

Graziela Aparecida da Cruz

**A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO
DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO**

**Uma análise de “*Nelson Freire*”,
“*Vinicius*” e “*Cartola – Música para os olhos*”**

Belo Horizonte

2011

Graziela Aparecida da Cruz

A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO CINEMATográfico

Uma análise de “*Nelson Freire*”,
“*Vinicius*” e “*Cartola – Música para os olhos*”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof^a. Dra^a. Ana Lúcia Andrade.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011

Cruz, Graziela Aparecida da, 1966-

A construção biográfica no documentário cinematográfico: uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola – Música para os olhos” / Graziela Aparecida da Cruz. – 2011.

112 f.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Nelson Freire (Filme) – Crítica e interpretação – Teses. 2. Vinicius (Filme) – Crítica e interpretação – Teses. 3. Cartola (Filme) – Crítica e interpretação – Teses. 4. Documentário (Cinema) – Teses. 5. Documentário (Cinema) – História e crítica – Brasil – Teses. 6. Cinema – Biografia – Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.4353



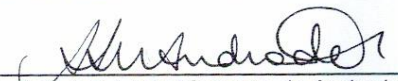
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº. 236 de GRAZIELA APARECIDA DA CRUZ Número de Registro 2008701543.


Às 14:00 horas do dia dois do mês de dezembro do ano de dois mil e dez, reuniu-se na Escola de Belas Artes/UFMG a Comissão Examinadora de Dissertação, aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes em reunião, para julgar em exame final, o trabalho intitulado **“A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO: uma análise de Nelson Freire, Vinícius e Cartola - Música Para os olhos”** requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em ARTES - Área de concentração: ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade, Orientadora, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares da Dissertação, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final.

Pelas indicações, a candidata foi considerada: APROVADA

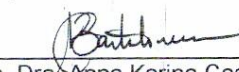
O resultado final foi comunicado à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, aos dois dias do mês de dezembro do ano de dois mil e dez.



Profa. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Denise Tavares da Silva - titular –UFF/RJ

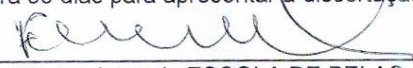


Profa. Dra. Anna Karina Castanheira Bartholomeu – Titular – EBA/UFMG

Obs: _____

A presente dissertação necessita de correção: Sim () Não (X)

O Colegiado comunica à aluna que ela terá 90 dias para apresentar a dissertação corrigida.

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - 

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da ESCOLA DE BELAS ARTES
Obs. (Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo do Coordenador).

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli
Coordenador do Colegiado de Pós-Graduação em Artes
da Escola de Belas Artes / UFMG

Para José Tavares de Barros (*in memoriam*),
mestre e amigo,
que me inspirou a percorrer este caminho.

Para Thiago, meu filho,
minha inspiração maior.

AGRADECIMENTOS

Ao Geraldo, amor companheiro, pela presença e apoio.

Aos meus pais, pela base e o fundamento que me conduzem por caminhos diversos.

À minha orientadora, Professora Ana Lúcia Andrade e a todos os professores da EBA / UFMG, pela importante contribuição à minha construção do saber.

RESUMO

A última década do século XX registra a revalorização da memória individual e coletiva, fenômeno identificado, particularmente, pelo resgate de temas e personagens de importância histórica, política e artística, por meio da literatura, do cinema e da música. Nesse cenário, destaca-se a intensa produção de documentários biográficos, no Brasil, em especial, sobre personalidades da cena musical. Nesta dissertação, são analisadas algumas perspectivas para a construção biográfica no cinema documental. De que modo os cineastas executam a missão de construir um personagem, sua vida, sua história? Que fatores determinam a forma como se realiza um filme documental biográfico? Ao final, é feita uma análise crítica – individual e comparativa – da construção biográfica nos filmes *Nelson Freire*, de João Moreira Salles, *Vinicius*, de Miguel Faria Jr. e *Cartola – Música para os olhos*, de Hilton Lacerda e Lírio Ferreira.

Palavras-chave: Documentário. Biografia. Filme. Nelson Freire. Vinicius. Cartola

ABSTRACT

In the last decade of the twentieth century, individual and collective memories have regained importance, a phenomenon identified, particularly, by the rescue of themes and characters of historical, political and artistic relevance, through literature, cinema and music. In this scenario, there is an intense production of biographical documentaries in Brazil, specially about personalities from the musical scene. In this work, some perspectives for the biographical construction on documentary films are presented. How do the filmmakers perform the task of building a character, his life, his story? What factors determine the way a biographical documentary film is produced? Finally, it is performed a critical analysis – individual and comparative - of the biographical construction in the films Nelson Freire, by João Moreira Salles, Vinicius, by Miguel Faria Jr. and Cartola – Music for the eyes, by Hilton Lacerda and Lírio Ferreira.

Keywords: *Documentary, biography, film, Nelson Freire, Vinicius, Cartola.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 EM CENA, HISTÓRIAS DA MÚSICA BRASILEIRA	05
1.1 A revolução do digital	08
1.2 Documentários em alta	11
1.3 Biografia e memória	13
1.4 Âncoras em mar revolto	16
2 OS PRIMÓRDIOS DA BIOGRAFIA NO CINEMA	19
2.1 O cinema abraça as histórias de vida	22
2.2 O som dá nova força às cinebiografias	25
3 A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO: PERSPECTIVAS DE ANÁLISE	28
3.1 O documentário como representação da realidade	28
3.2 Bebendo nas fontes da biografia literária	31
3.3 O início: o contrato autoral	32
3.4 Relação entre biógrafo e biografado	34
3.5 Uma vida, múltiplas faces	35
3.6 O contexto	39
3.7 A construção do personagem e os limites da ética	40
3.8 O roteiro	41
3.9 A imagem e o som	42
3.9.1 Filmagem original e uso de material de arquivo	44
3.9.2 Sons diegéticos e não diegéticos	45

3.9.3 O som no filme documentário	47
3.10 Espaço para a ficção	48
3.11 A montagem	49
3.12 Modos de representação do real	50
4 ANÁLISE DE TRÊS DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS DE MÚSICOS BRASILEIROS, COM FOCO NA CONSTRUÇÃO DA BIOGRAFIA: <i>NELSON FREIRE, VINICIUS E CARTOLA – MÚSICA PARA OS OLHOS</i>	54
4.1 Metodologia	54
4.2 <i>Nelson Freire</i>	55
4.3 <i>Vinicius</i>	70
4.4 <i>Cartola – Música para os olhos</i>	83
4.5 Análise comparativa entre os filmes	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

“O biógrafo inteligente é aquele que sabe o valor de
espelhos espalhados em cantos improváveis.”

Virgínia WOOLF

INTRODUÇÃO

No cenário da produção cinematográfica brasileira, destaca-se o grande número de documentários biográficos¹ realizados, particularmente, nos últimos 15 anos, depois da chamada “retomada”² do Cinema Nacional, a partir de meados da década de 1990. A presente dissertação busca tratar, especificamente, do tema do documentário biográfico que focaliza personalidades da cena musical brasileira, tendo como principal foco de análise a construção da narrativa biográfica no documentário cinematográfico. Uma dissertação sobre esse tema poderá contribuir para uma melhor compreensão do fenômeno cinematográfico contemporâneo ou, pelo menos, levantar questões ainda a serem aprofundadas.

Algumas dessas questões são aqui destacadas ao se estabelecer perspectivas de análise da construção biográfica no cinema: Como se dá a construção de uma biografia através da linguagem cinematográfica? Como se dá a relação entre autor e personagem; biógrafo e biografado? Como o cineasta acessa e organiza as informações? Qual a importância das fontes pessoais e documentais; dos arquivos de imagens e sons; do contexto em que se passa a história do personagem e no qual ela é, contemporaneamente, recriada? De que critérios éticos e estéticos o cineasta se apropria para construir sua narrativa? Qual o lugar do roteiro? Quais as principais características do processo de filmagem? E sobre a fase de pós-produção, como se dá a montagem? Como o cineasta tece a narrativa biográfica?

¹ Durante a revisão bibliográfica, constatou-se que várias expressões são utilizadas por pesquisadores, críticos e realizadores de cinema referindo-se ao gênero cinematográfico em questão. Além de “documentário biográfico”, também são comumente utilizados os termos “cinebiografia”, “documentário musical” e “cinebiografia musical”. Muitos aceitam a definição de cinebiografia tanto para filmes documentários quanto para ficções. Para a elaboração desta dissertação, optou-se por utilizar a expressão “documentário biográfico” para os filmes da tradição do documentário – objeto deste trabalho –, e “cinebiografia” para os filmes de ficção que retratam personagens do cenário da música.

² Convencionou-se chamar de “retomada” a produção de filmes nacionais, em particular de longas-metragens, a partir de meados dos anos 1990, em função do estímulo propiciado por leis que voltaram a entrar em vigor naquela época – principalmente Lei do Audiovisual e Lei Rouanet, em âmbito federal, que preveem deduções no Imposto de Renda de empresas patrocinadoras –, após o governo do então Presidente Fernando Collor ter extinguido os principais mecanismos de incentivo à produção cinematográfica. O filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, lançado em 1995, é considerado o marco inaugural da “retomada do cinema brasileiro”. Não se pretende aqui questionar o termo e sua validade, mas apenas estabelecer o período para sua contextualização (Era pós-Collor).

Ao se pesquisar o processo de construção da biografia em documentários cinematográficos, deparou-se com uma escassa bibliografia sobre o tema. Diante da lacuna, optou-se por investigar estudos sobre a construção biográfica na Literatura, que forneceram pistas importantes para um diálogo com a análise cinematográfica. Além disso, utilizou-se literatura específica sobre a realização cinematográfica e sobre documentário, e diversos artigos, reportagens e entrevistas nos quais os próprios cineastas, cujos filmes são analisados nesta dissertação, falam sobre seu trabalho.

Para analisar como se dá a construção biográfica no cinema, foi realizada uma análise de três filmes que apresentam diferenças significativas de estilo: *Nelson Freire* (Brasil, 2003), de João Moreira Salles; *Vinicius* (Brasil / Espanha, 2005), de Miguel Faria Júnior; e *Cartola – Música para os olhos* (Brasil, 2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.

Percebe-se um interesse cada vez mais crescente pela prática documental, que pode ser constatado pelo aumento do número de filmes produzidos, a criação de festivais dedicados ao gênero, a ampliação de editais públicos e de outras formas de incentivo à produção de filmes documentais e à abertura, ainda incipiente, mas significativa, de espaço para documentários na televisão. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) destacam ainda, como indicativos desse interesse crescente, os cursos que se espalham pelo país, o aumento de publicações, os debates sobre documentários em encontros e seminários e a discussão em torno de novos meios de exibição e distribuição (LINS & MESQUITA, 2008, p. 7).

Dos 666 longas-metragens brasileiros exibidos entre 1995 e 2009, 178 (26,7%) eram documentários. O público total dos filmes nacionais foi de cerca de 138 milhões de espectadores no período, com pouco menos de 3,5 milhões (2,5%) para os documentários. Esses dados fazem parte de uma pesquisa realizada por Helena Sroulevich, sócia da Caribe Produções e pesquisadora do Laboratório do Audiovisual do Núcleo de Economia do Entretenimento da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2008, por exemplo, dos 77 títulos nacionais lançados, 20 eram documentários. Já em 2009, dos 85 filmes nacionais que estrearam, 40 eram documentários. Entretanto, o aumento na produção não foi acompanhado por uma distribuição mais ampla e por maior

presença do público nas salas de exibição. Mesmo com uma oferta mais generosa de títulos, o público dos documentários nacionais foi de 2,5% em relação à produção brasileira.

Tal realidade não é sentida apenas no Brasil. Nos Estados Unidos, por exemplo, não é diferente. O filme *Burma VJ: reporter i et lukket land* (Dinamarca, 2008), de Anders Ostergaard, que foi indicado ao Oscar de 2009 como melhor documentário em longa-metragem, vendeu menos de sete mil ingressos nos Estados Unidos. Mesmo o vencedor do Oscar, *The cove* (Austrália, 2009), de Louie Psihoyos, não teve um desempenho de *blockbuster* no país: foram cerca de 115 mil. Como afirma a pesquisadora Helena Sroulevich, em entrevista ao jornalista André Miranda, publicada em 11/04/2010:

Os documentários têm um circuito exibidor mais restrito, passam apenas em capitais. Eles também são lançados com pouquíssimas cópias, e muitos nem conseguem ser exibidos. Em geral, não há interesse dos grandes distribuidores, que se baseiam em pesquisas de consumo para tomar a decisão de distribuir ou não um título. Assim sendo, se os distribuidores não distribuem, os exibidores não exibem. (MIRANDA, 2004).

Embora o público dos longas-metragens documentais brasileiros represente uma média de 20 mil espectadores, em função, principalmente, do reduzido número de cópias distribuídas em salas de exibição, geralmente localizadas em capitais, cabe ressaltar que filmes como *Cartola – música para os olhos* (Brasil, 2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda; *Pro dia nascer feliz* (Brasil, 2006), de João Jardim; e *Santiago* (Brasil, 2007), de João Moreira Salles, tiveram mais de 50 mil espectadores. *Janela da alma* (Brasil / Alemanha, 2001), de Walter Carvalho e João Jardim, alcançou 133 mil espectadores, com apenas quatro cópias em cartaz, durante 26 semanas, e *Vinicius* (Brasil / Espanha, 2005), de Miguel Faria Júnior, é o recordista do período “pós-retomada”, com 270 mil espectadores no cinema.³ O melhor público de um documentário brasileiro em 2009 foi o de *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* (Brasil, 2009), de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, com 71,4 mil espectadores.

³ Fonte: www.filmeb.com.br

O aumento da produção de documentários biográficos e cinebiografias coincide com o crescimento das publicações literárias sobre o gênero. A edição de biografias cresceu 55% nos últimos anos da década passada, de acordo com o Catálogo Brasileiro de Publicações, da Editora Nobel⁴. Segundo Sérgio Vilas Boas (2002), no livro *Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*:

Em todo o mundo, livrarias e bibliotecas respeitáveis reservam espaço para biografias. Nos Estados Unidos, a revista *Biography* é uma das mais vendidas. [...] Com a consolidação da TV a cabo, também os meios eletrônicos passaram a se ocupar de documentários biográficos, caso dos programas *Vidas*, do Canal People & Arts, e *Biografias*, dos canais Mundo e History. O mesmo ocorre com filmes-perfis produzidos originalmente para o cinema e exibidos nos canais GNT e Futura (VILAS BOAS, 2002, p. 23)

A presente pesquisa foi estruturada em quatro capítulos: Capítulo 1 – Em cena, histórias da música brasileira – em que se estabelece o cenário da produção de documentários biográficos na área musical no Brasil, a partir da chamada retomada do Cinema Nacional (1995), com sensível crescimento a partir do ano 2000; Capítulo 2 – Os primórdios da biografia no cinema – em que se verificam as primeiras experiências de realização de biografias na linguagem cinematográfica, ainda como narrativas ficcionais; Capítulo 3: A construção biográfica no documentário cinematográfico: perspectivas de análise – no qual são estabelecidas categorias a serem consideradas na análise crítica, tendo como referência a construção da biografia na linguagem cinematográfica, em documentários; Capítulo 4: Análise de três documentários biográficos de músicos brasileiros, com foco na construção da biografia: *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003), *Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005) e *Cartola – Música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) – efetivando-se, além da análise dos três filmes objetos desta pesquisa, uma análise comparativa entre os três.

⁴ Fonte: DAMASCENO, Diana. *Entre múltiplos eus: os espaços das complexidades*. Tese de Doutorado em Letras. PUC-Rio. 1999. p. 97, *apud* PENA, Felipe. Teoria da biografia sem fim. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

Capítulo 1 – EM CENA, HISTÓRIAS DA MÚSICA BRASILEIRA

A partir de meados da década de 1990, particularmente a partir da chamada “retomada do cinema brasileiro”, uma das características tem sido a presença expressiva do documentário de longa-metragem nas salas de cinema. Cabe ressaltar que, diferentemente do cinema ficcional que, com a extinção da Embrafilme durante o governo de Fernando Collor de Mello (março de 1990 a dezembro de 1992), imergiu em uma profunda crise, os documentários resistiram, percorrendo caminhos paralelos, sendo realizados principalmente no formato de vídeo. A partir de 1995, a produção documental foi impulsionada por vários fatores: o barateamento da produção em função da tecnologia digital, com câmeras e equipamentos de montagem não-linear, levando à possibilidade de realizar filmes a custos bem mais baixos que com equipamentos analógicos; e o estímulo por meio de uma legislação de incentivo fiscal, atraindo o patrocínio de empresas privadas e estatais⁵. Além disso, surgiram outras iniciativas de incentivo e apoio à produção documentária, tais como o DOC TV⁶ e o Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo.⁷

Nesse cenário, destaca-se a intensa produção de documentários biográficos enfocando artistas da área musical. Dentre esses filmes lançados nos últimos 15 anos, seja para exibição em salas de cinema, seja em formato DVD, podemos citar:

- *Carmen Miranda: Bananas is my business* (Brasil / Reino Unido – 1995), de Helena Solberg;
- *Um certo Dorival Caymmi* (Brasil, 1998), de Aluizio Didier;

⁵ Os principais instrumentos dessa legislação são a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, em âmbito federal, que preveem deduções no Imposto de Renda de empresas patrocinadoras.

⁶ O DOCTV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro), criado em 2003 pelo Ministério da Cultura, faz parte das políticas da Secretaria do Audiovisual para a integração entre a produção independente e as televisões públicas. Tem como objetivos fomentar a regionalização da produção de documentários e a implantação de um circuito nacional de teledifusão através da Rede Pública de Televisão. A seleção dos projetos é descentralizada, feita pelas TVs públicas nos estados.

