotina e da profissão de Nelson como, por exemplo, a repetição de um mesmo trecho musical de aquecimento que ele realiza antes de ensaios e de apresentações, independente de onde esteja, vistos em “cacoete”; ou então quando ele é visto ajudando a amiga e também pianista Martha Argerich a limpar o piano em “Limpando o piano”; ou ainda no episódio “Autógrafos” em que ele e Martha Argerich aparecem dando autógrafos de forma paciente e delicada a diversos fãs.

Os episódios citados não são os únicos nos quais o registro do cotidiano trivial é retratado em *Nelson Freire*. Tal característica se manifesta também, em diferentes graus de intensidade, nos episódios “a profissão”, “Martha Argerich”, “primeira leitura”, “bis”, “partituras”, “um contratempo” “um trecho difícil”, “descompasso”, “perigo”, “músicos”, “depois do concerto”, e “tv”. Contudo, não analisaremos cada um desses episódios de forma específica. Não temos o objetivo de esmiuçar detalhadamente os 32 episódios que compõe a obra, tampouco temos a pretensão de, com nossa análise, esgotar o filme. Nesse capítulo a nossa reflexão é focada nos aspectos que diferenciam o filme da grande maioria dos documentários musicais brasileiros contemporâneos no que diz respeito ao modo pelo qual o registro da intimidade e do cotidiano é desenvolvido na obra. Assim, um dos aspectos que julgamos fundamental na discussão acerca do modo que o tema é trabalhado em *Nelson Freire* é a maneira pela qual o filme retrata a relação de Freire com a pianista Martha Argerich.

A primeira vez que Martha aparece no documentário é no terceiro dos 32 episódios, intitulado “Martha Argerich”. A sequência inicia-se com um plano-sequência que enquadra, em primeiro plano, uma mesa coberta por partituras e, mais ao fundo, Nelson tocando o piano. A legenda “Bruxelas” sobrepõe-se à imagem informando o local onde se passa a gravação. Lentamente a câmera vai se aproximando de Nelson até o ponto em que vemos a pianista Martha Argerich ao seu lado, antes encoberta pelo apoio que sustenta as partituras localizadas em frente ao piano. Juntos eles executam a quatro mãos a peça “Valsa para piano a quatro mãos, opus II” de Rachmaninoff, conforme é informado pela legenda. Ao longo do plano-sequência, pelos olhares atentos dos dois à partitura e pela repetição de um trecho da valsa, percebe-se que eles estão ensaiando a peça. (FIG. 6)



FIG. 6- Plano sequência que apresenta Martha Argerich.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

É desse modo que o filme apresenta a pianista argentina Martha Argerich. O plano-sequência que abre o episódio indica que o que se será visto em seguida é uma tentativa de “desvendar” a relação de Nelson e Martha que, conforme se observará ao longo do episódio, é uma relação marcada pela cumplicidade de quem compartilha muito mais do que um piano a quatro mãos.

O plano é encerrado seguido de uma sequência que começa com um breve plano médio de Nelson, no qual o pianista conta que ele e Martha se conheceram em Viena. Enquanto ouvimos as palavras de Nelson, acompanhamos uma sequência que percorre diversas fotos antigas de Nelson e Martha jovens, nas quais fica nítida a proximidade e o carinho existente entre eles.

O episódio tem continuidade com uma série de planos em que Martha e Nelson recordam situações passadas que viveram juntos. Ela pergunta se Nelson a achou “feíssima” na primeira vez que se viram, ele desconversa, ela insiste “Horrível? Você me achou

horrível?”, ela sorri e diz “mais ou menos”, e completa: “Mas depois passou!”. Esse diálogo ilustra o grau de intimidade compartilhado por eles, que permite uma conversa sem receios, na qual é possível revelar com sinceridade a impressão que tiveram um do outro sem que isso magoe ou gere maiores constrangimentos.

Em seguida, ouve-se Salles perguntar a Martha qual foi a primeira vez que ouviu Nelson tocar, ela responde que foi quando ele tocou “Fá Menor” de Chopin: “Achei fantástico. Fiquei impressionada, porque eu só me impressionava com poucas pessoas... a primeira pessoa foi o Bruno Gelber, que eu conhecia quando era pequena... depois foi o Maurizii Pollini, depois foi o Nelson”.

Na sequência, Nelson relembra de uma situação ocorrida na casa dos pais de Martha, em que ele e ela ficaram “tocando no joelho” enquanto ouviam um disco do pianista russo Horowitz tocando a Segunda de Brahms. Martha, ao se recordar do fato, olhando para ele, menciona: “aí começou a verdadeira coisa”. Ele, olhando para alguém que está ao lado da câmera, que muito provavelmente é João Moreira Salles, diz “a amizade”. Martha complementa: “porque antes em Viena não. Começou aí”. Eles trocam olhares. Nelson: “você tava sozinha, eu tava sozinho”. Martha: “sim, let’s face it.” Em seguida, os dois caem no riso.

Esse trecho do episódio demonstra o carinho e cumplicidade que um tem pelo outro, fruto de longos anos de convivência. Há certa ambiguidade no registro, as falas e o comportamento de Nelson e Martha sugerem uma possível relação amorosa, ao mesmo tempo em que a negam. Nada fica muito claro, eles parecem brincar com a situação e, de certa, forma com a câmera e com espectador. É nesse ponto que o registro da intimidade esbarra nos seus próprios limites, que dizem respeito às dificuldades de transformar sentimentos abstratos em imagens concretas.

Em entrevista, Salles mencionou que foi o próprio Nelson quem sugeriu as filmagens com Martha. Segundo o diretor, o pianista disse que Salles não entenderia quem ele é se não entendesse a sua amizade com a pianista. Contudo, o próprio Nelson adiantou: “vai ser muito difícil você entender a qualidade da minha amizade, porque ela não é expressa verbalmente, é pelo olhar e evidentemente pela música”³⁵.

Não por acaso o filme traz diversas passagens de Freire e Martha tocando juntos, que podem ser observadas, por exemplo, no episódio subsequente a “Martha Argerich”, intitulado “primeira leitura” no qual Salles intercala cenas dos dois pianistas passando a primeira leitura da obra “Bailecito para dois pianos”, de Carlos Guastavino, com cenas da apresentação do

³⁵ Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

concerto ocorrido cinco dias depois que, segundo sugere a montagem através da continuidade da música entre os planos, é justamente aquele para o qual ensaiavam nos dias anteriores.

A afinidade musical e a cumplicidade de Nelson e Martha ganha contornos ainda mais intensos no trecho, “valsa”. Ao longo dos três minutos e meio de duração do episódio, acompanhamos Nelson e Martha tocando a “Suíte para dois pianos, opus 17 nº2 (segundo movimento)”, de Rachmaninoff, no mesmo local onde se inicia a sequência “primeira leitura”. A montagem desse episódio alterna planos de Nelson com planos de Martha, acompanhamos o movimento das mãos e o olhar compenetrado dos pianistas, que parecem conversar por meio da música, numa espécie de diálogo construído através de olhares e notas musicais. É como se eles conversassem e se relacionassem por meio do piano e, sobretudo, por meio da música.

Nesse momento, não nos aprofundaremos nas questões específicas referentes ao modo pelo qual a música e a performance musical são registradas em *Nelson Freire*, uma vez que as questões acerca desse assunto serão devidamente abordadas no quarto capítulo. No capítulo presente o nosso esforço é direcionado para a análise dos registros da intimidade e do cotidiano que compõem o filme.

Desse modo, retornemos ao episódio “Martha Argerich”. Conforme já havíamos observado, esse episódio começa com um plano sequência, que em seu transcorrer vai, aos poucos, “desvendando” e apresentando Martha Argerich ao espectador. Ao longo do episódio, que inclui uma pergunta do próprio Salles dirigida a Martha, ela e Nelson sugerem a existência de um possível relacionamento amoroso entre eles. A princípio eles parecem desconfortáveis com a situação, principalmente Nelson, que diz que “aquilo tudo” que eles têm, conforme se refere Martha a intimidade dos dois, não passa de uma amizade. Contudo, logo em seguida o próprio Nelson brinca com a situação dizendo justamente o contrário: “você tava sozinha, eu tava sozinho”; e Martha completa: “sim, let’s face it”.

Os olhares que trocam um com o outro durante essa situação deixa claro uma relação de cumplicidade (FIG.7). Se por um lado o filme revela que há um sentimento muito genuíno entre eles, por outro a obra parece não conseguir dimensionar ao longo dos quase 5 minutos de duração do referido episódio qual é a intensidade e/ou a natureza desse sentimento.

Contudo, isso não se constitui em uma fragilidade para a obra de Salles, ao contrário. Uma das grandes belezas de *Nelson Freire* é a maneira com que o documentário incorpora registros incompletos a sua narrativa. Registros estes que deixam lacunas a serem preenchidas, conforme observou Cezar Migliorin:

Para quem deseja informação, ficou a experiência. A fala reticente, mas também abundante, de Nelson Freire gera um filme de idéias em estado gasoso, em que não há lugar para opiniões, seja do filme ou do personagem. Aqui não se documenta a qualquer custo, aqui se está junto, fica-se sem assunto, pessoas se encontram, ouve-se sons e silêncios. (MIGLIORIN, 2004).

E assim, sob a perspectiva da incompletude, a câmera se aproxima de Nelson e Martha buscando desvendar a relação dos dois pianistas no plano-sequência que abre o episódio “Martha Argerich” e, após se confrontar com os limites do registro, se afasta dos dois em um plano-sequência que se desenvolve no sentido diretamente oposto ao da abertura. Resta à narrativa se afastar do mesmo modo que se aproximou, lentamente, como se assumisse que o dispositivo fílmico é incapaz de registrar plenamente determinados sentimentos.



FIG. 7– Nelson e Martha trocam olhares afetuosos.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Nesse mesmo viés desenvolve-se a nossa leitura do já mencionado episódio “limpando o piano” que, de certa forma, é complementar ao episódio “Martha Argerich” no que diz respeito ao registro da relação de Nelson e Martha. No episódio, os pianistas são registrados em uma situação simples, mas que revela mais um pouco do grau de intimidade dos dois.

Ao longo da sequência acompanhamos Nelson e Martha trocarem dicas sobre qual seria a melhor maneira para se limpar o piano. Ele diz que limpa com água, ela diz que prefere água de colônia e que tem medo de utilizar água por causa da umidade. Nelson leva ao nariz o vidro de colônia utilizado por Martha e recorda-se que aquele era o aroma que ela utilizava quando eles se conheceram. Planos médios dos dois alternam-se com planos detalhes das mãos de Martha e de Nelson limpando as teclas do piano.

A intimidade registrada é a de quem compartilha há tempos um mesmo amor pela música. Amor este que une um ao outro, e que se manifesta tanto nos grandes concertos que realizam a quatro mãos ao redor do mundo, quanto em momentos corriqueiros do dia a dia como na limpeza das teclas de um piano.

Nesse episódio, a câmera limita-se a registrar aquilo que se passa diante dela, diferentemente do que ocorre no episódio “Martha Argerich”, em que ouvimos Salles perguntar a Martha qual foi a primeira vez que ela viu Nelson tocar. O diretor, que anteriormente havia interferido na tomada, na tentativa de compreender através das palavras a complexidade de uma relação construída ao longo de anos de convivência e que, portanto, jamais seria plenamente revelada através de um simples discurso oral ou, tampouco por meio de alguns dias de filmagens, contenta-se com o registro dos fragmentos de afeto que se passam diante da câmera, e que encontram a sua beleza na casualidade de uma simples limpeza de piano.

O episódio encerra-se com um plano-sequência no qual, à medida que a câmera vai se afastando de Nelson e Martha, revela a moldura de uma porta de vidro (FIG. 8). Após registrar traços de intimidade de uma complexa relação, a câmera se retira, como se ilustrasse que aquela é a parcela que a ela- a câmera- cabe registrar e compreender, e que todos os demais aspectos pessoais da relação de Nelson e Martha encontram-se indecifráveis, indisponíveis e protegidos de qualquer tipo de olhar externo.



FIG. 8– Imagens dos limites do registro de uma relação.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Outro aspecto que diferencia *Nelson Freire* de vários dos documentários musicais recentes à luz do registro da intimidade e do cotidiano do músico em turnê é a relação que próprio Nelson tem com o dispositivo da câmera de filmagem. Essa questão ganha ainda mais relevo quando analisada em paralelo à intimidade que a maioria dos músicos que integram os documentários da mencionada tendência possui diante de um registro de som e imagem.

Jean Louis Comolli argumenta que durante a circunstância da tomada o sujeito filmado desenvolve uma *auto mise-en-scène*. Para o teórico, o fato de vivermos em uma época em que nos relacionamos o tempo todo com imagens, faz com que tenhamos uma melhor compreensão de nossa relação com o dispositivo de filmagem, diferentemente, por exemplo, da relação dos sujeitos filmados pelos irmãos Lumière, que não possuíam nenhuma experiência anterior com o registro de imagens em movimento. Segundo Comolli, atualmente “aquele que filmamos tem uma idéia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado [...] filmam-se, então apenas pessoas que já sabem algo a respeito.” (COMOLLI, 2008: 53).

Por outro lado, Comolli aponta que, apesar de termos um entendimento mínimo a respeito da exposição de nossa imagem diante de uma câmera, o comportamento de cada sujeito pode variar em função do medo que se instaura nele no transcorrer da tomada:

Todo mundo tem medo disso, certo, mas esse medo é daqueles que se deixam dominar - e é isto que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a *mise-en-scène* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele - medo que nos distancia definitivamente da original "primeira vez"; que, no entanto nos reconduz, todas as vezes que se seguem, a algo daquela inocência primeira, daquela magia inicial. (COMOLLI, 2008: 53).

No caso dos documentários sobre música que tratam do registro do cotidiano e da intimidade do músico, a questão da *auto mise-en-scène* ganha ainda outro contorno, já que a maioria dos músicos retratados possui uma relação com sua auto-imagem que vai além daquela que seria a de um sujeito comum. Mais do que superar o medo, alguns músicos têm a capacidade de “jogar” com as suas próprias imagens, o que significa dizer que eles possuem uma elevada compreensão do efeito gerado por cada gesto que executam diante das câmeras.

Muito desse elevado grau de compreensão é fruto da exposição constante que o músico enfrenta ao longo da carreira, o que, de certa forma, ajuda-nos a compreender o fato de que, no universo da música, os cantores são normalmente aqueles que costumam ficar mais “à vontade” diante das câmeras. Usar a performance corporal para impressionar e despertar o interesse da plateia, de acordo com Christian Marcadet (2008), é uma estratégia usual dos cantores. Desta forma, seu corpo funciona como um instrumento que chama a atenção e seduz.

A maioria dos músicos, sobretudo os cantores, quando estão sendo filmados levam para frente das câmeras todo o saber que detêm da linguagem corporal, cujo apuro é fruto dos diversos shows que realizaram, das diversas experiências em programas de televisão, dos clipes que gravaram e dos programas de rádio que participaram.

O compositor, músico e cantor Tom Zé é, sem dúvida, um dos artistas mais performáticos da música brasileira. Quem já assistiu a um de seus shows sabe o poder “magnético” do artista em cima de um palco, capaz de atrair todos os olhares.

