

## COMO EXPLICAR O ÍMPETO DO DOCUMENTÁRIO MUSICAL BRASILEIRO?

Luciano Ramos \*

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

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

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

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

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

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

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

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

---

\* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

E-mail: vazramos@terra.com.br

## Introdução

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

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

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

### **Delimitação de um ciclo**

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

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

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

---

<sup>1</sup> Conforme classificação histórico-estilística de Fernão Ramos.

<sup>2</sup> Bill Nichols, *Introdução ao Documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### **Uma classificação em modos**

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

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

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

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

### **O modo poético**

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

---

<sup>5</sup> Roman Jakobson. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1970

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### **O modo expositivo**

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

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

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

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

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

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

### **O modo observativo**

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

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

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

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

## **O modo participativo**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **O modo reflexivo**

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

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

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

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

## O modo performático

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Referências bibliográficas**

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

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

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