⁷ O Rumos Itaú Cultural, em atividade desde 1997, é um programa de apoio à produção artística e intelectual que colabora para o fomento e o desenvolvimento de obras de artistas das mais variadas expressões e regiões do país.

- *Nelson Gonçalves* (Brasil, 2001), de Eliseu Ewald;
- *Gilberto Gil: Tempo rei* (Brasil, 2002), de Andrucha Waddington, Lula Buarque de Hollanda e Breno Silveira;
- *Viva São João* (Brasil, 2002), de Andrucha Waddington, sobre Gilberto Gil;
- *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (Brasil, 2003), de Izabel Jaguaribe;
- *Nelson Freire* (Brasil, 2003), de João Moreira Salles;
- *A pessoa é para o que nasce* (Brasil, 2004), de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, sobre as cantoras ceguinhas de Campina Grande;
- *Vinicius* (Brasil / Espanha, 2005), de Miguel Faria Jr.;
- *A odisséia musical de Gilberto Mendes* (Brasil, 2006), de Carlos de Moura Ribeiro Mendes;
- *Maria Bethânia – Música é perfume* (Brasil / França / Suíça, 2006), de Georges Gachot;
- *Onde a coruja dorme* (Brasil, 2006), de Marcia Derraik e Simplício Neto, sobre Bezerra da Silva;
- *Fabricando Tom Zé* (Brasil, 2006), de Décio Matos Júnior;
- *Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda* (Brasil, 2007), de Andrucha Waddington;
- *Cartola – Música para os olhos* (Brasil, 2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda,
- *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (Brasil, 2008), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, sobre Wilson Simonal;
- *Lóki – Arnaldo Baptista* (Brasil, 2008), de Paulo Henrique Fontenelle;
- *Cantoras do Rádio – O filme* (Brasil, 2008), de Gil Baroni e Marcos Avellar;
- *O homem que engarrafava nuvens* (Brasil, 2008), de Lírio Ferreira, sobre Humberto Teixeira;
- *Jards Macalé – Um morcego na porta principal* (Brasil, 2008), de Marco Abujamra e João Pimentel;
- *A casa do Tom – Mundo, monde, mondo* (Brasil, 2008), de Ana Jobim (DVD);
- *Um homem de moral* (Brasil, 2009), de Ricardo Dias, sobre Paulo Vanzolini;
- *Titãs: A vida até parece uma festa* (Brasil, 2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves;
- *Herbert de perto* (Brasil, 2009), de Roberto Berliner e Pedro Bronz, sobre Herbert Vianna;
- *Waldick, sempre no meu coração* (Brasil, 2009), de Patrícia Pillar, sobre Waldick Soriano;
- *Patativa do Assaré – Ave poesia* (Brasil, 2009), de Rosemberg Cariry;

- *Filhos de João – Admirável mundo Novo Baiano* (Brasil, 2009), de Henrique Dantas, sobre os Novos Baianos;
- *Mamonas pra sempre* (Brasil, 2010), de Cláudio Kahns, sobre o grupo Mamomas Assassinas.

Além desses, outros filmes aguardam lançamento, como *Raul Seixas: o início, o fim e o meio* (Brasil, 2010), de Walter Carvalho e Evaldo Mocarzel; *Tom Jobim, o homem iluminado*, de Nelson Pereira dos Santos; *É Candeia*, de Márcia Watzl; *Melodies Between Worlds*, de Georges Gachot, sobre Nana Caymmi; e *Elza Soares*, de Elizabete Martins Campos, dentre outros. Neste final de 2010, Breno Silveira dá início às filmagens de *Gonzaga de pai para filho*, sobre Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. Uma cinebiografia sobre Tim Maia, baseada no livro *Vale Tudo – O som e a fúria de Tim Maia*, de Nelson Motta, também deverá ser produzida, tendo Mauro Lima como diretor. Estão em fase de pré-produção os filmes *Um anjo no inferno*, sobre a vida do ex-Polegar Rafael Ilha, dirigido por Elias Abrão; *Chiquinha Gonzaga – O filme*, de Jorge Bodanzky; e *Somos tão jovens*, cinebiografia sobre Renato Russo, da banda Legião Urbana, dirigida por Antonio Carlos da Fontoura.

Ao lado dos documentários biográficos, estão outras produções que igualmente destacam personalidades da música, como *Caetano, 50 anos* (1992), de Walter Salles e José Henrique Fonseca, composto de cinco programas de 10 minutos produzidos para a extinta TV Manchete; a cinebiografia *Noel – O poeta da Vila* (2006), de Ricardo Van Steen; o DVD *Infinito ao meu redor* (2008), de Vicente Kubrusly, sobre dois anos de turnê da cantora Marisa Monte; *O mistério do samba* (2008), de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, sobre a Velha Guarda da Portela; *Coração vagabundo* (2009), de Fernando Grostein Andrade, sobre turnê do disco “*A foreign sound*”, de Caetano Veloso; *Música subterrânea* (2009), de Luciano Coelho, sobre o Jazz em Curitiba, nas décadas de 1950 e 60; e *Versificando* (2009), de Pedro Caldas, sobre a arte do verso improvisado em diferentes gêneros da música brasileira.

Nesse cenário, destacam-se duas cinebiografias que foram recordistas de público: *Dois filhos de Francisco – A história de Zezé di Camargo & Luciano* (Brasil, 2005), de Breno Silveira, no posto de segundo lugar, com mais de cinco

milhões de espectadores (com 290 cópias distribuídas em 20 semanas em cartaz); e *Cazuza: O tempo não para* (Brasil, 2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho, na sétima posição, com mais de três milhões de espectadores. Há que se considerar que ambas as produções contaram com uma distribuição bem mais ampla do que normalmente ocorre com os filmes documentais.

Tomando como exemplo os três filmes a serem analisados nesta dissertação, encontraram-se os seguintes números:

Filmes	Semanas em cartaz	Número de cópias	Público total
<i>Nelson Freire</i> (2003), de João Moreira Salles	17	5	60.793
<i>Vinicius</i> (2005), de Miguel Faria Júnior	8	32	205.603
<i>Cartola – Música para os olhos</i> (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda	?	14	63.000

O grande problema ainda enfrentado pelos cineastas documentaristas diz respeito à distribuição das cópias. Enquanto o grande sucesso *Dois filhos de Francisco* teve 290 cópias espalhadas pelo território nacional, *Nelson Freire* teve a tímida distribuição de cinco cópias, em poucas salas de cinema. Já *Vinicius*, com mais de 205 mil espectadores, passou a ser o documentário de maior bilheteria do cinema brasileiro⁸.

1.1. A revolução do digital

Existem vários fatores que vem possibilitando a proliferação de documentários lançados no circuito comercial. A difusão da tecnologia digital, a consolidação das leis de incentivo fiscal, a proliferação de festivais e mostras, e a resposta positiva por parte do público são fatores preponderantes e decisivos na construção desse novo cenário. O aumento significativo da produção em vídeo foi

⁸ Fonte: Filme B – www.filmeb.com.br/informe/atual2/p1a.gif

possibilitado pelo barateamento do equipamento (câmeras digitais, programas de edição profissionais em computadores pessoais etc.), possibilidade de ampliação para 35 mm, edição não-linear e a veiculação nas salas de cinema e em festivais, além de emissoras de TV a cabo e DVD. Como explica o jornalista Beto Leão, no artigo “Estética do documentário pós-retomada”,

Documentários captados com uma simples câmera MiniDV podem chegar às salas de cinema. O digital trouxe ao cinema documental uma transformação de âmbito estético e econômico. De um ponto de vista estético, a câmera leve e portátil conferiu maior flexibilidade às gravações, além de evitar as desnecessárias trocas de rolo. Em termos econômicos, o digital reduziu consideravelmente os custos de produção, tornando possível a utilização de horas de material gravado, economizando o custo do negativo e de laboratório (revelação e copiagem). A maior utilização das ilhas de edição não-linear facilitou em muito o trabalho de montagem do documentário, especialmente se a captação é feita em digital, reduzindo problemas de sincronização e de seleção do material gravado. Essas novas tecnologias de captação e edição de imagens também influenciaram a linguagem e a temática dos documentários (LEÃO, 2006).

Sobre essa questão, em entrevista ao jornalista Lauro Lisboa Garcia, publicada na edição de 22/05/2009 do jornal “O Estado de São Paulo”, o cineasta Walter Carvalho, co-diretor de *Cazuza – O tempo não para* (2004), e diretor de *Raul Seixas: O início, o fim e o meio* (2010), destaca como fator importante para essa fase do cinema brasileiro as facilidades tecnológicas, com suportes eletrônicos digitais, para se trabalhar com os arquivos de imagens e na própria filmagem complementar. Para exemplificar, ele cita o filme de Patrícia Pillar sobre Waldick Soriano:

Imagina se ela fosse esperar conseguir patrocínio para fazer um filme em 35 mm, em 16 mm. Não faria. O fato de poder contar com uma tecnologia mais acessível – pelo menos na captação, depois você se vira –, possibilitou que ela se aproximasse de Waldick Soriano (GARCIA, 2009).

O crítico e organizador do Festival de Cinema Documentário “É tudo verdade”, Amir Labaki, trata dessa mesma questão, no artigo “Do cinema direto ao digital”, publicado no livro *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*, em que destaca as câmeras leves, com grande autonomia de gravação e sensibilidade à luz, permitindo registros em situações antes

impossíveis para a câmera tradicional, sem a necessidade da luz artificial (LABAKI, 2005).

A chegada da tecnologia digital ao cinema é vista pelo documentarista francês Laurent Roth, em artigo intitulado “A câmera DV: órgão de um corpo em mutação”, como um novo paradigma que ele define como a “leveza”: a leveza da câmera que permite uma relação de leveza do ser humano com o mundo, que passa a experimentar uma espécie de “imersão”. Com a câmera na mão e suas amplas possibilidades de movimentar-se e filmar em situações as mais diversas, o cineasta vive uma imersão na qual a mediação técnica praticamente desaparece. Roth refere-se ao cinema como a arte *da mão* e *da palavra*. Arte da mão porque, com a câmera digital, na sua opinião, encontramos-nos diante da grande revolução trazida por este equipamento (além do aspecto de imersão no mundo visível) e na facilidade de se registrar o som (ROTH, In: MOURÃO & LABAKI, 2005).

Jorge Furtado e Eduardo Coutinho, dois grandes documentaristas brasileiros, acreditam que a tecnologia digital é um caminho sem volta e que trouxe inúmeros benefícios à produção documental, principalmente, em termos econômicos⁹. Jorge Furtado afirma que, nos dias de hoje, jamais faria um documentário com pessoas falando em filme. “Fiz um filme de ficção em digital, e a única diferença é o custo do negativo, o custo de apertar o botão”, opina. Eduardo Coutinho também se revela fã da tecnologia digital e dispara: “É incrível pensar que no Brasil, um país pobre cujo cinema tem poucos recursos, onde existem realizadores que não conseguem fazer filmes sequer em 16 mm, as pessoas têm dificuldade em aceitar e utilizar o digital.” Ele recorda que, no Cinema Novo, uma coisa essencial foi a mudança de tecnologia: “A adoção do gravador Nagra, filmar com a luz existente e sair do estúdio, foi algo novo em relação à Vera Cruz e mesmo à chanchada. Há, portanto, um aspecto tecnológico extraordinário no digital”, comenta Coutinho.

Também os cineastas pernambucanos Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, diretores de *Cartola – Música para os olhos*, defendem o uso da tecnologia digital.

⁹ Debate realizado na II Conferência Internacional de Documentário. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 128.

No entanto, Lacerda chama a atenção para o que ele define como “timidez” desse tipo de exibição no Brasil:

Fala-se tanto em suportes digitais baratos na captação da imagem, mas a discussão sobre a exibição, de forma mais efetiva, não é colocada. E a impressão que se esboça é uma equação muito anacrônica e de velha reclamação: como podemos ter leis de incentivo de produção, formas mais viáveis de captação, barateamento e aprimoramento de pós-produção e nenhuma discussão sobre a distribuição e exibição desse material? O formato digital viabilizou o *Cartola* da forma em que ele se apresenta. E agora é necessário ter mais possibilidades para que esse formato se apresente para mais e mais pessoas. E de forma mais barata (assim como é sua captação). (FILHO, 2007).

Outro fator relevante diz respeito às leis de incentivo fiscal que muito tem favorecido a produção artística e cultural brasileira. Tais leis, contudo, geralmente beneficiam o processo de produção; e o produtor, não raras vezes, ao final, encontra-se com um excelente produto, sem condições de exibi-lo ou distribuí-lo, com uma inadequada performance de mercado.

1.2. Documentários em alta

A verdade é que a cultura do documentário vive, no Brasil e internacionalmente, um momento de crescimento, tanto na produção, quanto no interesse por parte do público. O próprio Labaki, na introdução ao livro *É tudo verdade* reconhece que “nestes primeiros anos do século XXI, alguma coisa mudou” (LABAKI, 2005, p. 28). Ele chama a atenção para as fronteiras entre ficção e documentário que, a seu ver, estão cada vez mais porosas e tênues, não raras vezes com o cinema de ficção absorvendo características do documentário. Exemplos desse diálogo seriam o cinema iraniano de Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, ou o movimento Dogma 95, que se estruturou em estratégias de filmagem e edição do documentário.¹⁰ Também no Brasil, este diálogo tem-se

¹⁰ Dogma 95 é um movimento surgido na Dinamarca que preconizava o retorno a um cinema mais simples, que valorizasse a história e se contrapusesse ao uso de efeitos especiais. Propôs um decálogo normativo: 1. Filmar em locações, sem cenários artificiais; 2. Utilizar somente som direto e sem trilha sonora; 3. Usar câmera na mão ou ombro; 4. Filmar em cores e sem iluminação artificial; 5. Trucagens e filtros são proibidos; 6. Não utilizar nenhuma ação superficial

mostrado profícuo. “Os picos do chamado Cinema da Retomada confundem-se com as obras mais emblemáticas dessa interação”, afirma Labaki (2005), lembrando que a produção ficcional de Walter Salles, como *Central do Brasil* (Brasil / França, 1998) e *Abril despedaçado* (Brasil / França / Suíça, 2001) nutre-se de sua origem como documentarista; e *Cidade de Deus* (Brasil / França, 2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, não existiria sem *Notícias de uma guerra particular* (Brasil / Espanha, 1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund.

Voltando às produções do gênero documentário sobre personagens do cenário musical, verifica-se que, em 2004, percebendo uma tendência crescente no interesse do público por esse tipo de produção, Amir Labaki promoveu a mostra “Ver a Música”. Na mesma matéria publicada no jornal “O Estado de São Paulo”, citada anteriormente (GARCIA, 2009), ele atribui a escolha do tema à “tradição importante no cinema brasileiro de fazer retratos ligados à música, desde *Nelson Cavaquinho*, feito por Leon Hirszman, em 1969”. Apesar disso, Labaki denuncia uma carência existente nesse cenário: “Hoje, que a produção em geral do documentário cresceu, é natural que haja um número maior de filmes desse gênero sobre música. Mas há ainda um continente a ser descoberto, este País é riquíssimo em música”.

No artigo intitulado “Um mosaico cinematográfico de nossa música”, Labaki afirma que o cinema ainda estaria em débito com a história da música brasileira. Em sua opinião, nesse cenário deficitário, poderiam ser destacados os registros feitos pela TV Cultura, por meio da série “Ensaio”, realizada por Fernando Faro: “O programa com Elis [Regina] inaugurou, em fins de 2004, a edição em DVD da íntegra dos programas: clima intimista, câmera fechada no músico homenageado, música e palavra” (LABAKI, 2005, p. 251).

Depois do lançamento do programa com Elis Regina, a TV Cultura, em parceria com a Gravadora Trama e a Teleimage, lançou diversos DVDs do programa “Ensaio”, dentre eles, os realizados com *Adoniran Barbosa* (1972); *Isaurinha Garcia* (1972); *Nara Leão* (1973); *Cauby Peixoto* (1973); *Luiz Vieira* (1975); *Gonzaguinha* (1990); *Toquinho* (1990); *Baden Powell* (1990); *Herivelto Martins* (1990); *Zé Kéti* (1991); *Inezita Barroso* (1991); *Roberto Menescal e*

(assassinatos, armas etc.); 7. Referências temporais e geográficas ficam proibidas; 8. Os filmes de gênero são inaceitáveis; 9. O formato deve ser 35 mm; e 10. O diretor não deve ser creditado.

Wanda Sá (1991); *Pena Branca e Xavantinho* (1991); *Jair Rodrigues* (1991); *Jamelão* (1992); *Tim Maia* (1992); *Silvio Caldas* (1992); *Gal Costa* (1994); *Teresa Cristina e Grupo Semente* (2002); *Mário Zan* (2005); *Djavan* (1999 e 2006); *Edith Veiga* (2007).

Para Roberto Berliner, co-realizador do premiado *A pessoa é para o que nasce* (Brasil, 2004) e sócio da produtora TV Zero que realizou *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (Brasil, 2008), o importante para despertar maior interesse do público é retratar artistas que tenham uma boa história para ser contada. O cineasta declarou ao jornal “O Estado de São Paulo”:

O filme de Martin Scorsese sobre os Rolling Stones, *Shine a Light*, foi um fiasco de bilheteria. Eram shows muito bem filmados, com as melhores câmeras, tudo perfeito, com tudo pra dar certo. E não deu. Porque só a música não basta. Sem uma história forte não rola (GARCIA, 2009).

1.3. Biografia e memória

A importância desses documentos biográficos de músicos vai além do registro sobre a vida de uma celebridade da área artística. Os documentários – sejam eles feitos para cinema ou para televisão – mergulham em cenários de outras épocas e gerações. As biografias permitem ao público uma viagem a outros contextos históricos e culturais, a outras atitudes e modelos. Quem duvida da importância de Vinicius de Moraes, Cartola ou Carmen Miranda – citando apenas alguns exemplos – na construção da identidade da arte nacional e da cultura de uma geração?