Tom Zé é um dos personagens retratados por um dos filmes que, de acordo com a nossa proposta de abordagem, alinha-se à tendência do registro da intimidade e do cotidiano. Em *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr, 2006) acompanhamos o registro da turnê europeia do cantor e compositor baiano que atravessa diversos países do continente.

No que diz respeito à questão da *auto mise-en-scène*, chama a atenção neste documentário, a intimidade que o artista tem com a câmera. Tom Zé possui o domínio de uma gramática da linguagem corporal que por vezes faz com que ele assuma o controle da tomada: ele interage com a câmera, se aproxima dela, dirige palavras a ela, gesticula pra ela, diz o que ela deve enquadrar (FIG. 9). A intimidade do artista com a câmera reflete diretamente no resultado final do filme, tanto no que diz respeito aos planos que compõem o documentário, majoritariamente composto de planos médio e planos próximo de Tom Zé, quanto na relação de proximidade que o espectador estabelece com o músico.



FIG. 9 – Sequência de imagens de Tom Zé interagindo com a câmera.
 FONTE: Frames do filme *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr., 2006).

Caetano Veloso é outro renomado artista brasileiro cuja intimidade ganhou as telas dos cinemas. *Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade 2008) registra o artista na turnê mundial de lançamento do álbum “A Foreign Sound”, ocorrida entre os anos de 2003 e 2005. No documentário, a relação de Caetano com a câmera é intensa, ela o acompanha em passeios por ruas de São Paulo, Nova Iorque, Tóquio, Osaka e Kyoto. Caetano gesticula e discorre sobre diversos assuntos para a câmera, que o acompanha em planos-sequência nos quais transparece a intimidade do artista com o dispositivo. Caetano não se sente constrangido com a presença da câmera, nem mesmo diante dos olhares curiosos dos pedestres que por vezes cruzam o seu caminho. É para ele que todos os olhares se convergem: o dos pedestres, o da câmera, que na maioria das vezes enquadra-o no centro do plano, e o do espectador. Quando

gesticula os braços é como se regesse o dispositivo, o que demonstra a compreensão e o domínio que tem de cada gesto. (FIG. 10).



FIG. 10 – Sequência de imagens de Caetano Veloso interagindo com a câmera.
FONTE: Frames do filme *Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade 2008).

Nelson Freire, por sua vez, é praticamente o avesso de Tom Zé e de Caetano Veloso no que se refere ao grau de intimidade que possui com o dispositivo de filmagem. Conforme já apontamos anteriormente, sua personalidade recatada fez com que a câmera se aproximasse dele gradualmente, o que determinou o enquadramento dos planos que compõem o filme. *Nelson Freire* é predominantemente articulado por enquadramentos mais abertos nos quais se nota uma razoável distância entre a câmera e o músico. A exceção está no registro da entrevista, realizada no último dia de filmagem do documentário, justamente quando Nelson já se sentia mais à vontade com o dispositivo, o que possibilitou uma proximidade maior entre a câmera e o pianista, conferindo um ar intimista a gravação.

No documentário, o episódio “TV” é emblemático para discutirmos a questão da *auto mise-en-scène* de Nelson Freire frente às filmagens realizados por Salles. O episódio traz o registro de uma entrevista dada pelo pianista a uma equipe de televisão francesa. No plano geral que abre a sequência acompanhamos Nelson observar a movimentação da equipe de televisão que prepara o espaço onde será realizada a gravação. O fato se passa em uma área de lazer, ao redor de uma piscina, o que explica o traje de Nelson, que aparece vestido bem à vontade, de bermuda, camiseta e óculos-escuro. Contudo, a descontração de Nelson não tarda

a se transformar em um desconforto, fruto do constrangimento do pianista diante dos acontecimentos que se sucedem ao longo da gravação.

O diretor da equipe pede para Nelson se sentar em uma cadeira colocada em frente à piscina e, em seguida, entrega-lhe um jornal. Na sequência, acompanhamos a movimentação do operador da câmera que parece um pouco indeciso em relação ao local ideal para realizar as imagens do pianista. Algumas crianças brincam na piscina, o que deixa o operador ainda mais atrapalhado. A câmera de Salles registra o desconforto de Nelson diante de toda a confusão da circunstância. Em seguida, o diretor da equipe de televisão pede para Nelson encenar uma situação na qual, após fingir ler um jornal, ele deve dirigir seu olhar para a câmera da equipe e dizer “La Roque D’Anteron”. Visivelmente constrangido, Nelson assim o faz, contudo insatisfeito com o francês perfeito do pianista o diretor pede para que ele faça novamente, mas dessa vez com um sotaque mais brasileiro. O diretor chega a pedir para um dos membros da equipe de Salles dizer “La Roque D’Anteron”, ele hesita e diz não saber.

No plano conjunto que se segue observamos Nelson sentado na cadeira, em sua frente está o diretor e o cinegrafista, ao seu lado o operador de som. O cinegrafista resolve mudar a posição da câmera, ele então arrasta o tripé que sustenta o equipamento, o que gera um ruído que amplia ainda mais o desconforto da situação. Visivelmente constrangido, Nelson pigarreia diversas vezes, talvez de nervoso. Diversas também são às vezes em que ele olha para a câmera de Salles, como se buscasse ajuda para se livrar daquela situação desconfortável. (FIG. 11). Por fim, o diretor do canal pergunta para Nelson se o fato dele ser de um país quente interfere no seu jeito de tocar. O pianista dá um longo suspiro e o episódio é encerrado.



FIG. 11– Imagens de Nelson dirigindo o seu olhar para Salles e sua equipe.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Ao longo de “TV” Nelson demonstra um desconforto evidente diante da abordagem invasiva e controladora da equipe de televisão francesa, que age de uma forma diretamente oposta a que Salles optou por registrar o pianista. O episódio surge no filme após mais de uma hora de seu transcorrer, o que intensifica ainda mais o contraste da postura com que cada uma das equipes aproximou-se de Nelson. Acostumado com a sutileza do registro de Salles, o espectador compactua o desconforto do pianista diante da situação.

Para refletirmos melhor sobre o comportamento do sujeito na tomada, vamos recorrer aos apontamentos de Fernão Ramos. Buscando refletir sobre a questão da encenação na narrativa documentária, o teórico identifica três tipos de encenação: a *encenação-construída*, a *encenação-locação* e a *encenação-atitude*. Duas delas podem ser identificadas no episódio “TV”.

O episódio trata do “registro do registro”, ou seja, o que vemos é o registro das imagens de Salles da gravação que um canal de televisão francês realizou com Nelson. Todas as orientações e a condução que o diretor do canal dá ao pianista caracteriza o que Ramos identifica de *encenação-locação*, na qual o “diretor pede explicitamente ao sujeito(s) filmado que encene [...] que desenvolva ações a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado.” (RAMOS, 2008: 42). Segundo Ramos, na encenação-locação existe um grau de resistência entre a intensidade do mundo e o acontecimento encenado (RAMOS, 2008). Essa tensão é justamente a registrada por Salles. A encenação de Nelson registrada pela câmera do diretor brasileiro é aquela que Ramos intitula *encenação-atitude*. Na *encenação-atitude* “Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos[...].” (RAMOS, 2008 :45). Salles, a priori, não é o responsável por suscitar as situações que se passam diante de sua câmera, ou seja, talvez elas ocorressem de uma forma muito semelhante mesmo se ele não estivesse lá. Contudo, os diversos olhares que Nelson dirige a câmera do diretor brasileiro demonstram e problematizam a diferença na relação do pianista com cada uma das equipes: o autoritarismo e a falta de delicadeza afastam Nelson da lente da câmera da televisão francesa, enquanto que o respeito e o cuidado o aproximam do registro das lentes de Salles e sua equipe.

É notório que Nelson não domina o dispositivo de gravação como o fazem Caetano e Tom Zé, mas por outro lado o pianista também não se deixa dominar pelo dispositivo. Quanto mais afoita a equipe de televisão francesa aproxima-se dele, mais ele parece resguardar-se daquela invasão. Já com a equipe de Salles ocorre justamente o contrário: desconfortável com a situação, Nelson, como quem busca refúgio, vai ao encontro de Salles por meio dos diversos olhares que lança para a câmera da equipe brasileira, o que demonstra a relação de confiança e

respeito que construíram lentamente ao longo das gravações do documentário. A respeito dessa relação, Salles disse em entrevista:

[...] ou de fato você se torna amigo do Nelson ou não se torna amigo do Nelson. Não tem nenhuma estratégia de tentar uma aproximação afetiva em função do filme. Tudo aconteceu em função de um longo convívio, que produziu a possibilidade da aproximação. E uma aproximação muito respeitosa, recatada, suave.³⁶

Buscamos, ao longo desse capítulo, apontar quais seriam, no nosso entendimento, as principais características que configuram o registro da intimidade e do cotidiano em *Nelson Freire* e, ao mesmo tempo, evidenciar quais são as sutilezas que singularizam o documentário de Salles. Nesse ponto, o pudor e o recato são aspectos evidentes e que permeiam todo o registro apresentado pelo filme. Há uma relação de cumplicidade entre Nelson e a câmera de filmagem de Salles, na qual predomina o respeito aos limites: o de Salles é o de não registrar o pianista a qualquer custo, ou seja, além da fronteira demarcada pelo próprio pianista; o de Nelson é o de permitir que Salles registre a sua intimidade e o seu cotidiano como, talvez, jamais havia permitido para outros, contudo, ainda assim, dentro de certos limites.

Documentaristas têm a estranha mania de achar que tudo, ou quase tudo, deve ser filmado. Foi preciso um pianista mineiro para me mostrar que não precisa ser necessariamente assim. Se entendo bem a psicologia do mineiro, determinadas coisas existem apenas para os amigos, em sinal de respeito e de amizade, como quem diz: “Isso é só pra vocês”. É uma ideia bonita.³⁷ (SALLES, 2014)

Ademais, observa-se que em *Nelson Freire os registros da intimidade e do cotidiano* possuem contornos diretamente ligados à música. No já mencionado episódio “cacoete”, por exemplo, o filme registra seu personagem em um momento de intimidade que diz respeito à relação específica do músico com o seu instrumento. Os pianistas, diferentemente da maioria dos outros instrumentistas, não tem a possibilidade de levarem os seus próprios

³⁶Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

³⁷Esse é um trecho do texto *O pianista mineiro* de autoria de João Moreira Salles, publicado em 09 de outubro de 2014 no blog do MIS. O texto completo encontra-se disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-pianista-mineiro>>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

instrumentos em turnês. Assim, o primeiro contato do pianista com o piano que será utilizado por ele em sua apresentação é um momento de descobrimento e de “criar” intimidade. Desse modo, o movimento que o espectador acompanha Nelson realizar diversas vezes ao longo do referido episódio é a maneira através da qual o pianista reconhece as características de um instrumento que até então lhe era estranho. Ao filmar esse “cacoete” o filme está registrando um exercício de intimidade que é específico de seu personagem, um músico pianista.

Nessa perspectiva, *Nelson Freire* pode ser compreendido como um documentário de *registro da intimidade e de um cotidiano* musical, uma vez que grande parte dos momentos e das situações retratadas no filme dizem respeito a acontecimentos especificamente ligados ao universo da música: os ensaios, as apresentações, os momentos de concentração no camarim, a limpeza do piano, as noites de autógrafos, o estudo de partituras, o contato com um piano desconhecido. São situações cotidianas da atuação do pianista Nelson Freire - e nas quais reside o interesse pelo registro do filme.

CAPÍTULO 3 - A MÚSICA EM NELSON FREIRE

Em *Unheard Melodies* (1987), “livro que inicia uma discussão acadêmica rigorosa que, além dos Estudos de Cinema, abrange também preocupações musicológicas” (MIRANDA, 2011: 162), Claudia Gorbman identifica sete funções atribuídas à música no cinema narrativo clássico, dentre as quais estão os conceitos de *invisibilidade* e *inaudibilidade*. Segundo a autora, nos filmes de narrativa clássica a música permanece, na maior parte do tempo, imperceptível para o espectador, com o objetivo de diminuir sua consciência diante da natureza do discurso fílmico e engajá-lo emocionalmente na experiência cinematográfica.

Por outro, no que tange os documentários musicais, é de se esperar, como bem pontuou Cristiane Lima, que uma obra que propõe uma relação mais próxima com a música, “trate-a como elemento que deve ser ouvido por si mesmo – o que implicaria engajar o áudio-espectador em uma outra escuta” (LIMA, 2012: 209).

Assim, uma das expectativas que surge em torno de um documentário musical é a de que ele incorpore plenamente - em sua estrutura narrativa - a música que integra o universo que propõe registrar, de modo que ela ocupe uma posição de destaque dentro do filme. Entretanto, temos observado que são raros os documentários preocupados em incorporar narrativamente uma estética musical e/ou a concepção filosófica dos músicos, compositores ou bandas que trazem como tema.

Na maioria das vezes a sonoridade desses filmes acaba restrita ao som direto das entrevistas e ao registro sonoro das performances musicais, recorrentemente utilizadas para ilustrar aquilo que é mencionado. Nesse sentido, Marcia Carvalho questiona o que ela intitula de uma “falta de vigor na articulação de um projeto que explore a trilha musical e a sonoridade do próprio documentário” (CARVALHO, 2012: 10). Projetando para o campo dos documentários musicais brasileiros contemporâneos, na análise que realiza dos filmes *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009), e *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010), a pesquisadora coloca a seguinte indagação:

O trabalho sonoro de um documentário musical deve mesmo ser apenas e tão somente estas performances musicais que são apresentadas como números musicais dentro da produção, sem qualquer projeção de novas articulações sonoras para a prática documental? (CARVALHO, 2012: 11)

Compactuamos com a opinião de Carvalho acerca do uso limitado que a maioria dos filmes tem dado à música e, sobretudo, à performance musical, em suas estruturas narrativas. Como exemplo, podemos citar *Simonal, Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Calvito Leal, Cláudio Manoel e Micael Langer, 2009), documentário que trata de reconstruir a trajetória de Wilson Simonal, com uma atenção especial voltada para a possível relação do cantor, durante a década de 1970, com o Departamento de Ordem Política e Social, o D.O.P.S., e com o governo militar. Em determinado momento do filme, diversos entrevistados surgem para informar ao espectador sobre o carisma e o talento de Simonal de encantar e conduzir a plateia. Para tanto, eles relembram o show realizado pelo cantor no Maracanãzinho no ano de 1969, marcado pelo episódio no qual Simonal organizou e regeu o público em coros compostos por dezena de milhares de vozes. O filme mostra-se tão interessado nas impressões que Chico Anysio, Boninho, Simoninha, Nelson Motta, Luís Carlos Miéle e Tony Tornado recordam deter do referido acontecimento, que ele próprio, o filme, acaba negligenciando a força inerente do fato em si: a quantidade excessiva de depoimentos sobrepõe os poucos segundos que a obra exhibe do registro da performance de Simonal, o que, de certa forma interfere e, ao nosso ver, diminui a potencialidade da referida performance na narrativa do filme. A verborragia ofusca a força da performance.