Sendo assim, pode-se questionar: Por que as biografias, em livros e filmes, atraem o público? O que existe nesse gênero literário e subgênero cinematográfico que desperta a curiosidade e cativa a atenção das pessoas? Na opinião de Sérgio Vilas Boas (2002),

A crescente demanda por biografias no Brasil e no mundo pode ser vista sob vários ângulos. Primeiramente, o interesse do leitor demonstra que o indivíduo tem importância, o que significa restaurar, nesta complexa era digital, o ser humano preso na vasta rede de forças impessoais que estão além de seu controle (VILAS BOAS, 2002).

Cabe aqui deter-se sobre um conceito relevante, diretamente relacionado ao sentido do fazer biográfico e ao lugar que a biografia ocupa na sociedade: o conceito de memória. A memória tem sido, na contemporaneidade, objeto de estudo e análise das mais diversas áreas do conhecimento: das Ciências Biológicas às Sociais; da Psicologia à História e Literatura; da Arquitetura às Ciências da Computação, entre tantas outras.

Até o início do século XX, a questão da memória era comumente associada à mente e sua estrutura era compreendida como um “conjunto indefinido e imaterial de pensamentos e produção mental, pertencente ao mundo de interesse dos filósofos” (VAN DICK, 2004, p. 351). Conceitos como “biblioteca” e “arquivo” eram utilizados como metáforas para explicar a retenção da informação ou a preservação da experiência em um espaço fechado do qual ela pode ser recuperada a partir de um comando. Durante um longo tempo, para muitas gerações, entrar nesse arquivo e recuperar lembranças era o caminho dourado rumo à sabedoria e ao conhecimento que ultrapassa o aqui e o agora. Platão, um dos mais influentes pensadores da história ocidental sobre a memória, via nesse processo de “lembrar”, ao qual ele chamava de “*anamnesis*”, a chave para as verdades mais profundas.

Segundo Van Dick (2004), paradigmas baseados nessas metáforas consideravam memórias como dados estáticos do passado de alguém. Tal paradigma ainda encontra-se presente em representações populares da memória, em considerações do senso comum. Contudo, ao longo do século XX, tais conceitos tornaram-se ultrapassados nos meios acadêmicos, culturais e científicos e cederam lugar a conceitos “relacionais”, que ganharam força com os trabalhos de filósofos da mente e foram corroborados por neurobiologistas.

Já em 1896, em seu importante trabalho “*Matter and memory*”, o filósofo francês Henri Bergson tratava a memória não apenas como um processo cognitivo, mas também uma resposta auto-orientada de uma pessoa estimulada em seu ambiente externo. Segundo ele, para analisar a memória, é preciso segui-la no momento em que ela atua; neste movimento, o presente dita as memórias do passado: a memória sempre teria, então, um pé no presente e outro no futuro. O cérebro não armazena lembranças, mas recria o passado a cada vez que é

evocado. Em outras palavras, ao contrário de aceitar a existência de um reservatório de “pura memória”, do qual o sujeito recolhe suas lembranças, Bergson teoriza que a imagem evocada é uma construção do sujeito no presente (VAN DICK, 2004, p. 352).

Jacques Le Goff (2003) afirma, por sua vez, que certos aspectos do estudo da memória em ramos da ciência, como a Psicologia, a Psicofisiologia, a Biologia e a Psiquiatria, podem evocar questões da memória histórica e da memória social. Alguns cientistas aproximaram a memória de fenômenos diretamente ligados à esfera das ciências humanas e sociais. “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 2003, p. 422). É nesse sentido que Van Dick (2004) faz uma síntese entre o caráter individual e o coletivo da memória, afirmando que a “memória pessoal cultural não está situada nem estritamente dentro do cérebro, nem fora, em artefatos tecnológicos ou na cultura, mas é o resultado de uma complexa interação entre cérebro, objetos materiais e a matriz cultural da qual eles emergem” (VAN DICK, 2007, p. 350).

Brockmeier (2010) caminha na mesma direção e afirma que novas perspectivas vão além da ideia de memória enquanto “arquivo” e oferecem visões mais abertas, complexas e que contemplam o aspecto da cultura.

Uma questão crucial dessas visões é que elas transcendem o cérebro individual como sendo o único lugar dessas atividades, localizando-as, ao contrário, em um complexo cenário de práticas e artefatos culturais, que são, eles próprios, sujeitos às mudanças históricas (BROCKMEIER, 2010, p. 9).

A partir desse conceito, que sintetiza a memória como um resultado do encontro entre aspectos biológicos e sociais, a memória se afirma, pois, como um fenômeno coletivo,

uma criação cultural que não necessariamente deve ser exclusivamente mental, mas também, produto de artefatos sociais e culturais, objetivados em paisagens, monumentos, museus, bibliotecas, computadores, rituais, calendários, aniversários e outras práticas e estruturas coletivas (BROCKMEIER, 2010, p. 10).

1.4. Âncoras em mar revolto

O século XX testemunhou um fenômeno ambivalente: primeiro, a crise; depois, o “boom” da memória. Logo no início do século, no ocidente, o progresso, a rápida industrialização, a concentração urbana e a modernização dos hábitos cotidianos fragilizaram os meios tradicionais de conservação e transmissão da memória coletiva – a escola, a família, a Igreja e o estado. O interesse era voltado para o futuro e a inovação, enquanto o passado e a tradição eram negados. “À medida que a memória tradicional enfraquecia, sentiu-se a necessidade de recolher assiduamente os sinais, os testemunhos, os documentos, as imagens, os discursos, algum sinal visível daquilo que já foi.” (SÁ, 2008, p.1427). É aí que surgem os “lugares de memória”, descritos na obra *Les lieux de mémoire*, dirigida e editada por Pierre Nora, em 1984¹¹. O autor fala de lugares onde a memória se cristaliza e a herança se consolida sob a forma de arquivos, bibliotecas, estátuas, genealogia, exposições e museus, além das comemorações e celebrações públicas (SÁ, 2008).

Tomando como referência a classificação de Brockmeier (2010) que estabelece quatro campos dos estudos da memória – social e cultural; tecnológico; literário e artístico; e biológico e cognitivo – verifica-se que a década de 1990 testemunha um “boom” de estudos e manifestações de valorização, particularmente dos campos social e cultural, além de literário e artístico. Isso dinamizou a produção cultural voltada para o resgate de temas e personagens de importância histórica, política e artística, manifestada na Literatura, no Cinema, na Música, em exposições, festivais e mostras. Tal produção encontrou um público ávido pelos artefatos e “lugares da memória”; pessoas em busca de referenciais no passado para encontrar sua identidade no presente.

Jesus Martín-Barbero (2000) identifica várias manifestações desse “boom”: crescimento e expansão dos museus, restauração dos velhos centros urbanos, auge do romance histórico, moda retrô na arquitetura e no vestuário, entusiasmo

¹¹ “Lugar de memória” é um conceito histórico posto em evidência pela obra *Les Lieux de Mémoire*, editada a partir de 1984, sob a coordenação de Pierre Nora, formada por três volumes destinados a fornecer um inventário dos lugares e objetos nos quais se encarna a memória nacional francesa.

por comemorações, multiplicação de antiquários e um grande interesse pelas biografias e autobiografias.

No artigo “Os media e a construção do biográfico: a morte em cena”, Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann (2000) chamam a atenção para o fato de, embora o cenário atual apontar para um futuro que velozmente se atualiza, com a presença dos aparatos tecnológicos e comunicacionais, o passado tem se tornado uma “referência emblemática para a cultura contemporânea”.

A idéia do novo parece estar, cada vez mais, associada ao antigo. A restauração dos centros urbanos, a onda de antiquários, a moda retrô, a nostalgia, o *remake* de filmes, a literatura confessional e biográfica, as novas maneiras de contar e recontar episódios históricos em livros, filmes ou documentários, os arquivos e museus e, até, o jornalismo noticioso têm atribuído destaque ao passado, tudo parecendo indicar que ele se tornou um dos paradigmas a balizar a experiência quotidiana (RONDELLI & HERSCHMANN *apud* SCHMIDT, 2000, p. 279).

Nesse sentido, vivendo em um mundo preconizado nos anos 1960 por Marshall McLuhan¹² que, a seu ver, viria a se tornar uma “aldeia global”, interconectada por satélites, fibras óticas e redes informatizadas, as pessoas se veriam absorvidas por uma crescente mobilidade temporal e espacial que as subtrairiam de sua comunidade de pertença e de sua realidade primária. Vivenciamos, todos, novos horizontes de experiência, com novos vínculos sociais que favorecem a transitoriedade e a instabilidade identificatória (HALL, 1996, *apud* SCHMIDT, 2000, p. 280). É nesse contexto que tem lugar as chamadas “âncoras temporais” que nos permitem encontrar o chão firme em um oceano de estímulos que nos rouba a segurança do território conhecido (RONDELLI & HERSCHMANN *apud* SCHMIDT, 2000, p. 280).

A busca pelo resgate da memória e do passado pode representar uma compensação ao ritmo acelerado das mudanças; uma forma de resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social. Para Rondelli e Herschmann (2000), dentre essas “âncoras temporais”, as que se apóiam no “biográfico”, talvez, sejam as que chamam mais a atenção. Eles destacam a

¹² Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) foi um teórico canadense que, nos anos de 1960, criou o conceito de “Aldeia Global”, ao vislumbrar um mundo interligado, com estreitas relações econômicas, políticas e sociais, fruto da evolução das Tecnologias da Informação e da Comunicação.

avidez pela leitura de biografias e autobiografias e a produção para as telas da TV e do cinema:

Do mesmo modo, a televisão tem se exercitado na produção de documentários e entrevistas que vão ao encontro de tal curiosidade, como também o cinema tem oferecido filmes sobre algum personagem real, cuja trajetória de vida se presta à ficcionalização na tela (RONDELLI & HERSCHMANN *apud* SCHMIDT, 2000, p. 281).

Nesse mar revolto em que se transformou a sociedade midiaticizada, a busca pela terra firme faz-nos recorrer a essas âncoras – como as biografias – que nos confirmam certa estabilidade. Como afirma Felipe Pena (2004), no livro *Teoria da biografia sem fim*:

No ritmo alucinante da contemporaneidade, com mudanças aceleradas e dissolução de certezas e referenciais, recorrer à memória é mais do que uma compensação. É uma tentativa desesperada de encontrar alguma estabilidade diante da reordenação espacial e temporal do mundo. Lembrar é trazer de volta antigos modos de vida e experiências sociais. É tentar reviver momentos de coerência e estabilidade (PENA, 2004, p. 19).

Capítulo 2 – OS PRIMÓRDIOS DA BIOGRAFIA NO CINEMA

Antes de entrar no tema da Biografia no Cinema, é fundamental compreender o desenvolvimento da prática biográfica em seu meio original: na Literatura. Escrever a memória das vidas e feitos humanos, para que sejam transmitidas às gerações vindouras, é uma prática antiga, iniciada com aquele que é considerado o “pai da História”: o grego Heródoto¹³.

Cerca de 1.600 anos depois, no primeiro século da era cristã, destaca-se aquele que pode ser considerado o maior biógrafo da Antiguidade: Plutarco de Queroneia. Nascido em 46 d.C., ele dedicou-se a estudar a vida dos grandes personagens do passado, sob a visão psicológica e ética. Sua grande obra “*Vitae Parallelae*” (*Vidas comparadas*) foi composta de 23 pares de biografias comparadas, na qual em cada uma despontava um herói grego ao lado de um romano. Sua finalidade principal era, antes de tudo, moralista, sendo as vidas dos grandes homens um reflexo para a raça humana; alguns a serem imitados, outros a serem evitados.

Relatos sobre a vida de grandes personagens sempre atraíram o interesse de escritores e leitores e, ao longo dos séculos, encontram-se obras importantíssimas, quase sempre fictícias e romanceadas, sobre heróis que inspiram o comportamento exemplar. Segundo Francisco Eduardo Alves de Almeida, no artigo “Plutarco e as biografias vitorianas no Século da História”, afirma que as biografias normalmente podem assumir cinco formas narrativas distintas. A primeira forma seria a descrição de um grande personagem, destacado em determinado contexto, procurando retratá-lo da forma mais isenta possível. A segunda forma seria a chamada biografia comparada, quando dois personagens são descritos em uma mesma obra, quando pontos de contato e afastamento são destacados. A terceira forma, a chamada hagiografia, praticada intensamente no período medieval, teria por finalidade glorificar a Deus, mediante

¹³ Heródoto (Grécia, 484-425 a.C.) é considerado o precursor dos historiadores e conhecido como o “pai da História”. É autor da primeira grande narrativa histórica do mundo ocidental antigo. Viajou bastante e conheceu Egito, Líbia, Síria, Babilônia, Lídia e Frígia. Escreve *Histórias*, série de nove monografias em que relata as Guerras Médicas, entre gregos e persas. Embora tenha recorrido também a fontes escritas, como os arquivos oficiais de algumas cidades gregas, Heródoto utilizou principalmente tradições orais e relatos de pessoas que testemunharam ou conheceram as testemunhas dos acontecimentos.

a história da vida dos santos e propor aos homens modelos de virtude e santidade. Numa época de absoluta hegemonia da Igreja, as narrativas eram parciais, heróicas e exageradas. Uma quarta forma seria a autobiografia que, segundo Alves de Almeida, “tem o sentido de justificar o autor perante o mundo, tentar descobrir o sentido de sua vida ou mesmo de reconstruir a evolução de sua personalidade.” O gênero recebeu, ainda, os nomes de “memórias” ou “diários”. Por fim, a última forma seria o chamado romance histórico que alterna ficção e realidade, fazendo “reviver”, em imagens pitorescas, os grandes heróis da História. Embora os historiadores tendam a não considerar essa forma de narrativa como cientificamente pertinente, deve-se reconhecer que muitos desses romances mantêm vivo o interesse do grande público por assuntos históricos, evocando episódios interessantes do passado, aproximando o público das grandes figuras.

Na presente dissertação, deu-se um salto na história para nos situarmos no século XVIII, quando da publicação, em 1791, de “*The life of Samuel Johnson*”, escrita por James Bowell, e considerada por muitos acadêmicos como o divisor de águas entre as formas antiga e moderna de escrever biografia. Antes disso, praticamente não existiam biografias que se ocupassem de uma única pessoa, mas referiam-se a grupos de vidas, organizados em função da hierarquia ou da função social. “A finalidade da biografia antigamente era clara: edificar a imagem de alguém pela glória de Deus e com o aval dos santos” (VILAS BOAS, 2002, p. 34).

O século XIX, tipificado pela influência da rainha Vitória (1819-1901) da Grã-Bretanha, se tornaria conhecido como o tempo das “biografias vitorianas”. O vitorianismo era ligado à classe média burguesa que valorizava o bom senso, o sentido prático, a vida familiar regular e responsável e o gosto estético. Nesse contexto, floresceu o apetite biográfico por figuras ilustres do passado, e os historiadores começaram a trazer a público os pecados e virtudes das grandes figuras de outras épocas, enquanto os leitores consumiam avidamente as biografias e os relatos dessas grandes personalidades da História.

Começaram a ser publicados dicionários biográficos que ampliavam as informações disponíveis sobre grandes personalidades. Desses, a obra mais suntuosa do século XIX é o *Dictionary of National Biography*, com 63 volumes que

contou com a participação de 653 colaboradores, cobrindo 29.120 biografias, com cerca de 30.000 páginas, sob a coordenação do historiador inglês Leslie Stephen. A biografia figurava com destaque ao lado das histórias nacionais, revivendo o passado de grandes personalidades para o leitor vitoriano curioso.

O século XX inaugurou novas luzes sobre a prática biográfica. A escritora Virgínia Woolf é referência nesses novos ares que fizeram com que a biografia deixasse as “histórias ilustres” e alcançasse a vida privada de pessoas comuns. Em seu ensaio “A arte da biografia”, Woolf afirma que, por razões desconhecidas, houve uma mudança na forma de se escrever biografias: “O biógrafo certamente ganhou um pouco de liberdade. Pelo menos, ele podia insinuar que havia cicatrizes e rugas na face do homem morto”.¹⁴

Como explica Ian Christie, no texto “A life on film”,

Virginia Woolf deu as boas vindas a uma crescente emancipação que tinha três principais aspectos. Primeiro, biógrafos estavam agora livres para adotar uma atitude crítica ou mesmo satírica em relação aos seus biografados. [...] Implícito nessa liberdade estava um grau de ficção permissível, ou mesmo fantasia, levada a novos patamares em “Orlando”, de Virginia Woolf, um romance inspirado por seu amigo e amante Vita Sackville-West, que foi, travessamente, legendada como uma biografia. E comum a ambos, a nova biografia e a nova ficção voltavam sua atenção, cada vez mais, para a vida privada e os detalhes aparentemente triviais, em detrimento das realizações e conquistas de grandes homens. (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004, p. 283 – tradução livre).

Em “A arte da biografia”, Virgínia Woolf afirma que, comparada com as artes da poesia e da ficção, a biografia é uma arte jovem. “O interesse em nós mesmos e em outras pessoas é um desenvolvimento tardio da mente humana. [...] Apenas no século XIX, a biografia se desenvolveu e proliferou”. Woolf defende a ideia de que a arte da biografia é a mais restrita de todas as artes. “Ela tem sua prova disponível em mãos”, ao contrário do ficcionista ou romancista a quem basta dizer: “todos os personagens deste livro são fictícios”. E Virgínia Woolf arremata: “O romancista é livre; o biógrafo é preso”.¹⁵

¹⁴ WOOLF, Virgínia. “The art of biography” in *‘The death of the Moth’ and other essays*. In: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter23.html> – Acesso em 23/05/2009 (tradução livre).

¹⁵ Ibid.

2.1. O cinema abraça as histórias de vidas

Essa revolução havida na biografia e explicitada por Virgínia Woolf teve, na opinião de Ian Christie (2004), profunda relação com o desenvolvimento do cinema das duas primeiras décadas do século XX. Ele destaca que “a história do cinema nascente ressoa como antecipação de uma nova era na qual testemunhos do real e do autêntico irão substituir a mera evocação do passado e dos mortos” (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004, p. 284 – tradução livre).

O cinema surgia, em 1895, com os irmãos Lumière, como uma tentativa de se registrar o real. Os primeiros filmes, que não duravam mais do que um minuto, registravam pessoas em cenas do cotidiano, integradas aos ambientes naturais. Apesar de seu caráter experimental e despretensioso, tais filmes se converteram em uma espécie de documento, pois retratavam cenas reais daquela época.

Na visão do professor norte-americano Bill Nichols (2008),

A sensação subjacente de fidelidade nos filmes de Louis Lumière, feitos no fim do século XIX, como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador regado* e *O almoço do bebê*, parece estar a apenas um passo do documentário propriamente dito. Embora tenham apenas um plano e durem poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico (NICHOLS, 2008, p. 117).

Para Nichols, essas primeiras obras serviram como “origem” do documentário, ao manter uma “fé na imagem”, ao registrarem o cotidiano conforme ele acontecia.

Com o *cinematógrafo* – uma câmera leve, portátil, movida a manivela e que reunia “três em um” (câmera, revelador e projetor em um mesmo aparelho) –, os irmãos Lumière inauguraram, com esses registros de cenas da vida cotidiana, além de paisagens e lugares distantes – chamados de “vistas” –, uma nova forma do olhar apreender o mundo. O sucesso das “vistas”, principalmente filmadas por Louis Lumière, foi tanto, que os inventores decidiram enviar cineastas com cinematógrafos por vários lugares do mundo, divulgando a nova invenção e captando cenas de paisagens, de eventos e da vida cotidiana por onde quer que

passassem. Ali estaria o germe dos documentários biográficos e das cinebiografias.

Ian Christie (2004) destaca um fato importante para as origens da biografia cinematográfica. Em 1901, um *cameraman* de Thomas Edison filmou o assassinato do Presidente William McKinley em uma exposição em Buffalo, New York. Mais precisamente, o que o *cameraman* filmou foi uma multidão que esperava pela chegada do presidente, que fora assassinado dentro de um pavilhão. O filme resultante, que recebeu o título de *Mob outside the temple of music* (multidão fora do templo da música), logo se tornou um exemplar de uma evidência: o impacto da representação de um evento histórico, mais do que o evento por si mesmo, que se tornaria emblemático da subsequente relação entre o cinema e a história contemporânea (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004).

Ao perceber a reação do público, os realizadores de Thomas Edison decidiram unir ao material uma série de imagens gravadas antes do assassinato, na Exposição de Buffalo, com outras do funeral de McKinley, além de retratos de outros três presidentes assassinados, transformando o filme em um memorial cinematográfico, chamado “Os presidentes mártires”.

Considerado como um todo, essa série híbrida (que incluiu ainda a reconstrução da execução do assassino Czolgosz) marcou a chegada de uma nova forma de crônica biográfica: certamente relacionada às narrativas em texto e ilustração do jornalismo do final do século XIX, mas inédita, oferecendo o imediatismo e o caráter testemunhal inerentes ao novo meio, o cinema (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004, p. 285 – tradução livre).

Nos seus primeiros 10 ou 15 anos, o cinema nasceu e tomou força na periferia da cultura oficial, conjugado com outras manifestações ditas vulgares e popularescas. Reunindo várias modalidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica, as atrações somavam-se de forma indiferenciada e repetitiva.

O cinema dos primeiros anos caminhou, ainda, para a via do espetáculo e para a via da ciência. Flávia Cesarino Costa (1995) destaca que

o 'cinema de atrações', assim definido pelo historiador do cinema Tom Gunning, reunia trucagens, esquetes de temas exóticos, cenas do cotidiano e de lugares distantes e uma ampla gama de fenômenos incomuns. Presente nas grandes feiras e exposições mundiais da época, o 'cinema de atrações' lançava seu apelo diretamente ao espectador e apostava no sensacionalismo e no bizarro (COSTA, 1995, p. 22).

O mágico francês Georges Méliès foi o grande nome desse cinema espetáculo, inaugurando técnicas e modelos que se tornariam referência para cineastas em todo o mundo. Em contraposição ao cinema dos Lumière, que registrava quase sempre cenas reais, Méliès inaugurou o cinema mágico, espetacular, que desafiava o olho humano com suas trucagens e genial performance. E foi justamente Méliès o realizador da primeira cinebiografia da história: *Jeanne d'Arc* (França, 1899), um filme de cerca de 10 minutos sobre a vida de Joana D'Arc, com onze cenas e colorido à mão.

Ao lado das "vistas" e do "cinema espetáculo" de Méliès, a reconstituição de fatos reais, chamadas de "atualidades reconstituídas", como guerras, incêndios, terremotos e assassinatos famosos, também eram comuns, e, misturados à variedade de filmes, na época, revelam que "registros de fatos reais, encenações e reconstituições formavam um amálgama indistinto, que saciava a fome do público por atualidades" (DA-RIN, 2008, p. 32).

O cinema evoluía rapidamente e, por volta de 1905, os filmes de narrativa ficcional instituíram-se como o produto mais importante na produção comercial do cinema emergente; sua prática e estilo tornaram-se referência quase que obrigatória na realização cinematográfica em geral.

Já em 1903, com *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*, EUA), de Edwin S. Porter, "padronizava-se" a representação ficcional com planos fragmentados, produzindo-se uma continuidade narrativa. Essa experiência ganhou força, na década de 1910, com o norte-americano David W. Griffith que revolucionou a forma de fazer cinema, desenvolvendo uma verdadeira gramática e linguagem cinematográficas, utilizadas até os dias de hoje. A partir da ficção literária clássica, particularmente, inspirada pela obra de Charles Dickens, Griffith desenvolveu o paralelismo em sua narrativa, o desenvolvimento de ações simultâneas. Seu longa-metragem *O nascimento de uma nação* (*The birth of a*

nation, EUA, 1915) se constituiria no divisor de águas entre o primeiro cinema e o cinema clássico que ali surgia.

2.2. O som dá nova força às cinebiografias

No final da década de 1920, o cinema viu a chegada do som alterar as produções e a recepção por parte das audiências. Muitos realizadores e teóricos temiam que a introdução do aparato sonoro viesse abalar a dimensão visual do cinema – até então, absolutamente hegemônica –, tornando-o uma mera reprodução teatral. A verdade é que, nos primeiros filmes sonoros, houve um excesso de falas e cantos, o que prejudicou, de certa maneira, a intimidade que havia sido criada entre filmes e público, própria do cinema mudo. Mas, se por um lado, houve uma aparente perda de empatia com a chegada do som ao cinema, este trouxe novas oportunidades. Uma delas foi um novo apetite pela cinebiografia. Praticamente em todas as cinematografias, especialmente no cinema de Hollywood, “histórias de vida” tornaram-se um subgênero majoritário. Essa proliferação de filmes sobre a vida de personalidades foi influenciada, decisivamente, pelo desenvolvimento de um “*star system*” que criava uma aura em torno dos artistas e os destacava “acima” dos homens e mulheres comuns. Ian Christie (2004) explica que

O rápido crescimento das redes de rádio durante os últimos anos da década de 20 foi decisivo na criação de uma nova intimidade entre celebridades e seus admiradores (a qual a televisão, já presente no seu modo experimental pré-Guerra, largamente expandiria depois). Novos estilos de revistas ilustradas e o uso de câmeras mais compactas para tirar fotografias informais, aliado ao novo aparato de gravação de som, acompanhando com *voice-over* imagens mudas – intensificaram a textura da celebridade e sua mediação (CHRISTIE In: FRANCE & ST CLAIR, 2004, p. 290 – tradução livre).

Em sua biografia de uma das primeiras estrelas globais – Douglas Fairbanks¹⁶ –, sub-entitulada “A primeira celebridade”, Richard Schickel¹⁷ oferece um sumário interessante de seu desenvolvimento:

Uma vez que o *star system* – e a mídia tecnologicamente expandida que o alimentou e foi alimentada por ele – começou a funcionar nos anos 20, nossa definição de realidade começou a se alterar. Não é exagerado dizer que passamos a ter duas realidades com que lidar. A vida cotidiana, claro, permaneceu. [...] Então, contudo, existia a realidade [...] que nós apreendíamos através da mídia e através do emprego de um ou no máximo dois sentidos intensivamente [...] as estrelas e celebridades eram tão familiares a nós, em muitos casos, tanto quanto nossos amigos e vizinhos. Em muitos aspectos, nós éramos – e somos – mais profundamente envolvidos com seus destinos do que com grande parte das pessoas a quem conhecemos pessoalmente. Eles comandam grande parte de nosso tempo psíquico e de nossa atenção (SCHICKEL *apud* CHRISTIE & FRANCE, 2002, p. 290 – tradução livre).

Na década de 1930, outro fato fez deslanchar a produção de cinebiografias. Com o objetivo de elevar a moral do povo americano após a crise de 1929, que tinha sido dramaticamente atingido pela Depressão, Hollywood motivou a produção de filmes que retratassem a vida de personagens que alcançaram o sucesso e a realização. Warner Brothers tornou-se o estúdio mais envolvido nessa tendência, lançando filmes como *Disraeli* (EUA, 1929), de Alfred E. Green; *Voltaire* (EUA, 1933), de John G. Adolfi; e *Cardinal Richelieu* (EUA, 1935), de Rowland V. Lee, todos com o ator George Arliss; além de *A história de Louis Pasteur* (EUA, 1936) e *A vida de Émile Zola* (1937), ambos de William Dieterle, e com Paul Muni.

Também fora dos EUA, começaram a proliferar as “biografias nacionais” nos cinemas. Com o advento do som e aptos a falar em seus próprios idiomas, as cinematografias, particularmente na Europa, deram espaço privilegiado à realização de filmes que contavam a vida de personagens ilustres de seus países.

¹⁶ Douglas Fairbanks (1883-1939) foi um ator de cinema norte-americano, que estreou em 1914, dirigido por D. W. Griffith. Foi um dos fundadores da *United Artists*, juntamente com Mary Pickford, Charles Chaplin e Griffith. Destacou-se em *Párias da vida* (1916), *A marca do Zorro* (1920), *Robin Hood* (1922), *O ladrão de Bagdá* (1924), *O pirata negro* (1926) e *O homem da máscara de ferro* (1929).

¹⁷ SCHICKEL, Richard. “Douglas Fairbanks: The First Celebrity”. London, 1976, p. 12 – In: CHRISTIE, Ian. *A life on Film*. FRANCE, Peter & ST. CLAIR, William. *Mapping lives – The Uses of Biography*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 290.

Na Inglaterra, o primeiro sucesso popular foi *A vida privada de Henrique VIII* (Reino Unido, 1933), seguido por *The Hamilton woman* (Reino Unido, 1941), ambos dirigidos por Alexander Korda.

É interessante destacar que, até aquele momento, as produções voltadas para a narrativa de vidas de personagens ilustres restringiam-se a produções de ficção, sendo que não há registros de documentários biográficos na literatura pesquisada sobre as primeiras décadas do cinema. O que se constata é que a nova linguagem se apresenta, desde o início, como um terreno bastante apropriado para a narrativa biográfica, primeiro, com a força da imagem em movimento e, mais tarde, com a sua conjugação com o som. A especificidade da linguagem audiovisual oferece uma forma privilegiada, em relação a outras linguagens, de construir e revelar histórias de vidas.

Capítulo 3 – A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO: PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Uma biografia é um relato de uma vida, uma narrativa sobre a história de uma pessoa, um registro histórico da memória pessoal e coletiva de alguém, de um indivíduo em sua singularidade. No processo de construção de uma biografia, os biógrafos se deparam com uma série de fatores determinantes da forma como se dá este processo e o resultado final, que pode ser um livro, um filme ou outra expressão artística.

Partindo desse pressuposto, objetivou-se analisar algumas perspectivas para a construção biográfica no cinema documental. De que modo os cineastas executariam sua missão de construir um personagem, sua vida, sua história? Como se daria a relação entre autor e personagem; biógrafo e biografado? Qual a importância das fontes pessoais e documentais; dos arquivos de imagens e sons; do contexto em que se passa a história do personagem e no qual ela é, contemporaneamente, recriada? Como os realizadores teceriam a narrativa biográfica? Como acessariam os dados e de que forma organizariam as informações? Que recursos da linguagem cinematográfica utilizariam? Como decidiriam o que mostrar e como mostrar?

3.1. O documentário como representação da realidade

Antes, contudo, de focar os elementos que constituem o processo de construção da biografia, torna-se fundamental delimitar o campo em que a análise é aqui desenvolvida: o gênero documental. Surge assim o primeiro desafio: a busca de definições e delimitações para o gênero, que nasceu junto com o cinema e se desenvolveu até o presente momento sob distintas experiências éticas e estéticas, reunidas no que se convencionou chamar de “tradição do

documentário”¹⁸. O cineasta João Moreira Salles, no prefácio do livro *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*, de Silvio Da-Rin (2006), lança a pergunta: “Afinal de contas, o que é um documentário?”, para responder em seguida: “Ainda aguardamos uma resposta satisfatória a essa pergunta (que talvez não venha).” Na introdução do mesmo livro, Silvio Da-Rin elenca os vários ângulos assumidos quando se busca responder à mesma questão: “Para alguns, é um filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais.” Já em 1926, o fundador do Movimento Documentarista Britânico, John Grierson, referiu-se a esse tipo de filme como um “tratamento criativo da realidade”¹⁹. Essas e outras tentativas de definir o documentário revelam que limites e fronteiras não dão conta da multiplicidade de expressões que se abrigam sob essa tradição cinematográfica.

Para isso, recorreu-se à valiosa contribuição dada pelo pesquisador estadunidense Bill Nichols, cujo trabalho possibilitou o desenvolvimento de uma nova vertente de investigação, análise e teorização para esse gênero cinematográfico que, ao longo da História do Cinema, se viu alvo de distintas tentativas de delimitação e conceituação. 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 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.

¹⁸ A tradição do documentário é assim compreendida por elementos estéticos tomados como marcas tradicionais de tal gênero, pois historicamente assim foram utilizados e trazem em si a memória desta história de usos e sentidos. Para Silvio Da-Rin (2006), é “uma espécie de instituição virtual constituída por diretores, produtores e técnicos que se autodenominam documentaristas, seus filmes, associações, agências financiadoras, espaços de exibição, distribuidores, mostras especializadas, publicações, críticos e um público fiel”. É uma reunião de formulações, discursivas e históricas, que imputa às obras o valor documentário e atesta sua aparente unidade enquanto realidade (DA-RIN, 2006, p. 18).

¹⁹ Na edição de 8 de Fevereiro de 1926, do *The New York Sun*, John Grierson (1898-1972), fundador do Movimento Documentarista britânico dos anos 1930, publicou um texto sobre o filme *Moana* (Reino Unido, 1926), de Robert Flaherty, intitulado “Flaherty’s Poetic *Moana*”. Foi nesse texto que, pela primeira vez, usou o termo “documentário” e o conceito deste gênero como “um tratamento criativo da realidade”.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, [...] teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2008, p. 47).

Sobre essa representação do real e o “olhar” lançado sobre a vida humana, Bartholomeu (1997) destaca que:

Este compromisso com a exploração do real, nas mais variadas acepções do termo, vem sendo reafirmado ao longo do tempo por documentaristas e críticos. Roberto Drew, um dos mais importantes produtores de cinema direto americano dos anos 60, afirma que o objetivo último do documentário é ajudar a melhor compreender o comportamento do homem em sociedade. (BARTHOLOMEU, 1997).

A partir dessa perspectiva, pode-se entender documentário biográfico como uma representação de uma história de uma vida, a partir do complexo trabalho do realizador que lança olhares, realiza escolhas e toma decisões na forma de compor esta representação.

Um filme documentário biográfico é uma construção meticulosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a história de um personagem e dá nitidez a sua história, tirando a poeira do tempo que a encobre e revelando seus traços.

Bill Nichols identificou seis “modos de representação” presentes nos documentários, que serviriam, também, de pontos de perspectiva para a análise da construção biográfica no suporte fílmico. Seriam eles: *poético*, *expositivo*, *observativo*, *participativo*, *reflexivo* e *performático* (NICHOLS, 2008, pp. 135-177). É importante destacar que tal classificação nos ajuda a compreender a natureza do gênero documentário, embora grande parte dos documentaristas até a desconheça, não se configurando em condição prévia para os procedimentos durante o processo de realização. Além disso, os “modos de representação” não

encerram toda a riqueza de estilos e abordagens presentes na experiência cinematográfica de documentários e devem, tão somente, servir como mais um elemento, entre tantos, que auxiliam na análise fílmica.

3.2. Bebendo nas fontes da biografia literária

Ao se pesquisar o processo de construção da biografia em documentários cinematográficos, verificou-se uma escassa bibliografia sobre o tema. Diante da lacuna, restou construir caminhos a partir do diálogo com a construção biográfica na Literatura – tema que encontra relevantes estudos publicados – e com a leitura de artigos, entrevistas e outras fontes nos quais os próprios cineastas, cujos filmes são analisados nesta pesquisa, falam sobre seu trabalho.