Em nossa visão, a performance é um elemento chave, capaz de conferir uma identidade própria aos documentário sobre música, e por isso deveria sobressair nos filmes, e não ser utilizada como um recurso meramente ilustrativo. Nesse sentido, *Nelson Freire* é um documentário generoso, tanto no que se refere à quantidade de performances apresentadas - acompanhamos Nelson executar obras de Rachmaninoff, Guastavino, Tchaikovsky, Villa-Lobos, Chopin, Brahms, Schumann, Gluck e Camargo Guarnieri - quanto em função da importância narrativa que essas performances assumem na obra.

Tendo isso em vista, o nosso esforço nesse capítulo é o de analisar como são articuladas as performances musicais que integram o filme. Refletiremos sobre os aspectos relacionados ao registro dessas performances, que dizem respeito às escolhas tomadas por Salles para o registro dos sons e das imagens que as compõem, bem como a maneira pela qual elas foram organizadas na narrativa através do processo de montagem.

Contudo, para o desenvolvimento dessa tarefa, é fundamental compreendermos de maneira mais ampla as questões ligadas ao arranjo sonoro do filme, já que o registro da performance do pianista é um dos elementos, dentre outros, que compõem esse arranjo.

Nelson Freire foi o primeiro filme de Salles lançado especificamente para a tela dos cinemas. Na verdade, a partir do que foi mencionado pelo diretor, o correto seria dizer que *Nelson Freire* foi o seu primeiro filme lançado para o som dos cinemas:

O Nelson foi para o cinema por uma única razão, que me parece muito clara: por causa da música. No concerto de São Petesburgo 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.³⁸

Os sons que compõe o filme foram captados com atenção à especificidade dos acontecimentos que se passavam no transcorrer das tomadas. Durante os ensaios e as apresentações do pianista, uma equipe técnica especializada, conforme nos é informado nos créditos do filme, foi a responsável pela excelência na captação do som, registrado por dezenas de microfones localizados em pontos estratégicos do palco, com o objetivo de captar, da maneira mais fiel possível, toda a complexidade da amálgama sonora resultante da junção dos diversos instrumentos que compõe uma grande orquestra.

Já nos momentos referentes ao *registro da intimidade e do cotidiano* de Nelson, prevalece a captação do som direto. Diferentemente das tomadas dos ensaios e concertos, nos registros mais íntimos do pianista Salles optou pela discricção, uma decisão coerente tendo em vista o modo não invasivo, respeitoso e cauteloso através do qual o diretor escolheu relacionar-se com o pianista. Ademais, o modo como o som foi captado nessas sequências não compromete a sua compreensão no filme, o espectador ouve com facilidade as falas e os demais sons que se passam no transcorrer das tomadas.

Outro ponto importante acerca do arranjo sonoro que compõe *Nelson Freire* é o fato da trilha sonora do filme ser constituída basicamente pelos sons captados no momento da tomada, ou seja, o que se ouve no documentário é o som registrado por Salles e sua equipe ao longo dos dois anos nos quais acompanharam o pianista em turnês ao redor do mundo. Contudo, no filme, há a presença de um som externo aos acontecimentos registrados, que foi

³⁸Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

inserido no processo de montagem do documentário. Esse som é a o da *voz over* que surge nos episódios “uma carta” e “homenagem a Nise Obino”, nos quais, respectivamente, Eduardo Coutinho lê uma carta escrita pelo pai de Nelson, e Denise Obino Boeckellê, uma carta enviada por sua mãe a Nelson. Não nos atentaremos aos detalhes específicos desses episódios, uma vez que eles serão devidamente analisados no quarto capítulo dessa pesquisa.

Retornando aos aspectos sonoros de *Nelson Freire*, observa-se que há uma aparente relação entre o som e a imagem nos episódios em que o filme apresenta ensaios e concertos do pianista. Nesses trechos, a exibição sincrônica do som e da imagem sugere ao espectador que o que ele ouve é o resultado da captação sonora da ação que ele vê na cena. Contudo, essa ancoragem do som à imagem é uma construção cujo resultado está ligado a um trabalho elaborado em conjunto por Salles, sua equipe e o próprio Nelson, no momento da montagem do filme. Em entrevista, o diretor descreveu tal processo, no qual o registro sonoro de uma única performance do pianista foi combinado as filmagens realizadas em dias e locais distintos. Como exemplo, o diretor detalhou o trabalho envolvido na montagem do episódio “bis”:

Ele deve ter tocado aquele bis do Gluck, ao longo de dois anos, umas 10 - 12 vezes, em concertos variados. A gente ouviu as 10 - 12 vezes, quando eu digo a gente – eu, o Felipe e o Nelson também – e selecionamos a melhor, do ponto de vista musical. E esta é a que você ouve. As imagens vão variando. Em um compasso ele está no Brasil e no outro na Rússia. Mas o som é um só, ou seja, ele não é um híbrido. A mesma coisa ocorre com os concertos...³⁹

Esse procedimento ilustra bem o esforço realizado para fazer com que o filme incorporasse plenamente a música em sua estrutura, de forma semelhante ao modo que o próprio Nelson a incorpora em sua vida. “Fazer um filme sobre ele é tentar reproduzir um pouco isto na linguagem que eu escolho para documentá-lo [...]”⁴⁰, disse Salles em entrevista, na qual conclui: “[...] eu gostaria que o filme tivesse conseguido reproduzir na sua estrutura, na maneira como filmei e na simplicidade como eu o editei, aquilo que ele tenta flagrar.”

Para tanto, não bastava apenas dedicar um espaço considerável à música, era necessário fazer com que ela fosse o centro do filme, como diz o próprio Nelson no episódio

³⁹ Entrevista não publicada realizada no ano de 2003 pela profa. Dr. Suzana Reck Miranda, gentilmente cedida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

⁴⁰ Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

“estrelato”: “... a música, isso já basta... não precisa, sabe... quando te colocam acima da música... ai já distorce...”.

No documentário, a música passa a ocupar uma posição central à medida que deixa de ser apenas parte do tema do filme e passa a ser a principal matéria que dá forma a ele. Em *Nelson Freire*, assim como observou Cristiane Lima no filme *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), a “presença material da música faz com que ela deixe de ser tema para se tornar objeto de apreciação estética [...]” (LIMA, 2011: 13).

É sob esse viés que analisaremos, a seguir, três aspectos que julgamos serem os responsáveis pela materialidade musical do filme: o *registro da performance musical*, o *registro da escuta musical*, e o modo como o filme incorpora em sua estrutura a filosofia musical de Nelson Freire.

3.1. Análise do registro da performance musical em Nelson Freire

Em sua tese de doutorado, Cristiane Lima faz uma ampla reflexão sobre os desafios enfrentados pelo cinema de documentário na tentativa de inscrever a música em sua estrutura de modo a engajar a escuta do espectador (LIMA, 2015: 25).

Partindo da problemática envolvida no registro da invisibilidade musical, a autora recorre aos apontamentos dos teóricos Jean-Louis Comolli (2004) e Michel Chion (1995) acerca do referido assunto. Ambos compactuam de visões críticas similares no que diz respeito à maneira pela qual os filmes costumam registrar o músico em performance. Segundo Comolli, a linguagem documentária é repleta de possibilidades que proporcionam que a filmagem de um músico tocando vá muito além da mera constituição de um “documento de arquivos sobre a relação do corpo deste músico e sua música” (COMOLLI, 2004: 322).

As reflexões de Chion são, de certa forma, complementares as de Comolli, uma vez que o teórico ressalta que uma das grande potencialidades da linguagem cinematográfica é justamente a de interpretar a natureza invisível do fenômeno musical (CHION, 1995: 260).

Como bem pontua Lima, “embora os filmes documentários sobre música sejam cada vez mais recorrentes no Brasil, poucos buscaram confrontar esse invisível que caracterizaria a experiência musical.” (LIMA, 2015: 27). Nesse ponto *Nelson Freire* destaca-se, pois o filme é repleto de episódios nos quais a música é trazida ao primeiro plano da narrativa fílmica, de modo a proporcionar ao espectador um contato com o invisível da apreciação musical. Conforme observou Cezar Migliorin (2004), “a música é o momento supremo, o verdadeiro

acontecimento, é onde o filme está. [...] é na música que o filme vai buscar a sua inspiração nas possibilidades do contato entre filme e espectador [...].”

Uma das maneiras pela qual o espectador é sensorialmente engajado ao filme está ligada ao modo como *Nelson Freire* inscreve a performance musical e a música em sua estrutura narrativa. A estratégia de Salles para que esse efeito fosse atingido baseou-se na orientação das filmagens e da montagem das performances musicais tendo como base a partitura da peça executada por Nelson e pelos membros das orquestras durante os ensaios e as apresentações:

[...] a gente decidiu filmar todos os ensaios. A cada novo ensaio eu cobria aquilo que eu não tinha filmado no ensaio anterior. Por exemplo, no Rachmaninoff, em que ele (Nelson) dialoga com a flauta e com o clarinete no segundo movimento, num ensaio eu me preocupava com o clarinete e com ele. No ensaio seguinte eu me preocupava com a flauta. Mas é claro que em algum momento entram os violinos, enfim... havia uma decupagem pela partitura que me dizia, então, o que estava faltando. Lógico que não é tão sistemático, não é tão germânico como eu estou te dizendo. Havia um pouco também de improviso. Eu achava que agora eu precisava ter o clarinete... E aí, na ilha de edição, a gente ia vendo que câmera, neste compasso, de todos os concertos que a gente filmou, de todos os vários ensaios desta mesma peça, qual a câmera melhor.⁴¹

No trecho citado, Salles descreve o modo pelo qual a partitura da peça Rachmaninoff *Concerto nº2 (2º movimento)* norteou a filmagem e a montagem do episódio “uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete” no qual Nelson, a flautista Natalia Setchkariova e o clarinetista Adil Fiodorov executam a obra de Rachmaninoff. A decupagem das filmagens e da montagem através da partitura, orientada, sobretudo, pelos compassos da peça, é um procedimento que faz com que a música alimente e irrigue o filme, de modo a interferir em sua própria estrutura. Em *Nelson Freire* há um esforço de filmar a música que direciona a duração, a composição e a combinação dos planos que compõe o filme. O tempo e o movimento da peça musical contagiam o documentário, e a materialidade da música manifesta-se na própria materialidade do filme.

Além de “uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete” *Nelson Freire* é composto por diversos outros episódios nos quais a materialidade da música articula a plasticidade do documentário. No episódio “na Rússia, pela primeira vez” acompanhamos Nelson e Orquestra Filarmônica de São Petersburgo executarem, sob a regência do maestro Alexandre Dimitriev,

⁴¹Entrevista não publicada realizada no ano de 2003 pela profa. Dr. Suzana Reck Miranda, gentilmente cedida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

o "Concerto para piano e orquestra nº 2, opus 18" de Rachmaninoff. A filmagem e a montagem do episódio obedecem à dinâmica própria da intensidade da música registrada. Vê-se que os movimentos de câmera do operador Toca Seabra, bem como a montagem, seguiram a variação do volume e da quantidade de notas executadas em determinados trechos da peça. Quanto mais rápidas eram as notas executadas e mais intenso era o volume, mais rápidos foram os movimentos de câmera de Seabra, assim como menor foi a duração de cada um dos planos que compuseram esse trecho. Por outro lado, os trechos com menores intensidades de volumes e quantidade menores de notas foram preenchidos por uma quantidade também menor de planos, compostos de movimentos de câmera mais suaves. Desse modo, toda a vitalidade e a energia da execução da música contagiaram o seu registro no filme.

"Valsa" é outro episódio no qual a música exerce uma influência sobre os processos de registro da performance musical e da montagem. Ao longo do episódio, acompanhamos Nelson e Martha executarem juntos a obra *Suíte para dois pianos, opus 17 nº2 (2º movimento)* do compositor russo Rachmaninoff. "Valsa" é marcado por uma montagem que alterna planos muito parecidos de Nelson e Martha, que buscam ilustrar a forma como a interpretação de um complementa-se perfeitamente a do outro. É interessante observar que, apesar de semelhantes, os planos dos pianistas apresentam uma diferença significativa: enquanto Nelson é localizado mais à esquerda do plano, Martha é enquadrada mais a direita (FIG. 12). Em nossa leitura esse espelhamento dos planos busca ressaltar que, embora existam características musicais específicas que diferenciam Nelson e Martha enquanto pianistas, a relação de cumplicidade dos dois é tão profunda que essas diferenças acabam tornando-se complementares, e não antagônicas. A harmonia musical dos pianistas impressiona até mesmo o renomado crítico musical francês Alain Lompech:

[...] como é que estes dois pianistas conseguem respirar ao mesmo tempo, ter as mesmas ideias ao mesmo tempo, pois quando você os ouve tocar separadamente eles têm uma natureza muito diferente... Porém quando estão juntos, de repente, não é um duo, é uma só pessoa e que não é o resultado dos dois, é uma coisa que não consigo compreender [...]⁴²

⁴²Transcrição de trecho da entrevista concedida por Alain Lompech a João Moreira Salles, que integra os Extras não musicais do DVD de *Nelson Freire*.



FIG. 12– O espelhamento dos planos de Nelson e Martha.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

3.2 Análise do registro da escuta musical em *Nelson Freire*

Além das estratégias envolvidas no registro e na montagem das performances musicais, o filme desenvolve outro procedimento que contribui para que a questão musical ganhe ainda mais relevo na obra. É por meio do *registro da escuta musical* que *Nelson Freire* busca ampliar a dimensão da experiência que o espectador contempla ao assistir ao filme. Mais do que filmar a excelência com que Nelson conduz o seu piano, que envolve todo um gestual relacionado à ação de tocar, Salles apresenta ao espectador o registro do impacto e do efeito que a música produz no próprio Nelson e naqueles que ouvem as suas performances ao vivo.

É através da combinação de registros da experiência de tocar com registros da experiência de ouvir que a invisibilidade da música ganha face no documentário. Diversas são às vezes em *Nelson Freire* em que o espectador é convidado a acompanhar o impacto e os

efeitos gerados pelo acontecimento musical nas pessoas que o presenciaram. Nesse ponto, o episódio “homenagem a Guiomar Novaes” e o seu subsequente “bis” são emblemáticos.

O primeiro, “homenagem a Guiomar Novaes”, inicia-se com a imagem de uma foto antiga de Guiomar Novaes enquanto ouvimos Nelson dizer que a primeira vez em que ouviu falar da pianista foi através da sua então professora, Nise Obino, que o levou para um concerto daquela que considerava “*a maior pianista do mundo, que por acaso é brasileira e chama-se Guiomar Novaes*”. Em seguida, enquadrado em primeiro plano, Nelson diz que “*Guiomar Novaes foi uma paixão da vida toda... uma paixão musical, desde pequenininho*”. Um corte nos leva a um breve plano-sequência no qual acompanhamos o pianista colocar um CD para tocar. Logo que a música inicia-se uma legenda nos informa tratar-se da transcrição de Sgambati para ópera Orfeu e Eurídice, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck, interpretada por Guiomar Novaes.