Um desses estudos sobre a obra biográfica na Literatura é apresentado por Sergio Vilas Boas, no livro *Biografias e biógrafos – Jornalismo sobre personagens*. O autor parte do pressuposto de que “biografia é arte” com características de transdisciplinaridade. O jornalista afirma que não existem certificados epistemológicos para o fazer biográfico, mas que “em rigor, biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s). Pode ser impressa em papel, mas outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro podem acolhê-la bastante bem” (VILAS BOAS, 2002, p. 16). Ele parte do princípio de que tudo tem uma história, um passado que pode, em princípio, ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Não importando o suporte – gravação em áudio, literatura, cinema, televisão, fotografias e outros – o resgate, construção e registro de uma história, é o aspecto principal das narrativas biográficas, que podem ser compreendidas como um metadiscorso no qual um texto é construído a partir de outros (documentos, entrevistas, fotografias, diários etc.).

Vilas Boas (2002) metaforiza o processo de construção biográfica, utilizando a ideia de um processo fotográfico:

O biógrafo tanto guia-se como é guiado pelos fatos. Parte de um real devidamente apurado por meio de inúmeras entrevistas (se for o caso) envolvendo múltiplos personagens que viveram, conviveram ou de alguma forma conheceram o biografado; e/ou por meio de leituras de cartas,

documentos oficiais e não-oficiais, diários, memórias, autobiografias, artigos e até outras biografias, se houver. O modo de acessar, investigar, selecionar e organizar a massa de informações é o que irá ajudar a 'revelar o retrato' (VILAS BOAS, 2002, p. 90).

A fim de analisar a construção biográfica em documentários cinematográficos, tomaram-se emprestadas algumas perspectivas utilizadas na análise da biografia em suporte literário, quais sejam: o contrato autoral; a relação entre biógrafo e biografado; os limites da ética; as múltiplas identidades do biografado; o acesso às fontes; a coleta e seleção dos dados; o contexto; o espaço da ficção na narrativa biográfica e as diversas variáveis e recursos para a construção dessa narrativa.

E no caso específico da narrativa cinematográfica? Além das variáveis destacadas anteriormente, há outras que se apresentam como específicas da linguagem do cinema e que são manipuladas pelo realizador no processo para a construção do documentário biográfico. Ao tratar de perspectivas de análise do documentário biográfico, a partir de aspectos específicos da linguagem do cinema, não é objetivo, neste trabalho, descer a detalhes técnicos. A dissertação ateu-se a analisar alguns elementos específicos da sétima arte, fundamentais na realização de documentários biográficos, como o roteiro, a imagem e o som, a música, a utilização de materiais de arquivo, a filmagem, a montagem. Além disso, consideraram-se os modos de representação da realidade e, para a análise dos três filmes escolhidos, somaram-se, também, o desenvolvimento da narrativa e a síntese imagética ou o “retrato revelado” do biografado em cada filme.

3.3. O início: o contrato autoral

O processo de produção de uma biografia – seja em suporte literário, fílmico ou outro – supõe uma série de procedimentos de várias ordens: burocrática, legal, artística, autoral, tecnológica, investigativa etc. Dentre tais procedimentos, está o *contrato autoral*, ou seja, a negociação que pode abrir ou fechar arquivos, disponibilizar ou não documentos, tornar possível ou não o acesso a fontes pessoais. Segundo Vilas Boas (2002), tais contratos podem ser

agrupados em quatro categorias: Biografias autorizadas – escritas e publicadas com o aval e eventualmente com a cooperação do biografado e/ou de seus familiares e amigos; Biografias independentes (não autorizadas) – em que o biógrafo investiga sem o consentimento formal do biografado ou de seus descendentes; Biografias encomendadas – seja por editores, familiares ou pelo próprio personagem central; Biografias ditadas – em que o biógrafo escreve uma autobiografia ou memórias em nome do personagem central, no papel de *ghostwriter*.

As biografias autorizadas são as que encontram o caminho mais direto e fácil às fontes de informação. Os biógrafos tem permissão e colaboração para entrevistar familiares, amigos, o próprio biografado (em caso de personagem vivo) e outras pessoas que tenham informações relevantes sobre o personagem focado. Por outro lado, as biografias independentes (ou não-autorizadas) poderiam ter mais neutralidade para levantar fatos e informações sobre o biografado, sem a interferência daqueles que querem preservar a sua imagem imaculada. Entretanto, a resistência por parte da família e de amigos pode comprometer o acesso às informações e, por conseguinte, o equilíbrio da história. Vilas-Boas lembra que o mesmo pode acontecer com as biografias encomendadas e ditadas, que podem restringir o autor. Nesse caso, podem basear-se muito em memórias pessoais e unilaterais, carentes de objetividade e rigor históricos. Nas ditadas, o *ghostwriter*, que assume o papel de porta-voz do biografado, sofre a mesma limitação das biografias encomendadas; entretanto, em ambas, o biógrafo não deve excluir a possibilidade de checar as informações e complementá-las com o auxílio de outras fontes.

Os contratos autorais não podem criar um escudo protetor que acabe por desfigurar a imagem do biografado. Vilas Boas ressalta que “os personagens biográficos não podem ser colocados a salvo de intempéries, sob pena de minar a credibilidade da obra”. E acrescenta: “A perfeição, para o bem ou para o mal, não adere ao ser humano” (VILAS BOAS, 2002, p. 50).

3.4. Relação entre biógrafo e biografado

Outra variável relevante no processo de “revelação do retrato” é a relação entre biógrafo e biografado; autor e personagem da vida real. Por mais que o biógrafo se esforce em se manter no campo da objetividade histórica e documental, separado de seu objeto de pesquisa e construção artística, o contato entre os dois leva a um relacionamento pessoal. O biógrafo mergulha em fatos, traços da personalidade, segredos revelados, opiniões de terceiros, palavras e imagens sobre a vida, a intimidade, os sentimentos e pensamentos do personagem. O contato com todos esses elementos culmina na seleção do que será apresentado no filme, na escolha dos depoentes e de suas falas, nas imagens filmadas e de arquivo, nos recursos estéticos, na edição, na montagem final. A neutralidade e o afastamento desejados em trabalhos de pesquisa investigativa se tornam quase impossíveis.

O que acontece é um encontro entre duas subjetividades, muitas vezes, entre um passado e um presente, em um tempo construído no hoje, a partir de traços da memória organizados em depoimentos, documentos e outros recursos. Nesse jogo narrativo de escolhas engendradas pelo biógrafo – do quê e como mostrar no filme – este acaba por definir-se a, si mesmo, enquanto autor. Aí se estabelecem as características de seu fazer fílmico.

O autor russo Mikhail Bakhtin (2003) afirma, sobre este encontro entre as duas pessoas – autor e personagem –, que “o mundo da biografia não é fechado nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por fronteiras sólidas e de princípio.” Ele destaca o fato de o autor buscar uma comunhão com o outro em um mundo imediato ao qual ambos pertencem, o *mundo da alteridade* e de, por isto, a biografia acabar por ser um ato esteticizado orgânico e ingênuo (BAKHTIN, 2003, p. 152 *apud* BRUCK, 2010, p. 185). Mas, em seguida, ele se refere ao “autor crítico” que pode estilizar a biografia, a ponto de tornar-se um puro artista, afastando-se do mundo do biografado e agregando, em oposição aos *valores da vida* do personagem, os *valores transgredientes do acabamento*. Nessa perspectiva, o biógrafo demarcará sua biografia a partir de

um ponto de vista essencialmente distinto da maneira pela qual foi superada de dentro de si mesma pelo personagem.

Bakhtin nos chama a atenção, assim, para aquelas obras biográficas em que, mesmo estando, em termos de seu conteúdo, efetivamente, centradas na apresentação de uma trajetória de vida, a natureza e o perfil da narrativa que as institui fazem com que essas se estabeleçam de modo distinto, tendo nelas destacadamente valorizados os aspectos estéticos da narrativa que as institui. A dizer, a linguagem insinua-se, ela mesma, com a força de uma personagem. É viva, presente e atuante naquilo que conduz e toca o leitor (BRUCK, 2010, p. 185).

3.5. Uma vida, múltiplas faces

Definido o tipo de contrato autoral, o primeiro desafio do biógrafo – escritor ou cineasta – é aceitar o fato de que um personagem, e, no caso, um personagem real, possui múltiplas identidades. Além disso, deve considerar que jamais conseguirá revelar toda a plenitude de uma pessoa, em toda sua complexidade. O biógrafo é um construtor de uma história que sempre se revelará parcial e incompleta:

A história de qualquer coisa é apenas o que podemos saber sobre esta coisa, jamais a totalidade. A lacuna é onipresente. O passado não está pronto. Ele ainda está por fazer e articula-se no presente, ou melhor, na presença, onde elaboramos a memória e a transformamos em discurso (PENA, 2006, p. 23).

O mesmo Felipe Pena (2006) destaca que a verdade é um mosaico que se manifesta por diferentes vozes e se revela em diferentes faces. No caso da construção biográfica, essa revelação é interpretada, construída e reconstruída pelo autor/cineasta e se encontra inserida em uma teia de conexões e estruturas complexas.

Geralmente, há uma tendência de se apresentar a vida como uma história lógica e coerente, com princípio, meio e fim, privilegiando a sequência de acontecimentos, a cronologia a partir da seleção de um grande volume de dados disponíveis – como se fosse possível a história de alguém seguir um ordenamento lógico, previsível, com causas e consequências. Mas há que se

levar em conta a complexidade que envolve um ser humano. Como afirma Felipe Pena:

o máximo que uma biografia pode oferecer é uma reconstrução, um efeito de real. [...] Os personagens possuem múltiplas identidades. Qualquer reflexão crítica contemporânea tem de levar isso em consideração. Não há mais lugar para discursos totalizantes e definitivos (PENA, 2006, p. 72).

Isso significa afirmar que o ser humano coleciona, ao longo da vida, experiências que o constituem um sujeito complexo, em permanente formação e sempre a caminho. Como afirma Diana Damasceno (1999),

escrever biografias, em nossos dias, requer consciência aguda do processo de reinterpretar o passado como forma particular de construção, sujeita a vários desdobramentos, levando em conta que vidas podem ser entendidas como sistemas complexos (DAMASCENO, 1999, p. 79).

Pierre Bourdieu, em artigo de 1986, intitulado “A ilusão biográfica”, criticou o pressuposto, presente na maior parte das biografias, “[...] de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto” (BOURDIEU, In FERREIRA & AMADO, *apud* SCHMIDT, 2000, p. 58). Segundo Bourdieu, na construção de um relato biográfico ou autobiográfico é quase impossível evitar que o biógrafo incorra em uma dupla ilusão: a ilusão da coerência perfeita numa trajetória de vida e a ilusão da singularidade das pessoas frente às experiências compartilhadas. Para o sociólogo, expressões como “sempre” ou “desde pequeno” indicariam claramente a busca da coerência e da linearidade nas histórias de vida. Ele lembra que é comum encontrar nas narrativas de prodígios de heróis e santos suas virtudes já manifestas na infância e em seus ancestrais.

Benito Schmidt exemplifica essa tendência de biógrafos com Fernando de Moraes que, ao tratar da juventude de Assis Chateaubriand no Recife, comenta que este, embora trabalhasse em um armazém de tecidos, frequentemente fugia e invadia a redação do jornal pequeno, localizada em frente ao negócio. Lá, nas palavras do autor, “[...] se deixava hipnotizar pelo trabalho dos repórteres, redatores e, sobretudo, pela mágica dos gráficos catando os tipos de metal para

compor, letra por letra, o jornal que ia ser lido por milhares de pessoas” (MORAIS *apud* SCHMIDT, 2000, p. 58). Isso evidenciaria a vocação do futuro magnata da imprensa para a carreira jornalística. O mesmo acontece no filme *Evita* (EUA, 1996), do diretor Alan Parker, uma cinebiografia musical, na qual se explicaria a ambição da primeira-dama da Argentina, Eva Perón, devido a sua infância pobre, marcada por humilhações.

O equívoco, muitas vezes a que está sujeito o biógrafo, é tentar apresentar a história do personagem como um todo coerente, buscando construir sua trajetória como uma história lógica, uma sequência de acontecimentos numa estrutura de causa/efeito, e princípio/meio/fim, que contradiz a complexa teia de relações, experiências e fatos que marcam qualquer história pessoal. A escolha pela compilação de acontecimentos em ordem cronológica, a partir da seleção de uma grande quantidade de dados disponíveis, é um recurso que se mostra, por vezes, insuficiente para revelar esse rico, denso e complexo retrato humano.

Em relação à multiplicidade de identidades e facetas presentes na vida de qualquer pessoa, destaca-se a ideia de “fractais”²⁰, apresentada pelo pesquisador Felipe Pena. A partir do pressuposto, já defendido, de que a identidade é uma estrutura fragmentada, com espaço para contradições e esquizofrenias, Pena afirma que classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada. Na sua visão, nas contradições e deslocamentos estão os “fractais da identidade” (PENA, 2000, p. 62). Esse conceito encontra lugar e força na pós-modernidade, como explica Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*: “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade estável e unificada está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, *apud* PENA, 2004, p. 62).

²⁰ A teoria dos fractais foi desenvolvida em 1975 por Benoît Mandelbrot, matemático francês nascido na Polónia, que descobriu a geometria fractal na década de 1970. A palavra *fractal* vem do Latim “*fractus*” que quer dizer fragmentado, fracionado. É a ideia de que a parte está no todo e o todo está na parte. Fractais são objetos e estruturas de dimensão espacial fracionária, com a propriedade de auto-similaridade. Não basta ter dimensão fracionária para ser um fractal. É preciso que o objeto seja auto-semelhante: suas partes devem se parecer muito entre si e representar o todo. Ou seja, um fractal pode ser comparado a uma couve-flor – se alguém cortar um pedaço, verá que tem a cara da verdura inteira.

Nos fractais biográficos, as múltiplas identidades são visíveis. Cada uma delas revela uma face de um todo que nela se espelha. As várias facetas são auto-similares, ou seja, ninguém é apenas professor, brasileiro, pai ou cristão. Cada fractal contém, em si, o todo que é a pessoa e vice-versa. Em alguns momentos, prevalecerá a identidade relacionada à profissão; em outros, a religião, depois a família e assim por diante. Tudo depende dos deslocamentos do personagem no tempo e no espaço. Dependendo do momento e do lugar, empregam-se nomes – epítetos – a fim de garantir identificação e constância nos diferentes campos sociais. Para Bordieu, é por isso que nos apresentamos como jornalista, médico ou professor ou outro epíteto qualquer. Mas ele lembra que tais definições só são válidas por limite de espaço – em casa, diante do filho, o músico, talvez, seja apenas pai.

Pena (2004) chama a atenção para o fato de que os epítetos estão contidos uns nos outros; são auto-semelhantes como os fractais. Mesmo que um deles, em um determinado limite de espaço ou tempo, se inscreva como dominante, ainda assim não conseguirá evitar que os outros se manifestem. Um pai não deixa de ser músico porque está brincando com o filho; um médico não deixa de ser médico porque tem o *hobby* de colecionar selos. “Em uma biografia construída sob este conceito, não há limite para o nível de complexidade que se manifesta nas teias de conexões entre os fractais” (PENA, 2004, p. 64).

Enfim, um biógrafo que opta por construir uma biografia a partir de pressupostos da teoria dos fractais dificilmente apresentará a identidade de seu personagem como algo estático, fruto de um processo baseado em unidades estáveis e coerentes. Como sintetiza Felipe Pena,

Em torno de toda essa paisagem complexa, ao trabalhar com múltiplas identidades inscritas em um nome próprio, a biografia só pode ser uma reunião de fragmentos a serem dotados de sentido e que elaborarão uma imagem abrangente sobre quem foi aquele sujeito (PENA, 2004, p. 67).

3.6. O contexto

No desafio da construção biográfica, um aspecto que se apresenta como fundamental é o contexto em que se desenvolve a trajetória de vida do personagem. Tempo e espaço; o momento histórico, social e cultural; o lugar, os acontecimentos marcantes que afetam a coletividade em que se insere o biografado, enfim, todos os fatos que costuram a moldura em que se desenha a vida do personagem não devem ser ignorados, pois constituem marco essencial nesta construção.

Uma vez que as biografias são uma reinterpretação do passado, Pena (2004) chama a atenção para duas variáveis na construção de narrativas biográficas: o tempo e a memória. Ele recorre a Jacques Derrida para introduzir o sentido de simultaneidade no lugar da linearidade temporal. Derrida sustenta que no momento em que algo é lembrado, o que era passado torna-se narrativa e articula-se no presente, “sendo, portanto, simultâneo a este presente”. Mais ainda: o que seria futuro é apenas uma especulação, podendo ser articulado apenas no discurso, o que também o tornará presente. O passado e o futuro, enfim, redimensionados e instalados no presente.

O acionamento da memória, portanto, a transforma em discurso. Em versão. Ou seja, a memória não substitui ou sequer repõe o passado, apenas atesta sua ausência. O biógrafo, narrador por ofício e circunstância inescapável, é escravizado pelo jogo da linguagem, através do qual pensa dar conta desta falta. Porém, o que faz é produzir versões e, muitas vezes produzir novas cenas, muitas delas, certamente, tão imaginativas quanto aquelas apresentadas pelas suas fontes, sejam documentais, entrevistados, outras obras biográficas etc. (BRUCK, 2010, p. 42).

3.7. A construção do personagem e os limites da ética

A construção de um personagem em uma biografia esbarra, necessariamente, na questão ética. O que filmar, o que mostrar, o que cortar, como montar, que informações usar, quais descartar... Como explica o documentarista Jorge Furtado:

um personagem é sempre uma simplificação, uma concentração de ações e palavras que o define no interesse da narrativa. Na ficção, esta simplificação é feita em parceria e cumplicidade com o ator. No documentário, quase inevitavelmente, a simplificação é feita sem que o 'ator' tenha dela plena consciência (in LABAKI, 2005, p. 109).