Por quase três minutos ouvimos a execução integral da música. Entre imagens de antigas fotos de Guiomar (em algumas, Nelson aparece junto a ela), e a imagem de um cigarro que queima lentamente, a câmera enquadra o pianista em primeiro plano e em plano próximo, nos quais acompanhamos a emoção de Nelson ao ouvir Guiomar tocar. Por vezes, o pianista pisca, tentando evitar o choro. Ao fim da melodia, o pianista vira-se para a câmera e pergunta “gostou?”, e assim o episódio termina.

Buscando compreender melhor o episódio, encontramos nas palavras de Salles informações notáveis acerca dos acontecimentos que se passaram no momento das tomadas que compõem “homenagem a Guiomar Novaes”. Sobre o assunto, disse o diretor em entrevista:

Tolamente, perguntei a ele sobre a Guiomar, e ele tentou falar. Mas dizia coisas como “a mais extraordinária pianista que o Brasil já produziu”, “foi a maior do seu tempo”. Eram frases que não tinham força. Todo mundo poderia dizê-las. O Nelson percebeu isto, a impotência da palavra diante do fato. O fato era tão maior que aquela frase tola. Então ele disse: “espera aí”. E foi pegar um disco dela e me disse: “ouve”. E aí eu percebi que ele estava falando da Guiomar com o rosto dele. A câmera é muito simples neste momento, é só o rosto dele ouvindo a Guiomar e se emocionando com ela. Como ele é um sujeito que graças a Deus não afeta a dor que porventura sente, ele não exagera os próprios sentimentos, não explicita. Então na hora que ele vai chorar ele corta a emoção, e me pergunta: “você gostou?”.⁴³

⁴³Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

Nota-se ao longo do documentário que Nelson é um sujeito que fala pouco, mas que “diz” muito sem utilizar as palavras. Conforme observaram Lins e Mesquista (2008: 32), o envolvimento do espectador com Nelson vai se intensificando à medida que ele, o espectador, passa a compartilhar a intimidade dos olhares do pianista e dos pequenos gestos que configuram a forma afetiva com a qual ele se relaciona com o universo ao seu redor.

Nesse sentido, percebemos que o sentimento que Nelson guarda por Guiomar transcende os limites da palavra, o que impossibilita que o pianista manifeste-o por meio de um discurso verbalizado. A emoção observada em Nelson enquanto ele escuta a interpretação de Guiomar Novaes para *Orfeu e Eurídice* é mais intensa do que aquela que ele aparenta no início da sequência quando diz algumas palavras a respeito da pianista. Na impossibilidade de transformar em palavras um sentimento tão intenso, Nelson recorre à música. Somente quando observamos a emoção que emana de seu rosto (FIG. 13) ao ouvir Guiomar é que compreendemos o grau de admiração e o afeto que ele tem por ela. Nesse momento, o registro da escuta musical possibilita ao espectador observar como a escuta da peça reverbera no corpo de Nelson, cujo rosto reflete toda a paixão que sente por Guiomar. Sobre esse assunto, João Moreira Salles traça uma analogia interessante acerca das manifestações suscitadas pela escuta musical e pela fé:

“[...] você não vai entender o que está acontecendo ali perguntando para a pessoa e esperando que ela responda, mas sim olhando para o rosto dela e vendo como ela está reagindo. Da mesma maneira como na Igreja: quem tem fé não fala da fé que tem. Silencia sua fé.”⁴⁴

À medida que acompanhamos o impacto que a música de Guiomar Novaes deflagra em Nelson, melhor compreendemos o sentimento que ele nutre por ela, bem como menor se torna a necessidade dele tentar explicar a intensidade desse sentimento através de palavras.

Cristiane Lima (2015:108) destaca a maneira como o episódio incorpora um acontecimento musical ocorrido no momento da tomada. A pesquisadora chama a atenção para o fato da melodia de *Orfeu e Eurídice* ter sido eleita pelo próprio Nelson para compartilhar com a equipe de gravação do filme a admiração que ele tem por Guiomar Novaes. No episódio, a música não foi um elemento acrescentado a posteriori por Salles, mas

⁴⁴Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

sim o registro da expressão do próprio Nelson. A música é a “voz” através da qual o pianista manifesta os seus sentimentos.



FIG. 13– A emoção no rosto de Nelson Freire ao escutar Guiomar Novaes.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

A atenção ao registro da escuta musical prossegue no episódio seguinte, intitulado “bis”, no qual acompanhamos o pianista tocar a mesma música - a melodia da ópera de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck - cuja a interpretação de Guiomar Novaes tanto o emocionou no episódio anterior.

Em um grande plano geral, que enquadra ao mesmo tempo o palco e a plateia, vemos Nelson, sob os aplausos do público, caminhar em direção ao piano. Inicialmente ele agradece os aplausos e, em seguida, senta-se em frente ao instrumento e inicia a interpretação da melodia de *Orfeu e Eurídice*.

Assim como no episódio anterior, novamente o espectador é agraciado com a execução integral da melodia, o que garante continuidade ao episódio, já que ao longo de seu transcorrer a montagem combina diversos planos de Nelson tocando em locais e momentos distintos. Assim como informa o título do episódio, bem como sugere o seu trecho final -

momento em que acompanhamos Nelson sair do palco e caminhar em direção ao camarim – pode-se inferir que *Orfeu e Eurídice* é uma das peças recorrentemente escolhidas por Nelson para encerrar suas apresentações, o que reforça a dimensão afetiva e emocional que ele detém por ela, já presenciada pelo espectador no episódio anterior.

Estudos no campo da psicologia (JUSLIN e VÄSTFJÄLL, 2004) demonstram que a expressão musical constitui-se como uma ponte capaz de estabelecer conexões diversas, que podem atingir níveis interpessoais e intrapessoais. Uma parcela desses dois níveis manifesta-se no registro da escuta musical dos episódios “homenagem a Guiomar Novaes” e “bis”. No primeiro, acompanhamos a magnitude afetiva e emocional que a melodia de *Orfeu e Eurídice* suscita em Nelson, já que, além de se emocionar pela beleza inerente à música, é através dela que o pianista se recorda de uma pessoa querida que já se foi. Nesse episódio a música é o meio escolhido pelo pianista para expressar parte do carinho e do sentimento que tem pela amiga.

O episódio “bis”, por sua vez, apresenta registros que demonstram a universalidade da potência inerente à música, capaz de suscitar memórias afetivas distintas em pessoas distintas. Ao longo do episódio, o registro da escuta musical ganha destaque, e acompanhamos nos rostos de diversas pessoas as emoções desencadeadas pela interpretação de Nelson para melodia de *Orfeu e Eurídice* (FIG.14). É através do registro da resposta física dos rostos dos ouvintes - em contato com a música do pianista - que o filme busca ilustrar para o espectador parte daquela que seria a experiência de assistir pessoalmente a um concerto de Nelson e, conseqüentemente, presenciar toda a força e energia presentes na apresentação do pianista.



FIG. 14 – A emoção nos rostos das pessoas que ouvem a interpretação de Nelson Freire para ópera Orfeu e Eurídice, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck.

FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Conforme já apontamos anteriormente, Comolli, refletindo sobre os desafios de filmar a música, questiona a criatividade limitada com que a música costuma ser registrada, frequentemente reduzida a filmagens de corpos tocando instrumentos. Segundo o teórico, pode haver mais música no rosto de quem escuta do que nas mãos de quem toca (COMOLLI, 2004: 323). Nesse mesmo viés, Chion destaca que o cinema tem a potencialidade de constituir uma face à invisibilidade da música através do registro da alteração que a escuta musical provoca no semblante do sujeito atingido pela música:

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

Em *Nelson Freire*, o registro da escuta musical permite que o espectador perceba aquilo que não está completamente dado em cena, fazendo com que ele compreenda parte do

que Nelson sente enquanto toca e ouve música, bem como um pouco do que sente o público de suas apresentações ao ouvi-lo tocar. Nesse sentido, diante do que se vê e se ouve no documentário, o próprio espectador não deixa de ser também um dos tocados pela música do pianista. Os registros das performances musicais e o registro da escuta complementam-se e, quando somados à excelência com que o som foi captado e mixado, fazem com que o espectador do filme, como bem destacou Cezar Migliorin, tenha ele também diante da música produzida por Nelson “uma vivência na sensação, que se assemelha às possibilidades da música de evocar uma memória desconhecida” (MIGLIORIN, 2004).

No capítulo anterior, chamamos à atenção para o fato de que em *Nelson Freire* o registro da intimidade e do cotidiano possui uma estreita relação com o universo da música, uma vez que a intimidade e o cotidiano apresentados pelo filme referem-se a situações que compõe a rotina específica de pianista, tais como ensaios, apresentações, noites de autógrafos, entre outros. Uma relação semelhante pode ser estabelecida acerca do capítulo presente, uma vez que as músicas e as performances musicais que integram o filme são parte do registro da *intimidade e do cotidiano* de Nelson. A filmagem do pianista escutando a interpretação de Guiomar para *Orfeu e Eurídice* no episódio “homenagem a Guiomar Novaes” é o registro de um momento íntimo de Nelson, no qual ele se recorda da presença de uma amiga querida que já se foi. Assim como também são íntimos os momentos em que ele ensaia com *Martha Argerich* na casa da pianista em Bruxelas.

Por outro lado, o registro das performances musicais de Nelson, apresentados no filme, integram o cotidiano e a rotina do pianista, pois tocar piano é a sua profissão, é parte notória de sua vida. Em *Nelson Freire* a música, o cotidiano, e a intimidade manifestam-se de forma concomitante: toda intimidade e todo cotidiano são repletos de música, e toda música é repleta de cotidiano e intimidade.

3.3 O ideal do pianista e sua ressonância no filme

É interessante observar que o modo pelo qual o filme leva ao espectador a experiência da música corresponde à postura que o próprio Nelson Freire tem em relação a sua carreira. A preferência de Nelson em tocar ao vivo, ao invés de gravar discos em estúdio, é notória no universo da música erudita. O pianista chegou a ficar vinte e cinco anos sem gravar, período no qual se dedicou exclusivamente às apresentações. Esse posicionamento de Nelson manifesta-se no filme através do significativo espaço que a obra destina às suas performances

musicais. Desse modo, *Nelson Freire* incorpora a postura filosófica do músico que escolheu registrar, dedicando em sua estrutura narrativa uma importância às performances musicais - semelhante àquela cultivada pelo próprio Nelson ao longo de sua carreira.

Para refletirmos melhor acerca desse assunto, faremos um breve cotejo entre *Nelson Freire* e o filme *O gênio e excêntrico Glenn Gould em 32 curtas* (1993), de François Girard, sobre o renomado pianista canadense Glenn Gould. Frequentemente os filmes têm as suas estruturas narrativas associadas, uma vez que ambos articulam-se a partir da combinação de trinta e dois episódios autônomos. No filme de Girard essa estrutura é uma referência às trinta e duas partes das *Variações Goldberg*, de Bach, peça cuja interpretação de Gould é mundialmente referenciada por sua beleza e magnitude. Já no caso de *Nelson Freire*, João Moreira Salles declarou em entrevista ter se inspirado na estrutura do filme de Girard por acreditar que a construção em episódios fragmentados e autônomos seria a melhor maneira de retratar o pianista brasileiro: “Nelson não pode ser apreendido de forma cronológica, linear, ou cartesiana. Ele não se oferece desta maneira. O Nelson tem que ser vislumbrado aos pouquinhos. E a estrutura de episódios era ideal para isto.”⁴⁵

Nota-se então que, tanto Girard quanto Salles esforçam-se para trazer aos seus filmes características relacionadas aos personagens que registram. Acerca de *O gênio e excêntrico Glenn Gould em 32 curtas*, Suzana Reck Miranda afirma que “o filme aspira a uma forma musical em si. Gould é apresentado em 32 curtas-metragens que, em consonância com os ideais filosóficos e artísticos do pianista, pretendem ser traduções sonoras desses ideais (MIRANDA, 2006: 3). Essa colocação da pesquisadora parece encaixar-se também muito bem para *Nelson Freire*, tendo em vista o modo como o filme incorpora os ideais filosóficos e artísticos do pianista mineiro.

Nesse ponto, a performance musical é um aspecto fundamental para refletirmos sobre os filmes. Quando Girard começou as filmagens de *O gênio e excêntrico Glenn Gould em 32 curtas*, Gould já havia falecido há um ano. Desse modo, um ator encena situações da vida do pianista, que são combinadas a depoimentos de colegas, amigos e familiares de Gould. Contudo, em nenhum momento do filme, Colm Feore, ator que interpreta Gould, aparece tocando piano. A opção de Girard de não trazer filmagens encenadas de performances musicais possui uma dimensão ética que aponta o respeito do diretor pelo pianista canadense e, sobretudo, pelo modo com que Gould relacionava-se com a música.

⁴⁵Essas palavras de Salles integram a entrevista não publicada, realizada no ano de 2003 pela profa. Dr. Suzana Reck Miranda e, gentilmente cedida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Para além das dificuldades inerentes a uma possível tentativa de representação do gestual de Gould por parte do ator Colm Feore, que naturalmente não conseguiria reproduzir com exatidão toda a complexidade dos movimentos do pianista, a escolha de Girard de não trazer performances musicais em seu filme está relacionada a uma concepção do próprio Gould que, diferentemente de Nelson Freire, afastava-se das salas de concertos e se dedicava as gravações em estúdio. Acerca desse aspecto, nos ensina Miranda:

[..] Gould acreditava que o verdadeiro envolvimento com a música é racional e resulta do conhecimento da estrutura da obra. Sendo assim, o êxtase, para Gould, ocorre quando a estrutura de uma peça é revelada na interpretação. Portanto, o estúdio de gravação oferecia a ele as condições ideais para atingir este êxtase, tanto por favorecer a solidão necessária à sua concentração total como por proporcionar elementos técnicos para dissecar e revelar as estruturas de uma peça musical. O fato de poder regravar, escutar várias vezes uma mesma gravação ou ainda trocar a posição dos microfones o deixava seguro e tranqüilo para obter uma versão na qual realmente evidenciasse o que queria. (MIRANDA, 2006: 55).

Girard traz em seu filme a filosofia de Gould, que preferia o controle e a exatidão dos ambientes de gravação à flexibilidade das apresentações ao vivo, abertas a acontecimentos e situações variáveis. O mesmo faz Salles em *Nelson Freire* ao incorporar ao filme o gosto de Nelson pelas apresentações. Em entrevista⁴⁶ o diretor disse ter perguntado para Nelson o motivo pelo qual ele prefere as apresentações às gravações. Segundo Salles, o pianista afirmou que, para ele, a gravação era uma espécie de epitáfio, a representação final mais perfeita da música. Já em relação à performance, ele afirmou encará-la como um horizonte aberto aos acontecimentos, que depende de como você está no dia, depende da plateia, do piano, e de diversos outros fatores, o que faz com que uma apresentação nunca seja igual a outra.

Enquanto *O gênio e excêntrico Glenn Gould em 32 curtas* preserva a característica do pianista canadense através de uma montagem sonora complexa (MIRANDA, 2006), *Nelson Freire* compactua com os ideais do pianista mineiro por meio do registro de diversas de suas performances em concertos ao redor do mundo, que se manifestam, principalmente, nos episódios “bis”, “um trecho da Fantasia de Schumann em dois países”, “Chopin” “uma conversa entre violoncelo e o piano” e “uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete”. É através desta estratégia que o filme consegue incorporar na sua narratividade a visão que

⁴⁶Entrevista não publicada realizada no ano de 2003 pela profa. Dr. Suzana Reck Miranda, gentilmente cedida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Nelson tem da arte musical, na qual o ato da performance em público é , para ele, o aspecto mais singular, desafiador e orgânico.

CAPÍTULO 4 - NELSON FREIRE E A TENDÊNCIA BIOGRÁFICA

Ressaltamos diversas vezes ao longo dessa pesquisa o crescente interesse do documentário brasileiro pela música ao longo das últimas duas décadas. A riqueza da nossa música tem servido de matéria para a realização de dezenas de filmes, dos quais, uma parcela significativa trata de reconstruir a trajetória de emblemáticos personagens da música brasileira. Esses documentários - que resgatam memórias e fatos relacionados aos personagens retratados - constituem uma tendência dentro do documentário musical brasileiro contemporâneo, a qual intitulamos de *biográfica*.

As pesquisas voltadas aos estudos biográficos apontam que o conceito de *biografia* envolve uma ampla discussão. Para o pesquisador Sergio Vilas Boas, por exemplo, *biografia* é a compilação da história de uma ou mais vidas, que “pode ser impressa no papel, mas outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro podem acolhê-la bastante bem (VILAS BOAS, 2002: 18). Segundo Vilas Boas, não existe um “bom fazer” biográfico, ou seja, uma regra que determina àquela que seria a “correta” elaboração de uma biografia. Porém, o autor destaca a importância do equilíbrio que deve existir na atuação dos dois principais agentes responsáveis pela construção biográfica, o biógrafo e o biografado. Boas afirma que a relação entre a “a escrita e o autor, a criação e a publicação, o personagem e sua interpretação (VILAS BOAS, 2002: 18)” é determinante no resultado de uma obra biográfica.

No que tange às práticas cinematográficas, pode-se afirmar que todo diretor, quando decide realizar um documentário musical de caráter biográfico, assume um dos polos da relação que envolve a prática, o que significa dizer que todo diretor de um documentário musical biográfico torna-se o próprio *biógrafo* de seu filme. Assim, em sua tarefa de *biógrafo*, cabe a ele selecionar quais os aspectos da vida do personagem retratado - o *biografado*- que irão compor o filme, assim como a maneira pela qual esses aspectos serão incorporados à obra, tendo em vista que, como bem ressalta o teórico François Dosse, uma biografia “ainda que espessa, desdobrada em vários volumes, não consegue abarcar a complexidade de uma existência.” (DOSSE, 2009: 309).

Em sua visão, a pesquisadora Graziela Aparecida da Cruz, tendo como base a definição de *documentário* de Bill Nichols⁴⁷, compreende o documentário biográfico como o

⁴⁷A pesquisadora recorre à distinção que Bill Nichols faz de documentário e ficção a partir da representação da história: “Bill Nichols (2008) afirma que o documentário não é uma reprodução do real, mas uma representação do real. Para o pesquisador, tanto o documentário quanto a ficção são formas de representação, ainda que

resultado do trabalho de um realizador que lança olhares para aspectos do passado, dos quais extrai informações e, a partir das quais, compõe a representação do personagem biografado no filme. (DA CRUZ, 2011: 35).

No que se refere à relação da biografia com a questão temporal, Pierre Bourdieu, com o olhar voltado para o campo da literatura, alerta para o fato de que o conceito de biografia tem sido associado, de forma confusa, ao conceito de *história de vida*. Segundo o teórico, essa confusão faz com que a biografia seja compreendida, na maioria das vezes como:

[...] um trajeto, uma corrida, um cursus, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidimensional ("a mobilidade"), que tem um começo ("uma estréia na vida"), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade ("ele fará seu caminho" significado ele terá êxito, fará uma bela carreira), um fim da história. (BOURDIEU, 1996: 183)

Bourdieu tece críticas a esse tipo de abordagem biográfica, baseada na construção de um relato a partir da sucessão cronológica de acontecimentos históricos, com o objetivo “de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva” (BOURDIEU, 1996: 184) da história de uma vida. Segundo o teórico, esse esforço de organizar e aproximar acontecimentos cronologicamente distantes e muitas vezes desconexos, de forma a conferir uma relação de linearidade para os fatos que compõem uma vida, é o responsável pela construção de uma *ilusão biográfica*, intensamente influenciada pela estrutura dos romances literários clássicos:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1996: 185)

Para Bourdieu, essa abordagem biográfica reforçada pela literatura clássica é marcada pelo esforço do biógrafo de entregar para o seu leitor uma suposta verdade, uma realidade presumida da trajetória de uma vida, que seria mais facilmente compreendida através de uma estrutura narrativa com começo, meio e fim.

diferentes: à ficção, caberia a representação de uma história passada em um mundo imaginado; ao documentário, a representação de uma argumentação que procura apontar para o mundo histórico.” (DA CRUZ, 2011: 29)

Essa linearidade discursiva, que seleciona certos acontecimentos significativos e estabelece entre eles conexões que lhes conferem coerência, observada por Bourdieu na literatura, também é aquela que está presente na maioria dos documentários musicais desenvolvidos em torno de personagens que fazem parte da história da nossa música. Parece-nos que a principal preocupação dos filmes alinhados a esta tendência que chamamos de *biográfica* é a de extrair uma lógica dos múltiplos acontecimentos que compõem a trajetória de um artista, de modo a construir uma narrativa que busca dar a essa trajetória uma unidade coerente. É o que se observa, por exemplo, em *Raul - O Início, o Fim e o Meio* (Walter Carvalho, 2012) e *Tim Maia - Não Há Nada Igual* (Mauro Lima, 2014), filmes que almejam um retrato cronológico e linear da vida intensa, tumultuada e “metamorfósica” de dois personagens emblemáticos da música brasileira; ou ainda *Mamonas pra Sempre* (Cláudio Kahns, 2009), documentário que estrutura a trajetória de uma das bandas mais conhecidas no país nos anos noventa, na forma de uma narrativa que simplifica a história do grupo resumindo-a à três momentos que se sucedem de forma linear: o anonimato, a fama e o fim trágico.

Outro aspecto identificado no discurso que costuma ser o mais presente na *tendência biográfica* é o tom de *homenagem* que os filmes carregam. O artista biografado é descrito muitas vezes de forma romântica, através de um discurso que destaca e supervaloriza os feitos do artista em questão. É o que se observa, por exemplo, em *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009) documentário que trata da trajetória do músico Arnaldo Baptista, no qual famoso músico Kurt Cobain aparece dando um depoimento em que tece diversos elogios a Arnaldo Baptista, chamando-o, inclusive, de gênio.

Encontramos nos pensamentos de Bill Nichols fundamentos interessantes que nos ajudam a compreendermos melhor os aspectos relacionados à questão da homenagem nos documentários biográficos brasileiros sobre música. Analisando a prática documental, Nichols identifica um tipo de retórica que costuma ser utilizada para “elogiar ou censurar os outros, para evocar qualidades e estabelecer atitudes em relação às pessoas e a suas realizações” (NICHOLS, 2005: 105), a qual intitula de *cerimonial*. Refletindo sobre a referida retórica, o teórico destaca também o fato dela recorrer ao passado para comprovar os méritos do sujeito que é objeto da retórica cerimonial.

Nesse sentido, os aspectos elencados pelo teórico acerca da *retórica cerimonial* vão ao encontro do discurso em tom de homenagem que identificamos na maioria dos documentários musicais da tendência que estamos chamando de *biográfica*. Nichols ratifica o nosso entendimento ao afirmar que “grande parte do que podemos classificar como retórica

cerimonial também poderia ser denominada retórica biográfica, ensaística ou poética: “ela se dirige a uma pessoa ou situação e tenta dar-lhes uma coloração afetiva e moral.” (NICHOLS, 2015: 105).

Além do caráter *cerimonial enaltecedor* e da *progressão linear cronológica* dos acontecimentos, outro aspecto presente na maioria dos documentários musicais brasileiros biográficos diz respeito ao modo como os filmes buscam conferir um caráter neutro e afirmativo aos seus discursos, como bem observa a pesquisadora Márcia Carvalho na análise que faz de *Lóki: Arnaldo Baptista*, na qual afirma que o filme retrata seu personagem “de maneira clara e objetiva, revelando um apagamento do sujeito enunciador para a configuração de um discurso neutro e afirmativo, eliminando ambiguidades e contradições.” (CARVALHO, 2012).

Essa tentativa de *neutralidade* destacada pela pesquisadora, bem como os aspectos referentes ao caráter *cerimonial enaltecedor*, e à *progressão cronológica linear*, são, a nosso ver, as principais características que compõe a maioria dos documentários musicais brasileiros contemporâneos da *tendência biográfica*. Estas três características estão, em nosso entendimento, diretamente relacionados à predominância que as entrevistas ocupam na narrativa desses filmes.

Como bem identificou Jean-Claude Bernardet no texto *A entrevista*, que integra o apêndice do livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), “o som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas (BERNARDET, 2003: 284), contudo, sobre a produção de documentários no Brasil nos últimos anos, Bernardet indaga:

Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta. Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudescer sensivelmente no Brasil, o que não parece ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas. (BERNARDET, 2003: 286).

Conforme observa o teórico, ainda que a dimensão sonora do documentário brasileiro tenha se ampliado no final dos anos 50 através da possibilidade do registro de entrevistas, depoimentos, conversas, e dos mais diversos sons presentes no momento da tomada, a entrevista acabou condicionando uma fórmula para o documentário do país.

Essa fórmula também é reproduzida massivamente pela maioria dos documentários musicais brasileiros de caráter biográficos realizados nos últimos treze anos, tais como no

caso dos já mencionados *Lóki: Arnaldo Baptista, Raul, o início o fim e o meio*; *Mamonas Pra Sempre*, e ainda em filmes como *Simonal, ninguém sabe o duro que dei*; *Onde a coruja dorme* (Marcia Derraik e Simplício Neto, 2006); *Nelson Gonçalves* (Eliseu Ewald, 2001), dentre outros.

É a partir de entrevistas com pessoas ligadas aos personagens biografados que estes filmes constroem uma biografia cronologicamente linear, cerimonial e enaltecida, e aparentemente neutra. A formulação chave dessa *tendência biográfica* costuma dar preferência ao caráter informativo da palavra falada, de modo que a montagem dos filmes, na maioria das vezes, combina o depoimento de uma série de entrevistados, aproveitando-se nos “ganchos” de suas falas para introduzir e encadear a história do músico em questão. Várias vozes manifestam-se para narrar a história de uma vida específica.

O discurso aparentemente neutro, observado em grande parte dos documentários que integram a tendência biográfica, opera em função da tentativa do sujeito enunciador do filme de se colocar o mais distante possível de qualquer *juízo de valor* a respeito do personagem biografado. Em outras palavras, é como se o diretor afirmasse por meio desse procedimento a seguinte ideia: “veja, não sou eu que estou dizendo que esse músico é um gênio, quem está dizendo isso são outros conhecidos e importantes músicos”.

Na tentativa de se apagar enquanto sujeito enunciador, o realizador do documentário musical não transmite um discurso narrado por meio de uma *voz over*, mas sim através da combinação de uma série de entrevistas de vozes que chamaremos de *vozes da legitimação*, que são as responsáveis pela aparente neutralidade do discurso do filme e também por conferirem legitimidade às qualidades musicais dos artistas biografados e apresentar fatos curiosos de suas vidas. Esse procedimento assemelha-se ao identificado por Bill Nichols no documentário *A Tênuê Linha da Morte* (1988), sobre o qual reflete:

[...] o cineasta não usa nenhum comentário em voz over e, ainda assim, da perspectiva que proporciona, defende claramente a inocência de um homem condenado por homicídio. A voz do filme fala-nos por intermédio da sobreposição de entrevistas e imagens, que confirmam ou contradizem o que é dito [...] (NICHOLS, 2005: 79).

Observamos que a maioria dos documentários musicais biográficos realizados no Brasil nas últimas duas décadas costuma “falar” por meio da combinação de dois tipos de *vozes da legitimação*. Uma dessas vozes é aquela que resgata fatos históricos do passado com a autoridade de quem participou e esteve diretamente ligado aos fatos narrados, o que confere

às informações transmitidas uma autenticidade aparentemente inquestionável, que seduz e imprime confiança ao espectador do filme. Essas vozes são encontradas nos depoimentos dos familiares do artista biografado e também no depoimento de seus companheiros de banda.

A outra voz, a *voz da legitimação*, é aquela calcada na autoridade do sujeito que depõe sobre a qualidade do artista em questão. Nos *documentários musicais biográficos* ela ganha forma por meio dos depoimentos de críticos musicais e de músicos famosos que reconhecem e atestam a qualidade musical do personagem biografado. É curioso observar que essas vozes costumam repetir-se em diversos documentários: Nelson Motta e Tarik de Souza são críticos musicais cujas *vozes da legitimação* são frequentemente utilizadas nessa modalidade de documentário; assim como acontece com os depoimentos dos consagrados músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, depoentes recorrentes na tendência *biográfica*. Não por acaso os nomes aqui citados aparecem em documentários como *Universo Lobão* (Rafael de Paula Rodrigues, 2012), *Vinícius* (Miguel Faria Jr., 2005), *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr., 2006), *Raul, o início o fim e o meio*, *Loki - Arnaldo Baptista*, *Simonal, ninguém sabe o duro que dei*, dentre outros.

É interessante observar ainda, conforme identificou a pesquisadora Mariana Duccini Junqueira da Silva (2012: 13-14), que esse atestado de reconhecimento também pode ganhar uma dimensão internacional. O depoimento de músicos mundialmente conhecidos costuma ser utilizado para ilustrar o reconhecimento estrangeiro decorrente da qualidade musical do personagem biografado. É o que se constata, por exemplo, no já mencionado depoimento de Kurt Cobain a respeito de Arnaldo Batista, e no depoimento do músico David Byrne a respeito de Humberto Teixeira em *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira e Denise Dumont, 2009) no qual ainda na chave do *reconhecimento* e do *atestado*, o músico inglês interpreta a música *Asa Branca*, composta em co-autoria por Humberto Mauro e Luiz Gonzaga. Os depoimentos de músicos estrangeiros são utilizados para conferir um valor ainda maior para o músico retratado, como se o fato de ser reconhecido fora do Brasil fizesse do biografado um músico ainda melhor.

Conforme foi observado, é na articulação de diversos depoimentos das *vozes da legitimação* que o discurso da tendência biográfica busca sua neutralidade. Contudo, a simples opção pelas *vozes da legitimação* no lugar da *voz over* não é o suficiente para que o desejo de neutralidade do discurso da *tendência biográfica* se concretize. Seu caráter cerimonial coloca-se como um entrave ao seu anseio de neutralidade, ao ponto de se tornarem conflitantes os seus desejos de ser, ao mesmo tempo, neutro e cerimonial.