Diferentemente da ficção, em um documentário biográfico, no qual se reconstrói um personagem e uma vida real, a manipulação das imagens, o jogo de emoções, a exposição de sentimentos e pensamentos encontram o limite estabelecido pelo compromisso moral e ético que o cineasta tem com seus personagens, pessoas reais. A realização de um documentário sugere o registro de uma vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera. Mas a presença da câmera sempre altera, transforma a realidade. “E essa transformação segue para além do filme”, explica Furtado: “registrar uma vida real é uma grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos, em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição do som e, principalmente, na montagem” (in LABAKI, 2005, p. 109).

João Moreira Salles enfatiza essa questão, afirmando que “o peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver suas vidas depois que o filme ficar pronto” (in DA-RIN, 2006, p. 7). Quando se trata de um filme biográfico, que narra *sobre* alguém que não está mais vivo, a questão ética assume outra dimensão, também delicada, pois o cineasta lida diretamente com a *memória*, com a herança de vida, com uma história sedimentada e terminada.

O problema da ética nas produções literárias biográficas surgiu ainda na aurora da crítica biográfica, no final do século XVIII. Desde então, autores, críticos e cineastas se veem às voltas com a questão: quanto daquilo que foi investigado e conseqüentemente descoberto deveria ser tornado público? De que forma organizar as informações e apresentá-las sem que isto fira a imagem do biografado? Ao selecionar as informações, imagens, testemunhos, como não falsear a realidade, correndo-se o risco de se criar um personagem distante da pessoa real a ser biografada? Tais questões dizem respeito não apenas ao direito que o público tem de saber, mas, para o biógrafo,

seria antes um dilema concernente à obrigação de preservar a verdade histórica, mas ao mesmo tempo com a grande possibilidade de, ao fazê-lo, infligir sofrimento e angústia naqueles que, por um motivo ou outro, estão relacionados direta ou indiretamente aos episódios a serem narrados (BRUCK, 2010, p.44).

3.8. O roteiro

Se, em filmes de ficção, o roteiro é entendido como elemento imprescindível para a pré-visualização de um filme e ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização (COSTA, 1989, p. 166), no documentário, o roteiro, muitas vezes, não é um texto anterior à etapa de pré-produção e, nem mesmo, à filmagem. Em muitos casos, o roteiro é elaborado à medida que o filme vai sendo realizado, sendo escrito e elaborado em função do casamento dos elementos previsíveis com os imprevisíveis: pessoas escolhidas e que concordam em dar depoimento, documentos que são descobertos, imagens de arquivo que são recuperadas etc.

Até o fim da década de 1950, a produção documentária se guiava geralmente pelo modelo de produção do filme de ficção, apoiado em roteiro textual. A partir daquela data, com o documentário direto norte-americano e o cinema verdade francês (*cinéma vérité*), possíveis com o surgimento da câmera 16 mm e, principalmente, do *magnetofone*, gravador que permite o registro do som em fita magnética em sincronia com a imagem, teve início a busca pelo registro do real em estado bruto, pela filmagem espontânea que tem como principal vítima, justamente, o roteiro escrito. Este passa a ter sentido, apenas, na etapa de pós-produção e a montagem assume papel decisivo. As figuras do cinegrafista e do montador ganham destaque nesse novo modelo.

O modelo clássico de produção, apoiado no roteiro escrito na etapa de pré-produção, seguiu e segue tendo espaço entre as produções documentárias, dividindo o terreno com o cinema documentário inspirado no cinema direto e no cinema verdade. No caso de documentários biográficos, em geral, o roteiro é escrito na fase de pós-produção, quando o cineasta tem à sua disposição todo o material reunido, oriundo das mais diversas fontes. Nesse sentido, o roteiro tem

como objetivo orientar a montagem. Ele é resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem, das imagens de arquivo, da seleção das fotos e outros documentos.

Nesse sentido, percebe-se que o processo de elaboração de um roteiro de documentário pode até ser mais longo que de uma ficção, tendo início na etapa de pré-produção, com o estabelecimento de linhas gerais, sendo delineado ao longo das etapas de pesquisa, coleta de dados e filmagem, e culminando na pós-produção, na montagem. “Essa peculiaridade é consequência da maior dificuldade de apreensão e controle do universo de representação, aberto e sujeito a transformações, oposto ao universo fechado e controlado da ficção” (PUCCINI, 2009, p. 17).

3.9. A imagem e o som

Embora, na História do Cinema, a imagem tenha vindo antes do som e, não raramente, até hoje ser erroneamente considerada como o elemento mais importante (“vamos ver um filme”), o certo é que o cinema é uma arte audiovisual que reúne, com o mesmo nível de importância, elementos visuais e sonoros. “A relação audiovisual ocorre no uso simultâneo, no processo semiótico do encontro de signos das duas linguagens”, explica o professor Jalver Bethônico.²¹ Segundo ele, o “e” presente entre o “áudio” e o “visual” revela que não é somente um nem somente o outro, mas é na fronteira onde a mensagem é construída, no limite entre as imagens e os sons.

A construção de uma biografia em um documentário cinematográfico exigiria uma ampla pesquisa de imagens e sons. Há que se buscar informações nas mais diversas fontes. Tais fontes seriam as mesmas das que se utilizam um historiador ou um jornalista investigativo: um vasto material de arquivo composto de imagens e sons, além de depoimentos e entrevistas com o próprio biografado (em arquivo ou filmados especialmente para o documentário) e com outras

²¹ A partir de anotações feitas em aula do professor Jalver Bethônico, na disciplina “Tecnologias audiovisuais: novas relações sonoras”, no curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 10 de março de 2009.

pessoas que convivem e/ou conviveram com ele, ou que teriam algo a dizer sobre ele.

Vilas Boas organiza as fontes em dois grandes grupos. O primeiro, constituído pelas “fontes primárias”, gravadas ou impressas, que não dependem do filtro da memória humana no processo investigativo. São os documentos oficiais e não-oficiais, as cartas, fotografias, diários, cadernos ou livro de memórias, *clippings*, recortes de jornais e revistas, imagens e sons gravados (vídeos, fitas, CDs, filmes etc.), livros de memórias e autobiografias. O segundo grupo é formado pelas “fontes secundárias”, aquelas que dependem diretamente do exercício da lembrança, da reconstrução do passado, por meio de entrevistas orais ou escritas, feitas pelo biógrafo no momento presente da captação de informações. Vilas-Boas enfatiza a necessidade de que tanto as fontes primárias quanto secundárias requerem avaliações críticas e devem ser conferidas, confrontadas e checadas (VILAS BOAS, 2002, p. 55).

Quanto ao uso, especificamente, das imagens, no caso do documentário, o filme se constitui de uma gama de material que pode ser reunido em três grupos: imagens obtidas por meio de registros originais (feitos pelo documentarista para o filme); imagens obtidas em material de arquivo (imagens em movimento em filme e vídeo, de origens diversas) e imagens obtidas por meio de recursos gráficos (animações, inserção e ilustração de dados, e imagens em *still* – fotografias e documentos, como recortes de jornais e revistas, cartas e outros) (PUCCINI, 2009, p. 61).

3.9.1. Filmagem original e uso de material de arquivo

Em um documentário, as filmagens podem ocorrer a partir de um planejamento prévio, estabelecido pelo roteiro, com previsão de locação, pessoas a serem entrevistadas, número de câmeras, descrição de planos, ou pode ser uma filmagem aberta, sem roteiro previamente definido, guiada por orientações do diretor e pela sensibilidade do cinegrafista. No caso de entrevistas, a escolha do local, do posicionamento do entrevistado diante da câmera e do plano utilizado (*close-up*, primeiro plano, plano médio) são fatores decisivos para a leitura do

documentário. Outro aspecto, que está relacionado ao estilo do diretor e à estética do filme, refere-se à utilização de câmera em tripé (imagens estáveis) ou na mão (imagens móveis).

Podemos encontrar diferentes situações de filmagem: de encenações (dramatizações e reconstituições), de cenas de eventos (reuniões, espetáculos artísticos etc.), de cenários (urbanos, rurais, cenas da natureza), de entrevistas e depoimentos, entre outras.

Os depoimentos, no caso do documentário cinematográfico, ganham um destaque particular, com a força da imagem e da fala, em primeira pessoa, ora do próprio personagem biografado, vivo ou, se já falecido, por meio de cenas gravadas; ora de pessoas que fizeram parte de sua história ou que fazem uma análise crítica sobre sua vida e obra. Nesse aspecto, o cinema tem, na sua especificidade de unir som e imagem, a capacidade de levar ao público elementos adicionais, como a emoção, a ênfase nas palavras, o movimento dos olhos, a expressão da face, o movimento das mãos de quem dá seu testemunho, o lugar em que se encontra o depoente; a alma e o coração. A montagem pode conferir ritmo ao depoimento, entrecortá-lo com outras imagens, criar paralelos com outros depoimentos, documentos e imagens; mesclar som, música, silêncio; criar significados intrínsecos.

Por outro lado, as entrevistas podem ter um aspecto de contradição: ao mesmo tempo em que conferem credibilidade e personalidade às informações, podem incorrer no perigo de serem contaminadas com aspectos da subjetividade do depoente que pode enfatizar ou ocultar informações, conforme suas próprias memórias ou interesses. Vilas Boas (2002) chama a atenção para o fato de que a maioria dos biógrafos reconhece que o sentido da palavra oral lhes escapa ao controle:

Entrevistados com frequência alteram seus pensamentos e suas palavras conforme a necessidade e a época; consciente ou inconscientemente, reproduzem o que apenas ouviram como se tivessem testemunhado; tentam agradar ou desagradar dizendo o que acham que o biógrafo quer ouvir (VILAS BOAS, 2002, p. 61).

O material de imagem e som obtido em arquivos revela-se, por sua vez, um recurso fundamental para contextualizar histórica e culturalmente o filme, bem como para conferir credibilidade e autenticidade às informações. Documentos, cartas, fotografias, diários, cadernos de memórias, livros autobiográficos, recortes de jornais e revistas, imagens e sons gravados (em vídeos, fitas, CDs, filmes etc.) são as mais comuns fontes de informação em arquivo. Intercaladas com depoimentos filmados originalmente para o filme e cenas de ação (no caso dos documentários aqui analisados, performances poéticas e musicais), ajudam a dar ritmo e estilo próprio à obra.

3.9.2. Sons diegéticos e não diegéticos

O conceito de *diegese* é importante para se definir os modos de uso do som no cinema. Diegese é, em poucas palavras, o mundo definido pela narrativa, um espaço-tempo habitado pelos personagens, onde acontece uma determinada história.

O som no cinema pode ser diegético (faz parte da cena, está sendo executado na cena e é perceptível aos personagens e espectadores) ou não diegético (não faz parte do contexto da cena, não está sendo executado na cena e pode ser percebido apenas pelos espectadores). Os elementos sonoros de um filme podem ser organizados em voz (diálogos), ruídos e música. A voz diegética pode ser *on* (o emissor está presente em cena) ou *off* (o emissor faz parte da cena, mas não está aparecendo no quadro naquele momento). A voz não diegética é a voz *over*, ou voz de Deus, muito comum em documentários expositivos.

Segundo definição de Ferreira,²² os ruídos são componentes sonoros que simulam no cinema uma realidade acústica, podendo assumir a forma de paisagem sonora. Configuram com certa naturalidade o material sonoro referente a qualquer porção do ambiente acústico ou todo som que nos rodeia, incluindo, também, o silêncio, tais como: passos de um personagem, o ranger de uma porta,

²² FERREIRA, Claudemir. "Saber ouvir o filme: o som como elemento compositivo". In: www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=49 – Acesso em 06/05/2010.

o barulho de motor de um carro, máquinas, o disparo de um revólver, apitos, entre tantos outros. Há, também, os efeitos sonoros que não são equivalentes aos sons encontrados no ambiente acústico, englobando sonoridades não existentes na realidade e que são produzidos ou desenhados para pontuar um aspecto visual específico.

No que diz respeito à música, nos primórdios do cinema, muito antes da introdução de diálogos e ruídos, já se revelava um importante recurso na composição fílmica, acompanhando as projeções, em execuções ao vivo, por um pianista ou uma orquestra, ou ainda por meio de gravações fonográficas. A gravação realizada diretamente sobre a película surgiu no filme *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, EUA, 1927), de Alan Crosland, dando início a uma nova era do cinema e à sua consolidação como linguagem audiovisual.

À medida que a linguagem cinematográfica foi se consolidando, a música, que, nos primeiros anos do cinema, tinha função de apenas acompanhar a imagem, às vezes, conferindo-lhe ritmo e emoção, adquiriu papéis mais especificamente narrativos: auxiliar a continuidade; conferir emoção, ritmo e ambiência; identificar personagens, contextualizar (definir cultura, época e lugar). Começaram a ser criadas trilhas sonoras, com músicas originais ou adaptadas e as “músicas- tema” que passaram a identificar personagens e filmes.

3.9.3. O som no filme documentário

Puccini (2009) apresenta cinco possibilidades para o som no documentário: som direto (na filmagem, em entrevistas, depoimentos, dramatizações e em tomadas em locações); o som de arquivo (filmes, entrevistas, programas de rádio e TV, discursos, entrevistas etc.); voz *over* (narração sobreposta às imagens durante a montagem); efeitos sonoros (sons criados na fase de edição que ajudam a criar ambientação para as imagens) e a trilha musical ou sonora (compilada, adaptada ou original).

Nos documentários, o som surgiu como um índice de veracidade e a música, inicialmente, era considerada elemento contraditório ao aspecto de realismo que se desejava transmitir. As fontes sonoras deviam ser explicitadas.

Aos poucos, com o desenvolvimento de novas linguagens e opções estéticas, esse cenário sofreu alterações e, junto com as fontes sonoras diegéticas, a música passou a ocupar uma função na construção do documentário. Aqui, chama-se atenção para uma curiosidade: nos primeiros anos da tradição do documentário, na Escola Documentarista Inglesa, destacou-se o brasileiro Alberto Cavalcanti na direção de som de importantes documentários ingleses realizados nos anos 1930. Atuando ao lado do pioneiro John Grierson (primeiro a usar o termo “documentário”, como já dito), no General Post Office Film Unity (G.P.O.), Cavalcanti destacou-se como *sound director* em diversos filmes, inclusive no reconhecido documentário *Night mail* (Reino Unido, 1936), de Harry Watt e Basil Wright, no qual já se nota o uso das diversas variáveis sonoras – falas, ruídos e música – como componentes do filme documentário.

No caso do documentário biográfico sobre personalidades do cenário musical, objeto deste estudo, a música ocupa um lugar de destaque, de protagonismo. Afinal, se tomarmos o exemplo de *Nelson Freire, Vinicius e Cartola*, os artistas retratados adquiriram notoriedade *por causa* da música (Vinicius de Moraes também é personalidade notória na poesia). Esse tema será tratado mais adiante.

3.10. Espaço para a ficção

O discurso do filme documentário caracteriza-se, fundamentalmente, por sustentar-se em ocorrências do real e, por isto, é considerado como um gênero que se ancora na representação da realidade. Apesar disso, muitos realizadores recorrem à encenação (dramatizações, reconstituições) como uma das múltiplas possibilidades de desenvolvimento da narrativa.

Benito Schmidt destaca que, no campo literário, os jornalistas, sob os influxos do “*new journalism*”²³, procuraram, nas últimas décadas, fugir da absoluta

²³ *New journalism* é um gênero jornalístico surgido na imprensa dos Estados Unidos, na década de 1960, que tem como principal característica misturar a narrativa jornalística com a literária. Uma das publicações que popularizaram o novo estilo foi a revista *The New Yorker*. Em 1956, o escritor americano Truman Capote publicou o perfil do ator Marlon Brando, intitulado “O duque em seus domínios”, que é citado como o primeiro texto do gênero.

exatidão e objetividade, até pouco tempo variáveis hegemônicas no labor jornalístico, para aproximarem-se da narrativa literária. E as biografias mostraram-se um campo propício para tal encontro. Nas cinebiografias, a presença da ficção é evidente. Sérgio Rezende, diretor dos filmes *O homem da capa preta* (Brasil, 1986), sobre Tenório Cavalcanti, e *Lamarca* (Brasil, 1994), assinala: “todos os filmes são inventados, até os que utilizam figuras históricas. Recolhemos os fragmentos de suas vidas para depois preencher os espaços em branco”²⁴.

Algumas vezes, historiadores, jornalistas, literatos e cineastas valem-se dos mesmos recursos narrativos para construir biografias: o *flashback*, por exemplo. O *best-seller Chatô – O rei do Brasil*, de Fernando Morais, começa com a agonia e morte do personagem central para só então retornar à sua infância. Tal estrutura mantém-se em filmes como a cinebiografia musical *Evita*, do diretor Alan Parker (como já mencionado) e *Cartola – Música para os olhos*, um dos três filmes analisados nesta dissertação.

Schmidt acredita que, se historiadores e jornalistas, por dever de ofício, tem um maior compromisso com o “mundo real”, cineastas e literatos podem contar com uma margem muito mais significativa de invenção. Nos romances e filmes, o espaço para liberdades poéticas é ainda maior, o que não significa ausência de pesquisa histórica, ainda que esta seja menos sistemática e metodologicamente orientada do que a dos historiadores. Benito Schmidt lembra que, em alguns filmes, chega-se, inclusive, a misturar personagens reais com fictícios ou personagens reais que nunca se encontraram na realidade, como a *Evita* e o Che Guevara do filme de Alan Parker.

Em *Cartola*, um menino vestido como o sambista, na adolescência, anda de ônibus e caminha nas calçadas do Rio de Janeiro, numa clara licença poética dentro do trabalho de apresentação documental do filme, ao lado de outras estratégias, como a inserção de cenas de filmes brasileiros em vários momentos do documentário. Em *Vinicius*, a reconstituição de uma boate no estilo das existentes nos anos 1960, onde é apresentado um *pocket show*²⁵ que perpassa todo o filme, junto com a declamação de poemas, constitui-se em um recurso

²⁴ Entrevista a Roberto Sadvski. *Set*. São Paulo, Abril, ed. 134, ano 12, nº. 8, agosto de 1998, p. 44, *apud* SCHMIDT, 2000.