Narrativamente, os depoimentos das *vozes da legitimação* são também os principais elementos que compõem o discurso linear, coeso, cerimonial e enaltecedor, tão comum aos documentários da tendência biográfica. É combinando diversas *vozes da legitimação* que a biografia do músico vai sendo construída de maneira cronologicamente linear e coesa, com *começo, meio e fim*, cabendo aos demais elementos que costumam fazer parte da narrativa dos documentários musicais da tendência biográfica - tais como imagens de arquivo, performances musicais, animações, dentre outros - o papel de ilustrar o que é mencionado nos depoimentos, reforçando assim o grau de “verdade” transmitido pelos mesmos. Como bem observa Bernardet, a predominância da entrevista como método implica na predominância do verbal, “a quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista” (BERNARDET, 2003: 287).

4.1 Nelson Freire e o Retrato em Diálogo

Nelson Freire é uma obra com o foco voltado principalmente para os acontecimentos do presente, ou seja, aqueles que se passam no momento da tomada. É por meio do registro de apresentações e ensaios do pianista, bem como dos momentos que antecedem e precedem esses eventos, que o filme apresenta ao espectador fragmentos da delicada e respeitosa relação que Nelson tem com a música.

Ainda que o documentário contemple alguns acontecimentos ligados ao passado do pianista, resgatando aspectos pessoais e profissionais de sua vida, o filme em nada se assemelha àquilo que Bourdieu chama de “*biografia comum*”, termo por ele usado para identificar obras que abordam histórias de vida de uma forma cronológica objetiva e informativa (BOURDIEU, 1996: 184). Conforme foi apontado anteriormente, o teórico tece críticas a esse tipo de abordagem, cujo esforço é o de narrar a história de uma vida em uma estrutura cronologicamente orientada, que aproxima fatos temporalmente desconexos de modo a preencher possíveis lacunas na trajetória de vida do personagem biografado.

Conforme já mencionamos, Bourdieu relaciona esse tipo de abordagem biográfica à estrutura narrativa da literatura clássica. Em contraponto a esse tipo de tratamento biográfico, o autor, apoiando-se nas palavras de Allain Robbe-Grillet (1984) aponta que novas abordagens foram desenvolvendo-se na prática biográfica a partir do surgimento do romance moderno.

[...] o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório. (GRILLET, 1984: 208 citado em BOURDIEU, 1996: 185).

Nesse sentido, a construção biográfica de *Nelson Freire* nos parece mais próxima da perspectiva narrativa do romance moderno do que a do romance clássico. Ademais, no que se refere especificamente ao campo da prática dos documentários, os aspectos biográficos que compõem o filme alinham-se ao que Cláudia Mesquita (2010) intitula de “retrato em diálogo”. Segundo a pesquisadora, os filmes desenvolvidos à luz da referida abordagem abandonam as pretensões biográficas tradicionais – “privilegio à atuação pública do retratado; sugestão de personalidade coerente e estável (espécie de “identidade-mesmidade”, em que o passado prenuncia o futuro)” (MESQUITA, 2010: 107) - e propõem a construção de uma “narrativa biográfica possível” através do diálogo estabelecido entre o cineasta e o personagem retratado. Sobre esse conceito, Mesquita explica:

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

Tendo em vista a relação desenvolvida entre o diretor João Moreira Salles e o pianista Nelson Freire durante a realização do documentário, bem como as especificidades narrativas da obra, acreditamos que o conceito de *retrato em diálogo* pode muito bem ser aplicado a *Nelson Freire*. Ao longo do documentário acompanhamos a sutil revelação de partes fragmentadas da história de vida de Nelson. Diferentemente do que se observa em grande parte dos documentários musicais brasileiros alinhados à *tendência biográfica*, desenvolvidos à luz dos preceitos de uma biografia tradicional, *Nelson Freire* não apresenta ao espectador uma seleção daqueles que seriam, segundo o juízo dos realizadores do filme, os acontecimentos mais relevantes da vida da pianista; o filme tampouco propõe um ordenamento lógico e linear para os fatos que integram sua estrutura narrativa. Em entrevista

Salles afirmou que “o filme só tem aquilo que o Nelson ofereceu para o filme”. Para exemplificar essa afirmação o diretor descreveu o seguinte fato:

Tem fatos que são públicos da vida dele que não estão no filme porque ele não quis falar. E ele não quis falar não porque não possa falar. Por exemplo, a morte dos pais dele, que é traumática, uma história muito triste, é pública. No último dia perguntei: “você quer falar sobre isto?” e ele disse “não, não quero falar. Não porque eu não possa falar, não é um trauma que me torna afásico, eu posso contar pra você, que é meu amigo, você vai entender. Eu vou dividir uma coisa com você que é importante pra mim, portanto eu só quero que essas palavras cheguem ao ouvido de quem sabe entender a importância que elas têm. Eu não quero falar da morte dos meus pais pro público porque eu não sei quem é o público, seria uma espécie de banalização do fato, de trivialização desse amor que eu sinto por eles.”⁴⁸

Assim, coube ao próprio Nelson elencar quais pontos de sua trajetória estariam no filme, e os aspectos biográficos que integram a obra são o resultado da combinação do tratamento dado ao diretor para aquilo que foi fornecido pelo músico, e não por meio de uma vontade unilateral de João Moreira Salles com o objetivo construir uma “biografia comum” (BOURDIEU, 1996) sobre uma verdade unívoca, estável e coerente a respeito da vida de Nelson. É por esse viés que o filme compõe e apresenta o retrato de Nelson Freire ao espectador, ou seja, através da composição do personagem “segundo a perspectiva daquele que retrata e segundo a relação em que ambos (cineasta, personagem) se engajam.” (MESQUITA, 2010: 108).

Sobre esse assunto, o diretor faz uma reflexão interessante que corrobora a nossa análise acerca dos aspectos biográficos do filme. Buscando compreender os motivos que levaram Nelson Freire - sujeito avesso à exposição excessiva - a aceitar a realização do documentário, Salles desenvolveu duas hipóteses⁴⁹. Na primeira delas, a participação de Nelson é explicada pelo desejo do pianista em ter registros audiovisuais de sua carreira, buscando evitar que ocorresse com ele o mesmo que ocorreu com Guiomar Novaes, que mesmo sendo uma das maiores pianistas da história do Brasil, possui apenas um único registro audiovisual de cerca de 40 segundos.

⁴⁸Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

⁴⁹Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

A outra hipótese é a de que, nas palavras de Salles, Nelson “quis que o filme fosse feito porque ele quis declarar o seu amor por tudo àquilo que é importante na vida dele”⁵⁰. O pianista parece corroborar com essa hipótese ao afirmar em entrevista:

Sou o resultado de outras pessoas. Não me fiz sozinho. Por ter sido menino prodígio, muita gente pensa que, se eu estudasse com xis ou ipsilone, seria a mesma coisa. Não é verdade. Gostaria que todos soubessem. Meninos prodígios existem muitos; que acabam meninos, acabam prodígios. Ter histórias da minha professora, do meu pai, foi algo muito importante para mim.⁵¹

Estas palavras de Salles e Freire nos encorajam a afirmar que em *Nelson Freire* há uma espécie de inversão na chave da biografia. Não é o filme que presta uma homenagem ao pianista, mas sim o pianista que homenageia, através do filme, as pessoas que marcaram a sua trajetória de vida.

Para a construção dessa homenagem Nelson compartilhou com o Salles parte de seu acervo afetivo pessoal, constituído de diversas fotos, recortes de jornal, e de duas cartas endereçadas a ele, uma escrita pelo seu pai e outra por sua professora Nise Obino. Assim, é através da homenagem prestada por Nelson a outras pessoas que o espectador contempla fragmentos de informações relacionadas à vida do pianista.

Desse modo, podemos dizer que no filme Nelson fala de sua história de dois modos distintos, porém complementares: através do discurso verbalizado que constitui a única entrevista que permeia todo o filme; e por meio das fotos, dos recortes de jornais, e das cartas, que integram o seu arquivo pessoal e que revelam detalhes íntimos de sua existência. Para compreendermos melhor essa questão, prosseguiremos com a análise dos episódios que proporcionam uma ampla reflexão acerca do assunto, que são “uma carta” e “homenagem a Nise Obino”.

O episódio “uma carta” é aberto com a imagem (FIG. 15) de um antigo papel datilografado combinada a uma voz *over*, que logo percebemos tratar-se da narração do conteúdo da própria carta. Iniciada pela expressão “*meu filhinho*”, o narrador informa-nos os

⁵⁰Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

⁵¹Entrevista que integra o texto “João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire” de autoria de Silvana Arantes, publicado originalmente no Caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 29/04/2003. A cópia digital encontra-se disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200306.htm>>. Acesso em 25 de jun. 2015.

motivos que levaram a escritura da carta: em função da mudança de toda a família para o Rio de Janeiro “*única e exclusivamente*” por causa de Nelson, bem como com o objetivo de narrar alguns fatos relacionados à vida do pianista, “*para que sirvam de orientação para tua biografia*”.

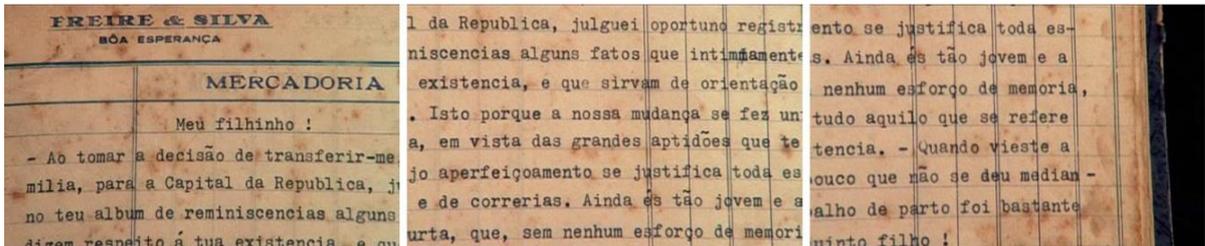


FIG. 15 – Imagens da carta escrita pelo pai de Nelson.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Imagens da carta e imagens de fotos antigas (FIG.16) são intercaladas enquanto o narrador, lendo a carta, relembra os problemas de saúde que Nelson enfrentou durante a infância em Boa Esperança, Minas Gerais: “*eras um menino lindo, robusto e corado, porém, eras doente. Quanto sofremos tua a mãe e eu, por ver-te a definhar, dia a dia, e a choramingar, vitimado amiúde por alergia rebelde que a tudo resistia*” .



FIG. 16– Fotos do pianista durante a infância.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Em seguida o narrador descreve uma viagem que Nelson fez com seus pais em 1984 à cidade de Campanha, com o objetivo de visitar as irmãs internas do pianista, Nelma e Norma. São mostradas fotos de alunas do internato, enquanto o narrador conta que na presente ocasião, Nelson, que tinha apenas quatro anos, tocou piano para parte das alunas e para irmã superiora que, entusiasmada com a performance dele, disse para as alunas fixarem bem na memória aquele momento, para que recordassem no futuro quando o Nelson, já crescido, viesse a impressionar o mundo. Nesse momento surgem imagens de recortes de antigos jornais nos quais a precocidade do pianista ganha destaque (FIG. 17).



FIG. 17 – Recortes de antigos jornais que enfatizam o talento precoce de Nelson.
 FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Em seguida, vemos fotos antigas de Nelson ainda garoto combinadas a imagens da carta, enquanto o narrador prossegue lembrando a dedicação dos pais ao aprendizado do pianista, que uma vez por mês era levado pela mãe até a cidade de Varginha para que tivesse aula com o maestro Fernandez, que após doze lições afirmou que não havia mais nada a ensinar a Nelson, aconselhando que a família se mudasse para o Rio de Janeiro para que o jovem pianista prosseguisse com os estudos.

Dando sequência à leitura da carta, o narrador nos informa que em junho de 1950, após refletirem muito, os pais de Nelson decidem deixar o interior de Minas Gerais e seguir com a família para Rio de Janeiro, “*com a finalidade primordial de acompanhar*” os passos de Nelson rumo à cidade na qual as aptidões dele poderiam “*desenvolver-se ilimitadamente*”. Ao longo desse trecho imagens da carta alternam-se com imagens de fotos da família, e com imagens da cidade do Rio de Janeiro. (FIG. 18)

A carta chega ao seu fim. O autor se despede carinhosamente com os dizeres “*Atenciosamente, Papai*”. Com a imagem de uma foto do pai de Nelson o episódio termina.



FIG. 18 – A esquerda uma foto dos pais de Nelson, ao centro uma foto da família, e a direita a foto do pai de Nelson que encerra o episódio.

FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Em “uma carta”, Nelson prestou sua homenagem ao grande esforço e a toda dedicação da família, sobretudo dos pais, que possibilitaram que ele prosseguisse com os estudos e se tornasse um pianista renomado. É interessante observar que essa homenagem é construída sem a necessidade de que o pianista se fizesse fisicamente presente no episódio: o espectador

não o vê, tampouco o ouve. O sentimento de Nelson se materializa através do conteúdo da carta escrita por seu pai, que é narrada por Eduardo Coutinho, e das fotos e dos recortes de jornal vistos ao longo do episódio. Nelson compartilha seu acervo afetivo pessoal com o filme. A carta, as fotos e os recortes de jornal revelaram detalhes íntimos de sua existência. É através deles que o espectador é informado sobre alguns aspectos da vida do pianista e, principalmente, é através desses detalhes íntimos que o espectador compreende, ao menos em parte, toda a gratidão e o amor que o pianista sente pelos pais.

Nesse sentido, *Nelson Freire* contrapõe-se às críticas que Jean Claude Bernardet direciona aos documentários brasileiros que fazem um uso excessivo da *entrevista*, que não por acaso é o elemento preponderante nos documentários musicais alinhados à *tendência biográfica*. O teórico observa que o recurso é comumente adotado pelos documentaristas com o objetivo de passar a palavra para o outro, de dar voz ao sujeito retratado. Contudo, questiona Bernardet⁵²: “que fala do outro é essa, se é sempre motivada pelas perguntas do cineasta?” Prosseguindo em seu questionamento, aponta: “Além disso, o outro só fala sobre temas propostos por perguntas, não sobre o que gostaria de falar”.

Podemos pensar que o cuidado e o respeito com que Salles se aproximou de Nelson fizeram com que o pianista confiasse parte de seu acervo pessoal ao diretor, o que, por sua vez, proporcionou que a “voz” de Nelson ganhasse uma dimensão ampla na obra. Em *Nelson Freire*, é como se a voz do pianista rompesse a barreira do discurso verbalizado, não se limitando apenas ao espaço ocupado por suas respostas às perguntas realizadas por Salles na entrevista que integra o filme. No episódio “uma carta”, ao aderir os arquivos pessoais do pianista à escritura do documentário, Salles, de certo modo, proporcionou que Nelson “falasse” daquilo que gostaria de falar sem a necessidade de recorrer ao seu discurso oral: as cartas, as fotos e os recortes de jornais falam por ele.

Já no episódio “homenagem a Nise Obino” o discurso verbalizado do pianista é combinado a um discurso afetivo que se manifesta nos elementos que compõe o seu arquivo pessoal. Diferentemente de “uma carta”, em “homenagem a Nise Obino” Nelson encontra-se fisicamente presente. No início do episódio é o próprio Nelson quem relata as dificuldades que enfrentou no Rio de Janeiro. Ele conta dos problemas que teve para se adaptar aos métodos de aprendizado. A troca constante de professores fez com que família cogitasse

⁵²As indagações de Jean- Claude Bernardet foram retiradas do debate realizado por ele e por Ismail Xavier no Centro Cultural de São Paulo, no dia 15 de agosto de 2003. A transcrição completa do texto, realizada por Cleber Eduardo, encontra-se disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>>. Acesso em: 8 de julho de 2015.

voltar para o interior de Minas Gerais “o prodígio estava acabando né... já tinha dado o que tinha que dar...”. Em seguida ele explica o cerne do problema: “não havia amor, tinha que haver... se não há isso... eu viro uma toupeira, sabe?”

Em seguida Nelson descreve a impressão que teve de Nise Obino na primeira vez em que ela foi a sua casa. Ele, garoto tímido, disse ter ficado impressionado com a espontaneidade e a beleza da professora: “eu tava na varanda, e ela desceu de um taxi preto, fumando, desquitada... chegou falando de política... oposições... escandalizando a família mineira... e eu fiquei fascinado”. Acompanhamos trechos da entrevista combinados a imagens de fotos de Nise (FIG. 19) enquanto ouvimos Nelson dizer do amor que existiu entre os dois, que ia muito além da relação aluno-professor. Em seguida, ele menciona ter recebido uma carta de Nise na qual ela escreve sobre o encontro inicial que tiveram.



FIG. 19 – Fotos de Nise Obino pertencentes ao acervo pessoal de Nelson.
FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

A partir desse momento passamos a acompanhar a leitura da carta narrada em *voz over* por Denise Obino Boeckel, filha de Nise. Imagens da carta alternam-se a uma série de fotos organizadas em sequência (FIG.20). Nise conta à impressão que teve ao ver o pequeno pianista “correndo mãozinhas tão pequenas” pelo piano: “era tão cômico, era tão comovente, e era tão diferente... era qualquer coisa fora desse mundo, não dava para classificar de feio ou bonito”. Por fim, a pianista conclui: “nesse momento, vendo bem tudo aquilo, eu vejo que te amei, porque disse para mim mesma: que bom, ele já tem o seu mundo, também para ele o resto será o resto. Novembro, 1983, Nise.”.



FIG.20 – Uma imagem da carta e duas imagens do arranjo de fotos de Nise Obino, nas quais Nelson aparece diversas vezes ao lado da antiga professora.

FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

A entrevista é retomada. Nelson diz: “*ela não está mais aqui... mas acho que não existe um dia em que eu não falo com ela*”. Ele sorri e o episódio termina.

Assim como acontece no episódio “uma carta”, em “homenagem a Nise Obino” Nelson também presta uma homenagem, que nesse caso é dedicada à professora que trouxe amor à música, não permitindo que o pequeno pianista abandonasse precocemente a carreira. O afeto e o amor de Nise fizeram com que Nelson seguisse em frente e se tornasse um grande pianista.

Ao longo do episódio, as fotos, a carta e o relato pessoal de Nelson atravessam o tempo, resgatam acontecimentos do passado e inscrevem fragmentos da história do pianista na narrativa do filme. Além disso, tanto no referido episódio, quanto no “uma carta”, as cartas possibilitam que outras vozes se manifestem na escritura do documentário. As palavras de Nise Obino e do pai do pianista são depoimentos indiretos sobre fatos ligados às dificuldades enfrentadas por Nelson durante sua infância e no início de sua carreira.

Essa constatação contribui para uma compreensão ainda mais ampla de como o respeito compartilhado por Salles e Nelson foi determinante na realização do filme. Salles compreendeu a importância afetiva que Nelson dá àquelas cartas e, por isso, inseriu-as no filme. Isto nos permite interpretar que o próprio Nelson é quem, de fato, escolhe aqueles que “falam” sobre ele no documentário. Além do mais, ao abdicar do uso de entrevistas “tradicionais”, o filme reforça o privilégio dado aos fatos afetivos que realmente importam para o sujeito retratado, segundo o critério de valorização do próprio sujeito. Acerca desse assunto, disse o diretor em entrevista:

[...] não me interessava mais fazer cinebiografia, em que o crítico aparece e fala que o Nelson Freire é um extraordinário pianista. Isso não tem força, não me interessa. Eu sabia que o que eu queria eram pequenos fatos. Qualquer história valia contanto que fosse afetivamente interessante [...] como a da carta do pai [...] que no filme cumpre um papel fundamental porque é um momento em que você tem uma informação biográfica, só que não de forma desapaixonada [...]⁵³

No entanto, não podemos deixar de enfatizar a importância do depoimento do próprio Nelson na obra. Ao longo do filme o espectador acompanha diversos trechos da entrevista que Salles realizou com Nelson no último dia de filmagem. Em alguns desses trechos Nelson, de fato, conta uma parcela de sua história de vida. Porém, a aura de afeto oriunda do modo como

⁵³Declaração de João Moreira Salles ao site *Cineweb* na entrevista “João Moreira Salles filma o Brasil delicado em “Nelson Freire””, publicada em 30 de abril de 2003. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=219>. Acesso em: 11 de abril de 2015..

as cartas “falam” por Nelson não é deixada de lado. A oralidade reticente e fragmentada do pianista - entremeada à força sígnica das imagens - potencializa o conteúdo afetivo das palavras. Tal característica contribui para singularizar o artifício da entrevista neste filme.

O episódio “a profissão” é iniciado com um breve trecho de Nelson executando *Scherzo, opus 54 n°4* de Chopin, seguido de imagens do pianista caminhando por corredores escuros e de planos no quais Nelson é visto sozinho no palco ensaiando em imensos teatros vazios. (FIG. 21)



FIG. 21 – A imagem da esquerda mostra Nelson caminhando sozinho no corredor, enquanto que as imagens do centro da direita retratam o pianista sozinho no palco. Um grande plano geral ilustra a dimensão dos teatros de modo a acentuar a solidão que envolve a carreira do pianista.

FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Em seguida, enquadrado em primeiro plano, ele fala sobre a solidão que envolve o ofício de pianista. Solidão essa que ele afirma lhe fazer companhia desde a infância: “*eu fui caçula nove anos depois, e quando eu nasci meus irmãos estavam internos, eu não tive contato, e eles poderiam ser tios [...] essa solidão sempre existiu, de uma certa maneira... e... até hoje existe*”. Na sequência, uma série de imagens mostra momentos de solidão do pianista, nos quais ele é visto sozinho, em locais diferentes, andando de um lado para o outro. O plano da entrevista é retomado, Nelson diz então:

O trabalho é solitário também. Você estuda sozinho. Você e o piano, né? Claro que você pode fazer música de câmara, quando toca com a orquestra tem os ensaios. Mas, de um solista, de um recitalista ...acho que por isso a Martha deixou tantos anos de tocar sozinha em público, ela tinha feito já tantas vezes isso. É uma coisa muito... realmente... é solitário! Você tem de... fabricar um pouco esse...

Após as palavras de Nelson o episódio é encerrado com um trecho de cerca de dois minutos no qual o pianista é retratado interpretando um pouco mais da mesma obra que abre o episódio, *Scherzo, opus 54 n°4*, de Chopin.

Já no episódio “infância”, Nelson nos conta sobre os problemas de saúde que enfrentou quando pequeno e o modo como esses problemas acabaram, de certa forma,

aproximando-o do piano: “*O mundo era complicado pra mim, não podia pertencer aquele mundo que tava acontecendo lá... A única coisa que eu tinha era o piano e a música, então ali eu saía um pouco daquela realidade que eu não podia participar...*”.

A solidão, parte inevitável da profissão, conforme menciona Nelson no episódio “a profissão” já era “fabricada” por ele desde a infância. Ao longo do episódio são mostrados recortes de jornais com manchetes que enfatizam a precocidade do “menino prodígio”, e também fotos do pianista quando pequeno (FIG.22). Nelson cita uma foto específica, cuja imagem o espectador acompanha enquanto ouve o pianista dizer: “*em até uma foto minha com dois priminhos... existe um detalhe muito importante... dois estão descalços e eu com uma sandalhinha.... vivia cheio de doenças*”. Novamente o arquivo pessoal do pianista surge no filme repleto de informações afetivas sobre sua história de vida.



FIG. 22 – À esquerda a imagem de um dos recortes de jornal que compõem o episódio; ao centro e à direita imagens da foto mencionada por Nelson.

FONTE: Frames do filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

Assim, diante do que foi elencado ao longo desse capítulo, é possível afirmar que *Nelson Freire* afasta-se daquelas que seriam as pretensões biográficas convencionais, ou seja, a de traçar a trajetória de uma vida através de uma cronologia linear com começo, meio e fim. O filme é composto de fragmentos biográficos, de “retratos em diálogos”, que não pretendem reconstruir de forma ordenada a existência do pianista. Em *Nelson Freire* a presença das fotos, das cartas e dos recortes de jornal do acervo pessoal de Nelson, assim como o seu depoimento que percorre o documentário, compõe o retrato de um sujeito fragmentado, no qual o próprio sujeito - Nelson - divide com o cineasta - João Salles - a tarefa de irrigar o filme com aspectos que ele próprio, Nelson, considera importante em sua história.

Assim, o retrato do pianista é construído a partir da interlocução do documentarista com o sujeito documentado, ou seja, como resultado do diálogo compactuado por Salles e Nelson. Conforme nos ensina Mesquita, “os retratos dialógicos são em boa medida auto-retratos, documentários participativos em que o personagem também se pinta ativamente”.

Nessa perspectiva, *Nelson Freire* pode ser compreendido como uma obra orquestrada a quatro mãos.

Por fim, cabe ressaltar ainda que, semelhantemente ao observado por nós no trecho final dos dois capítulos anteriores, os fragmentos *biográficos* manifestam-se, no filme, em concomitância com o registro *da intimidade e do cotidiano* e com os aspectos *musicais* presentes na obra. As cartas, as fotos e os recortes de jornais são objetos que integram a intimidade de Nelson, ao mesmo tempo em que revelam partes de seu cotidiano e de sua história de vida e, a partir das quais o espectador compreende, um pouco, da relação que o pianista tem com a música que realiza. Em *Nelson Freire a intimidade e o cotidiano*, os *fragmentos biográficos* e a *música* constituem um todo indissolúvel do retrato que a obra constrói de seu personagem, cujo resultado é justamente aquilo que o documentário se propõe: ser “*um filme sobre um homem e sua música*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que um apontamento novo, estas palavras finais visam complementar algumas conclusões que já foram apresentadas nos capítulos anteriores, além de expor parte da trajetória envolvida no prazeroso e desafiador processo de desenvolvimento desse trabalho.

O nosso propósito com essa pesquisa foi o de analisar as especificidades de *Nelson Freire*, um documentário que, em nossa visão, destaca-se da maioria dos documentários musicais brasileiros realizados entre os anos de 2000 e 2013. Para confirmar a nossa hipótese, buscamos estabelecer um diálogo entre nosso objeto de estudo e alguns dos filmes realizados no mencionado período. Contudo, é importante ressaltar que o nosso foco principal jamais foi o de analisar rigorosamente uma lista extensiva de filmes, pois acreditamos que esse esforço terminaria incompleto, tendo em vista o tempo breve de um mestrado e, sobretudo, por reconhecermos que a envergadura de uma empreitada como esta demanda um grau de maturidade que dificilmente atinge-se em uma primeira experiência de pesquisa.

Ao escolhermos determinados títulos para comentar, tentamos evitar critérios muito subjetivos ou análises valorativas. O que guiou a inclusão ou não de determinadas obras foi o modo como poderiam exemplificar algumas características que julgamos recorrentes em um extenso número de filmes, e que em *Nelson Freire* ganhavam contornos diferenciados.

No momento em que iniciamos nossa investigação, notamos que a relação do nosso cinema com a nossa música já se encontrava presente desde as primeiras experiências cinematográficas realizadas no início do século vinte. Buscamos, então, compreender de forma mais profunda essa relação, tendo em vista que as reflexões e descobertas levantadas nesse processo enriqueceriam a nossa análise acerca do que vem sendo produzido no campo específico dos documentários sobre música nas duas últimas décadas.

Esse nosso interesse histórico nos levou ao desenvolvimento do primeiro capítulo de nosso trabalho, intitulado *Breve panorama acerca do documentário brasileiro sobre música*, no qual percorremos a cinematografia brasileira em busca de documentários que propunham algum tipo de diálogo com a música. Ao longo de nossa pesquisa observamos que tanto as mudanças tecnológicas ocorridas no início dos anos 60 - que possibilitaram a sincronização do som à imagem e também a diminuição do peso e do tamanho dos equipamentos de gravação - quanto as transformações ocorridas na indústria fonográfica brasileira no mesmo período, foram acontecimentos paradigmáticos na história da relação do nosso cinema com a

nossa música, e que, portanto, ainda exercem influência na produção contemporânea dos documentários musicais.

As sugestões da banca de qualificação foram essenciais na organização e no desenvolvimento do referido capítulo, além de contribuírem com propostas valiosas para a elaboração dos capítulos seguintes e da estrutura de nosso trabalho de um modo geral. Ademais, ainda acerca do nosso primeiro capítulo, esperamos que as breves reflexões levantadas possam contribuir com a realização de futuros trabalhos que busquem pesquisar a rica e complexa relação do nosso cinema com a nossa música, que ainda tem muito a ser explorada.

Nos capítulos seguintes, desenvolvemos a análise de *Nelson Freire* com a atenção voltada às especificidades do filme frente às três tendências que identificamos como frequentes no documentário musical brasileiro contemporâneo: a tendência do *registro da intimidade e do cotidiano*, a tendência do enfoque *na performance musical* e a tendência *biográfica*. Com essas comparações, buscamos confirmar nossa hipótese principal de que, neste filme, o tratamento dado a estas tendências seria peculiar. Tentamos demonstrar a riqueza do nosso objeto de estudo que, além de comportar as três tendências concomitantemente, as articula de forma singular.

No segundo capítulo, intitulado *Nelson Freire, intimidade e cotidiano* buscamos compreender as escolhas tomadas por Salles e sua equipe nos registros realizados ao longo dos dois anos em que acompanharam Nelson Freire em turnês pelo Brasil, Bélgica, França e Rússia. Constatamos que os traços comportamentais do pianista influenciaram nas estratégias adotadas para o seu registro e também na montagem do documentário. Diante da personalidade reservada de Nelson, o registro se fez o mais discreto possível, sem o uso de luz artificial e sem o uso de tripé. A câmera no ombro do operador acompanhou o pianista em locais e situações que para ele são ordinárias, uma vez que integram parte de sua rotina como músico, mas que para o espectador são capazes de revelar ambientes e situações que lhe são inacessíveis e desconhecidas.

O cotidiano e a intimidade do pianista são apresentados de forma fragmentada ao longo dos 32 episódios que constituem o filme. Em alguns deles a atenção se volta mais para os aspectos ligados à profissão de Nelson, tais como os registros de seus ensaios e de suas apresentações; já em outros a intimidade ganha contornos mais nítidos, como nos episódios em que vemos a relação afetuosa do pianista com a também pianista Martha Argerich. Contudo, independente da situação, o que impera no registro é a sutileza e o respeito: Salles não invadiu os limites demarcados por Nelson, registrando apenas aquilo que o pianista

permitiu que fosse registrado; Nelson, por sua vez, diante da postura de Salles, parece ter relativizado a fronteira que costuma demarcar a sua relação com aquilo que não faz parte de seu universo afetivo, permitindo que o diretor registrasse parte de algo que ele, Nelson, tanto preserva: sua intimidade e seu cotidiano.