²⁵ Espetáculo de curta duração.

ficcional utilizado pelo diretor Miguel Faria Jr. para, segundo ele, “fugir do caráter documental, objetivo e neutro”.

3.11. A montagem

É na montagem que o documentário, de fato, se constrói. Essa é a fase em que o cineasta estrutura a narrativa, seleciona e prioriza as informações, faz a justaposição de imagens e sons, escolhe, corta, cola, edita, acrescenta, retira, dá textura, cor, organiza as cenas, escolhe as falas, define o ritmo, escolhe a música e o ruído, mixa som e imagem, decide e, a partir de sua condição de artista, dá asas e vida à sua obra de arte.

Esse é o momento em que documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das seqüências do filme, entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará o sentido do filme (PUCCINI, 2009, p. 17).

Muitas vezes, no documentário, o trabalho de montagem se inicia sem um roteiro predefinido e o montador tem, diante de si, uma grande quantidade de material – cenas originais, imagens e sons de arquivo, fotos etc. Segundo Puccini (2009), se, em um filme de ficção, que trabalha com roteiro escrito, a proporção entre material filmado e tempo de filme é de aproximadamente 6 para 1; em um documentário, essa proporção pode chegar a 50 para 1, o que pode demandar um tempo considerável (PUCCINI, 2009, p. 94).

Diferentemente do filme de ficção, que busca a montagem que cubra a ação, estabelecendo continuidade narrativa de tempo e espaço entre os planos, no documentário, nem sempre o critério de continuidade é a principal preocupação. Materiais de arquivo, de origens e qualidades variadas, juntamente com outros materiais reunidos para o filme, podem ser “costurados” com base não na continuidade da ação, mas nas ideias neles expressas.

É o que Bill Nichols (2008) chama de “montagem de evidência”, que tem estreita relação com documentários históricos e biográficos que costumam trabalhar com um repertório diversificado de imagens e sons, normalmente se apoiando em imagens de arquivo intercaladas com depoimentos.

Em vez de organizar os cortes para dar sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2008, p. 58).

Todos esses fatores fazem da etapa de montagem uma chave para o resultado final e, espera-se, para o sucesso do filme, o que torna o montador/editor um co-autor do documentário.

3.12. Modos de representação do real

Nichols define seis *modos de representação* para organizar as diversas "formas de dizer" do documentário, que funcionariam, a seu ver, como subgêneros do gênero: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observacional*, *reflexivo* e *performático* (NICHOLS, 2008, pp. 135-177). A identificação de um filme com determinado modo não precisa ser total. Um filme pode ser híbrido, mesclando dois ou mais modos de representação. Um modo pode ser dominante, mas um documentário reflexivo, por exemplo, pode conter trechos de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos.

É importante ressaltar que tais categorias estabelecidas por Nichols, não deveriam limitar a análise do documentário, como se apenas os seis modos de representação fossem capazes de abarcar toda uma variedade de experiências e opções de narrativa e linguagem cinematográfica, mas apenas referenciar certas características que ajudam na análise e compreensão das opções dos realizadores. Nesse sentido, a seguir, são apresentadas algumas características de cada *modo* definido por Nichols:

Poético: Sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a ideia de localização muito específica no tempo e espaço para explorar associações que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Enfatiza o estado de ânimo, o tom e o afeto, a fragmentação e a ambiguidade, mais do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico é pouco desenvolvido.

Expositivo: É o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral. Enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Adota o comentário com “voz de Deus” (o orador é ouvido, jamais visto) ou utiliza o comentário com voz de autoridade (o orador é ouvido e visto). Esse “tom oficial” dá sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. Remonta à década de 1920 e é predominante em quase todos os documentários sobre ciência e natureza, as biografias e documentários históricos. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. As imagens desempenham papel secundário. Eles dependem de uma lógica informativa transmitida verbalmente. A montagem serve para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal: é a “montagem de evidência”.

Observativo: Este modo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16 mm e gravadores magnéticos, nos anos 1960, para filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção. Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena deram lugar à observação espontânea da experiência vivida. É o modo do “cinema direto” estadunidense.

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece (NICHOLS, 2008, p. 147).

Participativo: Enfatiza a interação entre o cineasta e o tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. O documentário participativo não disfarça a relação íntima que o cineasta tem com seu tema. É o modo do *cinéma vérité*, o cinema verdade de Jean Rouch e Edgar Morin: a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada, do cinema observativo.

Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro (NICHOLS, 2008, p. 155).

Reflexivo: Neste modo, é a construção do discurso que se coloca como problema, chamando a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Busca aguçar nossa consciência com relação à construção da representação da realidade feita pelo filme. Combinações de efeitos estéticos diferenciados – tais como fragmentação da narrativa, animações, intervenções e descontinuidades nas imagens e nos sons – também são exaltados no universo da reflexividade.

Performático: Enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a este engajamento. Rejeita ideias de objetividade, em favor de evocações e afetos. Dá ênfase às características subjetivas da experiência e da memória que se afastam do relato objetivo. Valoriza o impacto emocional e social sobre o público. A representação realista do mundo histórico cede lugar a estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

A partir dessas definições de modos de representação estruturados por Nichols (2008) e das perspectivas estabelecidas anteriormente, pode-se proceder à análise dos filmes evocados nesta dissertação, procurando debruçar-se sobre as várias possibilidades de construção biográfica, a partir das escolhas, por parte dos cineastas, de como organizar e apresentar o material que têm nas mãos.

Capítulo 4 - ANÁLISE DE TRÊS DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS DE MÚSICOS BRASILEIROS, COM FOCO NA CONSTRUÇÃO DA BIOGRAFIA: *Nelson Freire, Vinicius e Cartola – Música para os olhos*

4.1. Metodologia

Realizada a revisão de literatura e estabelecidas as perspectivas a serem utilizadas para a análise da construção biográfica no documentário cinematográfico, buscou-se realizar uma apreciação crítica de cada um dos filmes aqui enfocados. A metodologia utilizada foi a da observação sistemática, embasada por categorias definidas previamente, presentes em todos os filmes:

- O contrato autoral;
- A relação entre biógrafo e biografado;
- O contexto;
- O roteiro;
- A imagem e o som;
- A filmagem;
- A montagem;
- O desenvolvimento da narrativa;
- Modos de representação;
- O “retrato revelado” (ou a síntese imagética do biografado).

Em alguns casos, categorias revelaram-se presentes em um filme e não em outro. Por essa razão, a presença da ficção, por exemplo, está contemplada em *Cartola e Vinicius*, e não em *Nelson Freire*. Além disso, acrescentou-se o item “O desenvolvimento da narrativa”, no qual se faz uma descrição geral da estrutura

do filme e de como se dá a narrativa em cada um. Após a análise individual de cada obra, realizou-se uma análise comparativa entre os três filmes, também considerando as categorias estabelecidas como perspectivas de apreciação, tendo como base, sempre, o processo de construção da biografia.

4.2. Nelson Freire

Nelson Freire, lançado em 2003, é um dos documentários nacionais que mais alcançou sucesso de público e crítica. Com apenas cinco cópias distribuídas para exibição em salas de cinema, atraiu quase 61 mil espectadores nos seis meses em que esteve em cartaz. Diferentemente dos outros dois filmes aqui analisados – *Vinicius* e *Cartola* –, *Nelson Freire* retrata um personagem vivo, no auge de sua atividade profissional e, portanto, revela uma vida incompleta, aberta, ainda pulsante.

No filme, o que interessa é o presente, apresentado sob a forma de fragmentos, conduzidos pela fala de Nelson que revela a incompletude da existência, da arte, da vida. Não há imposição de uma ordem temporal. As sequências revelam-se como acontecimentos desconectados de um passado ou de um futuro, em que se destacam as falas inconclusas, as reticências, os silêncios, as sobras, a banalidade da vida. “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).

Para compreender como se deu a construção da biografia nesse filme, ninguém melhor que o diretor, João Moreira Salles, para explicar o que o motivou em suas escolhas em todo esse processo:

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. [...] 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.²⁶

O filme de Salles está organizado em 32 episódios desconectados entre si, sem ordem cronológica, identificados e introduzidos por intertítulos, como “cacoete”. Assim como *32 curtas-metragens sobre Glenn Gould (Thirty two short films about Glenn Gould, Portugal / Canadá / Finlândia / Holanda, 1993)*, de François Girard, Salles opta pela estrutura episódica, fragmentando a narrativa e explorando o universo do personagem onde ele melhor transita: no espaço não verbal.

A seguir, uma análise da construção biográfica no filme *Nelson Freire*, a partir das perspectivas apresentadas no capítulo anterior.

4.2.1. Contrato autoral

O que levou João Salles a realizar um filme sobre o pianista Nelson Freire? “O documentário foi feito em razão do meu desejo de investigar a ideia do pudor, já que é assim que o Nelson toca sua vida; ele tem um pudor imenso de se exhibir, de se mostrar”, responde o diretor, em entrevista ao site Cinema em Cena²⁷.

A realização do documentário *Nelson Freire* teve como base a concordância, do próprio Nelson, de participar ativamente da construção do documentário, permitindo ser acompanhado pela equipe do filme, durante dois anos, em diversos momentos de sua atuação profissional e dos bastidores de sua vida privada. A partir dessa concordância, o grande desafio enfrentado por João Moreira Salles foi realizar um documentário sobre um personagem que não gosta de se expor. Como não ser invasivo? Como realizar um documentário sobre o pudor, sem ferir este próprio pudor? Tais questões se apresentaram logo de início ao diretor que optou por respeitar o estilo de Nelson Freire. “Tomei uma decisão: o documentário só vai falar sobre o que o Nelson quiser que eu fale; eu não vou

²⁶ “João Moreira Salles filma o Brasil delicado em *Nelson Freire*” – Entrevista publicada no site www.cineweb.com.br, em 30/04/2003. Acesso em 24/09/2010.

²⁷ www.cinemaemcena.com.br

fazer nenhuma pergunta que ele não queira responder”, explica Moreira Salles. Essa postura foi, sem dúvida, o pilar sobre o qual se ergueu o “contrato” entre eles que, gradativamente, se converteu em profunda amizade.

A ideia da realização do filme foi de um amigo de Salles, Flávio Pinheiro. O cineasta gostou da ideia, telefonou para Nelson e explicou o projeto. O pianista ficou de pensar e, duas semanas depois, disse sim. Mas, afinal, porque uma pessoa que não gosta de tornar pública sua vida privada, concordou em ser o protagonista de um documentário sobre si mesmo? É o próprio Nelson quem explica:

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 (ARANTES, 2003).

A realização do filme caminhou delicadamente sobre um paradoxo: 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. “Todo documentário é uma invasão, não há como não ser. Subitamente, na vida do sujeito, há uma equipe de filmagem entrando em sua casa, iluminando, fazendo perguntas”, comenta Moreira Salles, que contornou esse desafio, buscando interferir o menos possível. Em todo o filme, constata-se que em nenhum momento a câmera se mostra invasiva, pois uma tentativa de revelar tudo, todos os ângulos, trairia a própria essência do filme e sua ideia fundamental: a personalidade discreta e recatada de Nelson Freire. Com isso, o cineasta abriu mão de ter as condições técnicas ideais, como a luz, por exemplo.

Era preciso ter cuidado, principalmente nas situações de teatro. Seria impossível, na hora em que ele vem andando nos bastidores, colocar uma luz sobre ele, tornando-o consciente de estar sendo filmado, quando está inteiramente mergulhado na concentração e na angústia de ter que entrar no palco (ARANTES, 2003).

4.2.2. Relação entre biógrafo e biografado

A aproximação entre cineasta e biografado foi lenta, respeitosa, construída ao longo dos dois anos que durou a filmagem do documentário. A aproximação maior aconteceu no último dia de filmagem, com a realização da entrevista que perpassa todo o filme. As falas são marcadas por longos momentos de silêncio e frases interrompidas. "Por causa desse convívio de dois anos, percebi como era eloquente o silêncio do Nelson", comentou Salles.

A forma de conduzir a filmagem foi aprovada por Nelson Freire. Em entrevista a Silvana Arantes, do jornal "A Folha de São Paulo", o pianista afirmou que, no convívio durante dois anos com a equipe de Moreira Salles, achou a presença "jamais excessiva, invasiva, desconcertante". Ao contrário: "Fui gostando daquela comitiva. Quando acabou, senti falta de ter aquelas pessoas ali, falando a minha língua, participando comigo. Turnês são muito solitárias".²⁸

A gente filmava duas, três, semanas, interrompia por quatro, cinco meses. Mas ele já tinha estado se relacionando com a gente por dois anos e o dia em que ele se sentiu preparado para essa conversa, eu já tinha de certa maneira me colocado afetivamente próximo a ele. Isso é importante. É por isso que muitas vezes as entrevistas de jornalistas não funcionam com o Nelson. Não por uma deficiência do jornalista, mas por uma deficiência do Nelson, que não sabe como responder apenas factualmente. Ele precisa ter uma relação afetiva, senão não funciona.²⁹

4.2.3. Roteiro

Os filmes de João Moreira Salles nascem de uma ideia expressa em uma frase ou pergunta; de uma questão formulada verbalmente. Primeiro, vem o conceito; depois, a estética. No seu filme *Entreatos* (Brasil, 2004), por exemplo, a ideia foi "acompanhar o Lula durante 40 dias, até a eleição". Em *Notícias de uma guerra particular* (Brasil / Espanha, 1999), "fazer um filme sobre violência no Rio

²⁸ ARANTES, Silvana. "João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire". Ilustrada – 29/04/2003 – www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada. Acesso em 09/03/2009.

²⁹ Entrevista ao site www.cineweb.com.br – "João Moreira Salles filma o Brasil delicado em Nelson Freire" - Publicado em 30/04/03. Acesso em 20/09/2010

de Janeiro, ouvindo as pessoas que estão diretamente envolvidas nesta violência: o policial, o morador da comunidade violenta e o traficante". No filme sobre o ex-jogador de futebol Paulo César, da série *Futebol*, a pergunta formulada foi: "O que acontece na vida de alguém quando o melhor ficou para trás e este alguém passa a ser referido no passado, deixa de ser conjugado no presente?". Em *Nelson Freire*, a pergunta teve a ver com o pudor, o recato de alguém público que convive com a fama e o sucesso, mantendo-se isolado em sua discricção. (in ARANTES, 2004).

Os primeiros passos para a realização de um filme são definidos por essa ideia abstrata que, pouco a pouco, vai se configurando em imagens, cenas e sons. João Moreira Salles não elabora um roteiro anterior, mas faz todo o planejamento da produção do filme a partir das ideias iniciais. A estrutura narrativa se faz à medida que o filme avança. Para Moreira Salles, o documentário é um cinema que incorpora o acaso. "Faz parte do processo criativo não saber direito onde você vai chegar"³⁰, comenta.

4.2.4. Imagem e som

4.2.4.1. Filmagem original e uso de material de arquivo

João Moreira Salles, ao contrário da maioria dos documentaristas contemporâneos que filmam em vídeo digital e depois transferem para película, prefere filmar em película cinematográfica de 16 mm e transferir para vídeo para passar em televisão e ser divulgado em formato DVD. O cineasta assume a diferença entre as linguagens – televisiva e cinematográfica – atribuindo a esta um maior rigor na composição "porque as pessoas que foram ao cinema demonstraram um desejo de ir até lá; há um empenho, uma disposição muito maiores do que as que assistem diante de uma televisão", justifica (in ARANTES, 2004).

³⁰ www.cinemaemcena.com.br

O filme *Nelson Freire* constrói-se sobre imagens feitas no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), na França, Bélgica e Rússia. São imagens de diversos concertos, dos bastidores, do encontro com os fãs, dos momentos que antecedem e que sucedem as performances. Há também as imagens feitas na casa do pianista, durante a longa entrevista realizada no último dia de filmagem. Nesse dia, Freire falou sobre a infância, a solidão, a admiração por Guiomar Novaes (num plano-sequência em que escuta e se emociona com uma execução da artista ao piano), a saudade da professora Nise Orbino; mostrou cenas de Rita Hayworth e revelou sua paixão pela estrela e por certos filmes antigos de Hollywood; exibiu cenas do pianista Erroll Garner que, na tela da TV de Freire, transborda uma alegria e liberdade na improvisação que Freire confessou invejar.

A abordagem realizada pela câmera discreta que acompanha Nelson Freire ao longo de dois anos foi a maneira direta encontrada pelo cineasta para acessar a vida do pianista. A entrevista realizada no último dia de filmagem traça um fio condutor que costura os fragmentos que compõem o filme, não em uma lógica linear, mas em uma aleatoriedade que estrutura a narrativa sob a regência do não verbal.

João Moreira Salles não opera a câmera, mas se comunica o tempo todo com ela, por meio de um inseparável monitor que o acompanha. Em *Nelson Freire*, por meio do rádio, Salles dizia ao fotógrafo Toca Seabra como desejava o quadro. A opção foi pela iluminação natural, sem artifícios, sem holofotes e fresnéis que interfeririam no cotidiano do artista. A iluminação natural encontra equivalência com a naturalidade sem artifícios, sóbria e recatada de Freire e, de alguma forma, valoriza este aspecto velado de sua pessoa.