Já no terceiro capítulo, intitulado *A música em Nelson Freire*, o nosso objetivo inicial era o de analisar apenas os registros que o filme traz das performances musicais do pianista. Contudo, à medida que as nossas reflexões acerca do assunto foram amadurecendo, compreendemos a ampla dimensão que a música ocupa na obra, que envolve não apenas o registro das performances musicais de Nelson, mas também o tratamento que o documentário propõe para o registro da escuta musical, o modo como a música orientou as filmagens e a montagem do filme, e a maneira como a obra incorporou certos ideais que Nelson tem a respeito da música e de seu papel como músico. Desse modo, concluímos que ao inscrever de maneira ampla a música em sua estrutura narrativa *Nelson Freire* faz com que ela, a música, ocupe uma posição de destaque na obra, e não apenas atue como um elemento secundário, tal como ocorre em um grande número de filmes. Nesse momento não pretendemos avançar a discussão que envolve o modo como os documentários musicais têm utilizado a música enquanto elemento narrativo, pois esse não é foco principal desse trabalho. Contudo, deixamos aqui uma indagação da pesquisadora Marcia Carvalho para que sirva a reflexões futuras:

O trabalho sonoro de um documentário musical deve mesmo ser apenas e tão somente estas performances musicais que são apresentadas como números musicais dentro da produção, sem qualquer projeção de novas articulações sonoras para a prática documental? (CARVALHO, 2012: 11)

Nessa perspectiva, entendemos que *Nelson Freire* expande as fronteiras no que se refere ao trabalho sonoro no documentário musical, uma vez que o filme confere à música um protagonismo que resulta em uma abordagem diferenciada da maioria dos documentários que tratam do registro de um músico.

Por fim, no quarto e último capítulo, nomeado *Nelson Freire e a tendência biográfica*, buscamos identificar a presença de aspectos ligados à história de vida do pianista, e o tratamento que o filme confere a esses aspectos. Constatamos que a relação de confiança estabelecida entre Nelson e Salles foi determinante para que o pianista compartilhasse parte de seu acervo afetivo com o diretor, bem como se sentisse à vontade para contar, em entrevista, algumas passagens de sua vida. As cartas, as fotos e os recortes de jornal do

pianista, ao lado de seu depoimento, são os elementos que revelam ao espectador do filme fragmentos de acontecimentos ligados a história de Nelson, através de um procedimento que se distingue da construção biográfica cronológica e linear (apoiada em depoimentos), que observamos em um grande número de documentário musicais brasileiros contemporâneos.

No que diz respeito à estruturação de nossa pesquisa, a segmentação da análise de *Nelson Freire* em capítulos distintos foi a melhor maneira que encontramos para localizar as peculiaridades do nosso objeto de estudo, bem como para organizar nossas reflexões acerca das questões que nos interessavam. Contudo, temos clareza que o registro *da intimidade e do cotidiano*, os fragmentos *biográficos* e os aspectos *musicais* manifestam-se no documentário de forma concomitante. É justamente através da imbricação desses três elementos que o documentário constrói o rico retrato de seu personagem. À medida que Nelson foi se acostumando com as filmagens, Salles e sua equipe foram se instalando de forma respeitosa em seu cotidiano, o que resultou em um retrato íntimo e fragmentado, que revela - ao mesmo tempo - situações que fazem parte da profissão de Nelson, de sua intimidade, de sua história de vida, e de sua música.

Em *Nelson Freire* o registro *da intimidade e do cotidiano*, os fragmentos *biográficos* e os aspectos *musicais* se confundem, o que significa dizer que a *intimidade* e o *cotidiano* do pianista trazem consigo diversos traços *musicais* e *biográficos*, e que todo fragmento *biográfico* não deixa de ser também um pouco *musical* e revelador da *intimidade e do cotidiano* de Nelson. Além disso, a música em si revela parte da *intimidade* e da trajetória do pianista, podendo, assim, ser compreendida como fragmentos biográficos de sua vida.

Desse modo, os 32 episódio que compõem *Nelson Freire* apresentam o retrato de um personagem cuja vida se articula em função da música que realiza, e cuja música realizada é o resultado da vida que leva.

Nesse sentido, uma das notórias diferenças de *Nelson Freire* em relação a grande parte dos documentários brasileiros que tratam de importantes personagens da nossa música, é a forma pela qual o filme relaciona-se com o personagem que retrata, cujo resultado é o modo como o personagem é apresentado ao espectador do filme.

Ao compor uma obra que tem como base principal a combinação de três abordagens narrativas, quais sejam, o registro *da intimidade e do cotidiano*, a *abordagem biográfica* e o *registro da performance musical*, João Moreira Salles consegue transmitir ao espectador de seu filme grande parte da complexidade do personagem que escolheu retratar. O personagem Nelson Freire do documentário *Nelson Freire* não é apenas um músico, ou simplesmente um

sujeito nostálgico que rememora o seu passado; o Nelson Freire retratado no filme é personagem cuja música confunde-se com sua própria história de vida.

Desse modo, Salles escapa da grande armadilha que em nossa compreensão tem empobrecido grande parte dos documentários que tratam de figuras singulares da música brasileira, que diz respeito ao fato de que a maioria dos filmes parecem limitados a abordagens que apresentam dois caminhos possíveis para a prática: a abordagem que destaca a vida pessoal do artista e a sua trajetória musical; e a abordagem que dá ênfase às performances musicais dos personagens retratados e a sua relação com a música. Essas abordagens limitantes colocam biografia e performance musical em posições distintas, como se a música não fizesse parte da trajetória do músico, e como se a trajetória do músico não produzisse reflexos diretos na música realizada por ele.

Em *Nelson Freire* os aspectos biográficos da vida de Nelson ajudam a explicar a música feita por ele, esta, por sua vez, possui uma ligação direta com os caminhos que conduziram a sua vida, demonstrando que biografia e performance musical são faces complementares, e não antagônicas, do personagem retratado. Por isso, episódios como “homenagem a Guiomar Novaes” e “bis”, por exemplo, são tão emblemáticos no filme, uma vez que em ambos a música e a trajetória de Nelson articulam-se de maneira complementar e indivisível, cujo resultado fornece ao espectador a possibilidade de compreender, de forma mais complexa, o personagem retratado na obra.

Assim, é combinando 32 fragmentos de uma existência, que em determinados momentos assumem o tom de performances musicais, em outros retomam aspectos do passado, e por vezes ganham a cor de momentos de um tempo presente, que *Nelson Freire* constrói o belíssimo retrato da relação de um homem com a sua música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim Alves. *Música popular e indústria cultural*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1989.

AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. In: *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: v.8, n.15, pp.173-184, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, J.; FERREIRA, M.M. (org.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese (Doutorado em Multimeios) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CARVALHO, Márcia. “A trilha sonora do Cinema: Proposta para um “ouvir” analítico”. In: *Caligrama*. São Paulo: v.3, n.1, 2007.

_____. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

_____. “Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro”. In: *Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba, 2012.

CHION, Michel. *La musique au cinèma*. Paris: Fayard, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. “Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinema”. In: *Voir et pouvoir – L’innocence perdue: cinema, télévision, iction et documentaire*. Paris: Verdier, pp.317-323, 2004.

_____. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

DA COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, 2006.

DA CRUZ, Graziela Aparecida. *A construção biográfica no documentário cinematográfico: Uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola- Música para os olhos*. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

DAL ROVERE, Rossana Romualdo. *Influências do cinema direto nos documentários de João Moreira Salles: uma análise do filme Nelson Freire*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

DA SILVA, Mariana Duccini Junqueira. *Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical*. In: *Doc On-line*, n.12, pp. 5-21, 2012.

DE OLIVEIRA, Érika Bauer. *A construção do afeto nos filmes “Nelson Freire” e “Santiago”, de João Moreira Salles*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2013.

DIEGUES, Cacá. “Ciclos ou crises”. In: *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: USP, 2009.

FREIRE, Marcius e PENAFRIA, Manuela. “Documentário e Música”. In: *Doc On-line*, n.12, pp.2-3, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. In: *Significação*. São Paulo v.40 n.40, pp.29-51, 2013.

GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JUSLIN, Patrik N. e VÄSTFJÄLL, Daniel. “Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms”. In: *Behavioral and Brain Sciences*. v.31 N.5, pp.559-575, 2008.

LAMAS, Dulce Martins. *A Música de Tradição Oral (Folclórica) no Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1992.

LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em Cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

_____. “Música em Cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão”. In: *Doc Online*, n.12, pp.127-150, 2012.

_____. “Sonoridades do Documentário – algumas reflexões a partir do curta-metragem *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman”. In: *III Encontro de pesquisadores em comunicação e música popular*. Recife, 2011.

LINO, Sonia Cristina. “Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930”. In: *Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v.13 n.2, pp.161-178, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MARCADET, Christian. “Teatralidade, Política e Sexualidade em Espetáculos Musicais.” In: *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia*, Salvador: n. 21, 2008.

MATINAS, Suzuki Jr. e VASCONCELLOS, Gilberto. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: *História geral da civilização brasileira*. Tomo III (O Brasil Republicano). 4º volume (Economia e cultura, 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984.

MESQUITA, Cláudia. “Retratos em diálogo”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n. 86, pp. 105-118, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. "'Nelson Freire" de João Moreira Salles". In: *Digitagrama: Revista Acadêmica de Cinema*. Rio de Janeiro: n.2, 2004

_____. "Humberto Mauro". In: *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, n.8, p.8-48, 2007.

MIRANDA, Luis Felipe e RAMOS, Fernão (org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

MIRANDA, Suzana Reck. *Filmando a música: uma interpretação do cinema de François Girard*. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

_____. "Música, Cinema e a constituição do campo teórico". In: *Revista Contracampo*. Niterói: n.23, 2011.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MORIN, Edgard. *O Espírito do Tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. "A MPB na era da Tv". In: RIBEIRO, A.P.G.; SACRAMENTO, I. ; ROXO, M. (org.) *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto. 2010.

_____. *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NERCOLINI, Marildo J. "A Televisão e a Música Popular Brasileira: Histórias que se entrelaçam". In: *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, v.3, n.4, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

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

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

ROMMEY, Jonathan. "Access all Areas: The Real Space of Rock Documentary". In: ROMMEY, J. e WOOTTON, Adrian (org.). *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: BFI Publishing, 1995.

SALLES, João Moreira. "O pianista mineiro". In: *blog do MIS*. 09 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-pianista-mineiro>>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese (Doutorado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

SARMENTO, Luciana. "Indústria Cultural, Cultura de Massa e Contracultura". In: *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ribeirão Preto, 2006.

VIANY, Alex. "Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro". In: *Revista Cultura*. Brasília, ano 6 n. 24. 1977.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Editora Cosac Naify, 2007.

WISNIK, José Miguel. "Documentário "Nelson Freire" enfoca o instrumentista mineiro". In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de abril de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32274.shtml>>. Acesso em: 02 de junho de 2015.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- 2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005)
- Aboios e cantigas* (Humberto Mauro, 1954)
- A cantoria* (Geraldo Sarno, 1970)
- América Brasil, o Documentário* (Mariana Jorge E Pedro Jorge, 2010)
- A Música Segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos, 2011)
- A Tênuê Linha da Morte* (Erroll Morris, 1988)
- Bethânia Bem de Perto – a propósito de um show* (Eduardo Escorel e Júlio Bressane, 1966)
- Bravo, Júlio Medaglia!* (Gilson Gaspodini, 2007)
- Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999)
- Camargo Guarnieri - 100 anos* (Marcos Rombino, 2007)
- Canções populares: Azulão e Pinhal* (Humberto Mauro, 1948)
- Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequeninina* (Humberto Mauro, 1945)
- Cantos de trabalho* (Humberto Mauro, 1955)
- Cantos do Trabalho: Cacau* (Leon Hirszman, 1976)
- Cantos do Trabalho: Cana-de-açúcar* (Leon Hirszman, 1976)
- Cantos do Trabalho: Mutirão* (Leon Hirszman, 1975)
- Cartola - Música para os olhos* (Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, 2007)
- Certas Palavras com Chico Buarque* (Maurício Berú, 1980)
- Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade 2008)
- De Batutas e Batucadas* (João Carlos da Fontoura, 2009)

- Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (Ray Müller, 1993)
- Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967)
- Eleazar de Carvalho - Maestro Brasileiro* (José Roberto Walker, 2006)
- Engenhos e usinas* (Humberto Mauro, 1955)
- Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr, 2006),
- Gonzaga de Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2012)
- Grey Gardens* (Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde e Muffie Meyer, 1976)
- Gimme Shelter* (Charlotte Zwerin, Albert Maysle e David Maysle, 1970)
- Hermeto Campeão* (Thomaz Farkas, 1981)
- Infinitivamente Guiomar Novaes* (Norma Bengell, 2003)
- Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1963)
- Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009)
- Los Hermanos - Esse é só o começo do fim da nossa vida* (Maria Ribeiro, 2015)
- Magda Tagliaferro: O Mundo Dentro de um Piano* (Norma Bengell, 2003)
- Magdalena Tagliaferro* (Marcos Rombino, 2007)
- Mamonas Pra Sempre* (Cláudio Kahns, 2009)
- Manhã na roça: o carro de bois* (Humberto Mauro, 1956)
- Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)
- Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1967)
- Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (Tetê Moraes, 2009)
- Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969)
- Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003)
- Nelson Gonçalves* (Eliseu Ewald, 2001)
- Noel Por Noel* (Rogério Sganzerla, 1981)
- O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira e Denise Dumont, 2009)

- Onde a coruja dorme* (Marcia Derraik e Simplício Neto, 2006)
- Os Doces Bárbaros* (Jom Tob Azulay, 1978)
- O gênio e excêntrico Glenn Gould em 32 curtas* (François Girard, 1993)
- Partido alto* (Leon Hirszman, 1982)
- Primary* (Robert Drew, 1960)
- Raul, o Início, o Fim e o Meio* (Walter Carvalho, 2012)
- Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (Roberto Farias, 1971)
- Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (Roberto Farias, 1968)
- Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (Roberto Farias, 1970)
- Rock Paulista* (Ana Muylaert, 1988)
- Salesman* (Albert Maysles, Charlotte Zwerin e David Maysles, 1968)
- Santiago* (João Moreira Salles, 2007)
- Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei* (Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer, 2009)
- Somos Tão Jovens* (Antônio Carlos da Fontoura, 2013)
- The Times of Harvey Milk* (Rob Epstein, 1984)
- Tim Maia* (Mauro Lima, 2014)
- Tim Maia* (Flávio Ramos Tambellini, 1986)
- Tropicália* (Marcelo Machado, 2012)
- Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010)
- Universo Lobão* (Rafael de Paula Rodrigues, 2012)
- Villa Lobos: uma vida de paixão* (Zelito Viana, 2000)
- Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005)
- Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965)
- Woodstock: 3days of peace&music* (Michael Wadleigh, 1970)