Houve uma decisão, a partir de conversas que tive com o Toca [Toca Seabra, o diretor de fotografia]. Disse: "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". Até porque uma das razões por que eu quis fazer o filme, além da coisa óbvia da música, era a minha vontade de investigar esta idéia que acho tão importante de ser defendida hoje em dia que é a idéia do recato. O recato implica em não invadir, não se aproximar, guardar uma certa distância respeitosa. E você não consegue fazer isso com a câmera no tripé, ela não tem mobilidade. Então foi assim: Vamos guardar sempre uma distância respeitosa do Nelson. Número dois: vamos esquecer a existência de luz. Não tem luz. 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.³¹

A maior fonte de informações do documentário é o próprio Nelson Freire, com seu jeito de ser, sua música, seu comportamento nos vários encontros que tecem a narrativa: com o piano, com os fãs, com outros músicos, com as lembranças do passado, com a infância, por meio da carta escrita pelo pai; com um jornalista francês, com a amiga Martha Argerich, com a música da pianista Guiomar Novais, com a professora Nise Orbino, com um filme hollywoodiano dos anos 1940 estrelado por Rita Hayworth, com a cachorrinha de estimação, com a equipe de filmagem, com João Moreira Salles e, nos silêncios, consigo mesmo.

Diferentemente de outros documentários biográficos, *Nelson Freire* não utiliza um grande volume de materiais de arquivo. Ancorado no momento presente do músico, o filme assume claramente o tom biográfico em seu aspecto de “relato histórico de uma vida” apenas em alguns momentos específicos, quando, por exemplo, busca o início da vocação precoce, mostrada por meio de documentos (fontes primárias, conforme Vilas Boas): uma carta do pai e uma da professora Nise Orbino, fotos e recortes de jornais. No episódio denominado “21 anos”, Nelson se observa, jovem, tocando uma peça de Liszt, a “Rapsódia Húngara nº 10”. E é só isso em termos de fontes documentais e arquivos históricos.

O filme não mostra depoimentos de amigos, familiares, críticos. Não há lugar para opiniões alheias. Ninguém divide a tela com Nelson, a não ser a melhor amiga e grande pianista Martha Argerich, com quem ele interpreta a quatro mãos uma peça de Rachmaninoff. Na casa da pianista, em Bruxelas, entramos um pouco mais na intimidade de Nelson Freire, quando ele conversa, fuma vários cigarros, procura uma partitura perdida e relembra como conheceu a velha amiga. Mas ali também não há espaço para depoimentos testemunhais sobre a trajetória histórica do artista, senão lembranças afetivas de quando se conheceram, a viagem de trem para Hanover – ele com 16, ela com 18, talvez 19 anos – onde

³¹ “O elogio do recato”, entrevista a Daniel Schenker Wajnberg, Marcelo Janot e Maria Sílvia Camargo, publicada na edição de 9 de maio de 2003, em www.criticos.com.br

ela gravaria seu primeiro disco, a ajuda do amigo naquela gravação. Puro afeto regado a bom humor.

Por tratar-se de um documentário que não se fixa no passado, mas no tempo presente, a história do pianista é contada a partir de fragmentos. Fontes documentais fundamentais são duas cartas, por meio das quais recebemos alguma informação objetiva sobre o pianista. A primeira, escrita pelo pai, quando ele ainda era criança, é narrada pelo cineasta Eduardo Coutinho e descreve a infância do menino acometido por doenças, em Boa Esperança, Minas Gerais; a forma como, aos três anos, começou a tocar de memória algumas peças que ouviu serem executadas pela irmã; e a decisão da família de se mudar para o Rio de Janeiro, para que o menino pianista pudesse aperfeiçoar adequadamente seu talento. É sem dúvida, um dos momentos mais emocionantes do filme: as palavras podem ser ouvidas e lidas, com a câmera “passeando” por sobre a letra do pai; algumas vezes, a sequência é entrecortada por fotos da infância, da família, da cidade de Boa Esperança, além de recortes de jornais da época que atestam o sucesso precoce do menino prodígio.

A segunda carta é de Nise Orbino, a professora de piano tão importante no desenvolvimento artístico de Freire. Ela é quem devolve a paixão do menino pelo piano, o amor que ele havia perdido e que o fazia estar estagnado. Na carta, uma declaração de amor escrita em novembro de 1983, Nise recorda quando viu Nelson pela primeira vez: “aquele pinguinho de gente, de pé, na frente de um enorme piano, e correndo as mãozinhas tão pequenas que nem os dedos apareciam com a velocidade dos movimentos.” Freire diz: “Ela não está mais aqui, mas não existe um dia que eu não fale com ela”.

O passado atualizado é evidenciado, ainda, na audição de uma música interpretada pela pianista Guiomar Novaes, “a maior pianista do mundo”, por quem Nelson se declara apaixonado “desde pequenininho”. Na sequência em que ele escuta Guiomar executando uma peça de Gluck (*Melodia*, da ópera *Orfeu e Eurídice*), a câmera repousa no rosto de Freire: os olhos piscam, marejam, aparecem fotos da pianista sozinha, fotos com ele, muitas fotos num altar de recordações. Ele se senta, olha diretamente para a câmera, pisca e pisca, não esconde a emoção. O cigarro queima tranquilo no cinzeiro e surge mais uma foto na capa de um CD. No final, meio sem jeito, sorri para o cineasta que está por

trás da câmera e pergunta: “Gostou?”. Sobre essa passagem, vale destacar o relato de João Moreira Salles:

Eu, tolamente, pedi a ele para falar da Guiomar e exprimir em palavras o amor, o afeto, a admiração que ele tinha por ela. Ele topou. Mas dizia as frases que todos nós dizemos, que era a maior pianista do Brasil. Isso não tem força. Aí ele disse: "Não, agora você vai entender". E pegou o disco e me pôs para ouvir a Guiomar. Aí eu percebi que a grande homenagem não era fazê-lo falar, mas fazê-lo ouvir. E aí ele fica comovido ouvindo a Guiomar Novaes e você entende, através do rosto dele, como ela era grande.³²

Tudo isso é apresentado como pistas de uma vida. “O passado evocado no filme é tratado de modo a guardar as lacunas que a memória voluntária deixa na sua feliz incapacidade totalizante” (MIGLIORIN, 2004).

4.2.4.2. O som

Em *Nelson Freire*, um aspecto que mereceu especial atenção foi o som. Principalmente, por tratar-se de um filme sobre um pianista e seu trabalho, para Moreira Salles, o som deveria receber um tratamento todo particular. O som direto está presente em todas as sequências em que a câmera acompanha Nelson Freire, sozinho ou com outras pessoas, e nas cenas de entrevista. Para a gravação dos concertos, uma equipe própria foi responsável pela captação da música, com equipamento especial.

A música é protagonista do documentário, juntamente com Freire. Ela é o ponto de partida e de chegada dessa história. É o que confere sentido, direção à narrativa. Como no filme não há encadeamento entre as ações, nem desdobramentos de informações, é a música o “cimento” que une os “tijolos da construção”. A música se contrapõe ao silêncio e surge elevada, em oposição à banalidade da vida, retratada pela cachorra amiga, o cigarro, o copo de água depois do concerto, as perguntas sem sentido feitas pelo jornalista francês. E

³² Entrevista ao site www.cineweb.com.br – “João Moreira Salles filma o Brasil delicado em Nelson Freire” - Publicado em 30/04/03. Acesso em 20/09/2010.

Nelson toca e toca... O filme aproxima o ordinário do homem ao sublime da música. E esse é o encontro maior.

Na minha cabeça, é um documentário feito para ser percebido muito mais pelos sentidos do que propriamente pela razão. É um documentário mais para os ouvidos e para os olhos, do que um documentário em que numa determinada seqüência você entende porque a outra existe. O que eu busquei – e o Felipe Lacerda também, que me ajudou no roteiro, e, portanto, assina o roteiro – é que do entrelaçamento de seqüências surjam relações que não são óbvias: ecos afetivos, enfim. Na verdade, este documentário poderia ser outro, estas 31 seqüências estão nesta ordem, mas poderiam estar em outra ordem.³³

A música grandiosa, executada com maestria por Freire, divide com ele o protagonismo do documentário. São estrelas de igual grandeza. Ou, como o próprio Nelson afirma no filme, em sua costumeira economia de palavras, “o que interessa é a música. Quando te colocam acima da música, distorce... Precisa se proteger”.

4.2.5. A montagem

A montagem é onde, de fato, o documentário se realiza. Para Moreira Salles, “é o momento crucial da feitura de um documentário, a etapa de trabalho em que não posso deixar de estar presente um só instante”. Em *Nelson Freire*, a montagem define a forma como o filme se revela. Entre longas seqüências do músico ao piano, o cineasta dá vida aos suspiros, suores e sedes do artista. A utilização do *fade out* traduz equivalência à inconclusão das falas de Freire, a suas reticências e silêncios. Mas nada com exageros, seguindo a mesma indicação de outros aspectos estéticos (fotografia, iluminação, enquadramentos) de respeito à naturalidade, à mínima interferência possível à verdade do personagem principal.

Em alguns momentos, são utilizadas imagens de arquivo em diálogo não redundante com o texto. João Moreira Salles constrói seqüências com montagem

³³ “O elogio do recato”, entrevista a Daniel Schenker Wajnberg, Marcelo Janot e Maria Sílvia Camargo, publicada na edição de 9 de maio de 2003, em www.criticos.com.br

paralela de ensaios, concerto e bastidores, conferindo ritmo a uma vida que se desenvolve entre o silêncio da ante-sala e a explosão dos aplausos ao fim do show; do cansaço na seção de autógrafos, ao cigarro saboreado ao final da noite; da audição emocionada da pianista Guiomar Novaes, ao afago na cachorrinha Danuza.

A forma como *Nelson Freire* está organizado – em 32 episódios – é resultado de uma ideia de João Moreira Salles, ainda na fase embrionária do filme. Segundo ele, desde que começou a pensar no documentário, teve vontade de livrar-se do que ele chama de “certos constrangimentos”, como a obrigação de informar e de construir sequências que obedecessem a uma lógica de causa e consequência, de antes e depois. Essa aleatoriedade percebida no filme torna-se evidente no DVD, que oferece ao espectador a opção de fazer sua própria sequência, escolhendo a ordem dos episódios.

A montagem, em *Nelson Freire*, dá espaço à banalidade e ao sublime, em um casamento que não segue uma lógica aparente, mas que se rende às lacunas que compõem a vida.

4.2.6. Desenvolvimento da narrativa

Quanto à estrutura narrativa, Moreira Salles costuma defini-la em seus filmes por meio de formas metafóricas: “*Entreatos* é uma flecha. O que significa uma flecha? Que o tempo avança. O filme vai acompanhar a flecha do tempo. Começa no primeiro dia de filmagem e termina no último dia de filmagem”. Já em *Notícias de uma Guerra Particular*, “à medida que fui entrando em contato com a violência, surgiu na minha cabeça a forma circular. O filme se fecha em si mesmo. Ele não vai apontar nenhuma saída. É como uma cobra que morde o próprio rabo”. No caso de *Nelson Freire*, o que lhe veio foi a ideia de um filme sem estrutura nenhuma: “Um filme em que uma sequência não gere a próxima. Não é a lógica da razão. É um filme de estrutura líquida, ao contrário de *Entreatos*”.³⁴

³⁴ GRAZINOLLI, Henry. “O roteiro impossível”. In: <http://www.telabr.com.br/oficinas-virtuais/texto/167> - Acesso em 03/09/2010.

Logo no início, o filme já dá mostras de sua característica principal: a inconclusão, a mensagem revelada nos entreatos, a câmera discreta que observa. O filme começa com um final: a última nota musical de um concerto, um golpe seco da orquestra e do piano e a plateia que explode em aplausos. O pianista curva-se, agradece os aplausos, e caminha ao lado do maestro para a coxia, em direção à câmera que está no fundo do palco, escondida. Os aplausos não param, o maestro insiste com Freire para que retorne ao palco e dê “um docinho de coco” para o público, uma pecinha leve, para agradá-los, enquanto Nelson anseia por um cigarro. E os aplausos continuam.

Nelson Freire volta ao palco uma, duas, três, quatro vezes. Agradece, sorri, recebe flores, volta à coxia, entrega-as para uma moça da produção, e os aplausos não param. Ele, enfim, se rende e oferece mais uma música ao público. Música que o filme não mostra.

Em toda a sequência, é como se a câmera não estivesse lá. Observa discretamente o tempo real e revela aquele que se tornaria o traço marcante do filme: o intervalo entre as ações. Ou, como observa José Carlos Avellar,

Um plano-sequência mais intervalo que sequência. Uma observação detalhada de um entreato. O concerto, que não vimos, acabou. Vai começar uma outra coisa que igualmente não veremos. Nesta nova entrada em cena o pianista senta-se ao piano para tocar algo, e – o plano acaba.³⁵

O filme prossegue recortado em 32 camadas: Um cacoete; A profissão; Martha Argerich; Primeira leitura; Homenagem a Guiomar Novaes; Bis; Partituras; Autógrafos; Uma carta; Na Rússia, pela primeira vez; Estrelato; Homenagem a Rita Hayworth; Danuza; Um contratempo; Uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete; Infância; 21 anos; Um trecho difícil; Homenagem a Nise Orbino; Descompasso (e seu acerto); Um trecho da Fantasia de Schumann em dois países; Uma frustração; Limpando o piano; Chopin; TV; Uma conversa entre o violoncelo e o piano; Perigo; Valsa; Músicos; Final do concerto; Depois do concerto; Créditos finais. Essa é a sequência original, que pode ser alterada, aleatoriamente, na versão em DVD.

³⁵ AVELLAR. Objetivo subjetivo. In: http://www.escrevercinema.com/O_olho_que_pensa.htm, acesso em 09/03/2010.

4.2.7. Modos de representação do real

Em *Nelson Freire*, percebem-se claramente as várias fontes onde mergulhou João Moreira Salles em sua trajetória como documentarista, das tradições do cinema-direto norte-americano e do cinema verdade francês às reportagens televisivas.

Sendo assim, o hibridismo nas formas de abordagem do real e construção do filme torna-se evidente. Tomando como referência o pesquisador Bill Nichols (2008), identificamos pelo menos três modos de representação do real: *poético*, *observacional* e *participativo* (ver capítulo 3 para detalhamento dos modos).

A filmagem e a montagem, em alguns momentos, revelam um jogo de explicitação e ocultação. Às vezes, João Moreira Salles parece espionar o pianista (*observacional*); noutras, a presença da equipe é visível e compartilhada (*participativo*): como na sequência em que um jornalista francês pergunta tolices a Freire, do tipo “Como o fato de ser de um país quente influencia o senhor em seu modo de tocar?”, e, neste momento, Nelson Freire foge com o olhar e acha na câmera da equipe de João um instante de cumplicidade. “O silêncio de Freire e do filme (*fade out*) nesse momento são característicos de um cinema nem direto (imparcial) nem interventor (dirigista), mas que se dá no lugar limítrofe dos olhos que se cruzam” (BRAGANÇA, 2003).

É *observacional* nos vários momentos em que a câmera se apresenta discreta, registrando, principalmente, a solidão do artista, caminhando ansioso antes do show; tomando um copo de água ou de refrigerante no camarim, no final de uma apresentação. Ou, no último episódio, com cenas de diversos momentos “pós-espetáculo”, quando ele recebe o público, dá autógrafos, agradece, conversa, sorri. Ou, antes de tudo, quando registra os vários concertos, naquele momento em que músico e instrumento se unem numa relação hermética que, paradoxalmente, explode em beleza sonora e performática, provocando o encantamento do público. Tendo como ponto de partida para as filmagens o modo observacional, Salles comenta:

Levamos seis meses para conseguir aproximar a câmera a um metro de distância do Nelson. Nas primeiras gravações, eu colocava a câmera a uns seis metros dele. Eu próprio não me dirigia a ele. Ficava observando o que ele fazia no camarim, no bastidor, no teatro. Eu tentava ser quase imperceptível e aos poucos ia me aproximando.³⁶

O modo observacional pode ser claramente percebido na primeira sequência do filme, que dura quatro minutos e 33 segundos, já descrita no item anterior.

Já o modo participativo é evidente nas sequências filmadas na casa de Martha Argerich, em Bruxelas. A equipe participa do bate-papo entre os dois pianistas, interferindo no que é dito. Martha não fala *sobre* Nelson Freire, mas revela como se deu o encontro com o pianista, quando tinha 18, 19 anos. Ela comenta um detalhe, Nelson concorda e ri. Depois, eles tocam uma peça a quatro mãos. Mais tarde, procuram por uma partitura perdida entre tantos papéis sobre os pianos. Ele a ensina a limpar as teclas do instrumento e eles recordam tempos idos, contando histórias para a equipe que não se esconde. Nesse sentido, evidencia-se o modo participativo.

O modo poético é claramente identificado na costura dada à construção do filme: aleatória, rítmica, com a música como elemento integrador de toda a narrativa. A ausência de uma ordem cronológica, de um fio condutor lógico, a possibilidade de, no DVD, os 32 episódios serem exibidos em ordem aleatória, podendo surpreender o espectador com uma “nova história” a cada exibição, tudo isso revela traços do modo poético que, segundo Bill Nichols (2008), caracteriza-se por sacrificar as convenções da montagem em continuidade para “optar por associações e padrões que envolvam ritmos temporais e justaposições espaciais [...]. A ênfase na fragmentação e na ambigüidade é um traço importante em documentários poéticos” (NICHOLS, 2008, p. 135).

4.2.8. O retrato revelado: a síntese imagética do biografado

³⁶ “Moreira Salles retrata outro lado do Brasil em *Nelson Freire*”. Entrevista à Agência Reuters. In: <http://cinema.terra.com.br/ficha/0,,TIC-OI4067-MNfilmes,00.html> - Acesso em 20/03/2009.

Na construção biográfica do personagem Nelson Freire, o resultado não é um aprofundamento em sua vida. Não se busca o homem todo, completo, num mergulho exaustivo sobre sua história pessoal e profissional. Permanecemos na superfície, nos intervalos, e, justamente por isto, experimentamos um sabor raro de poder compartilhar mistérios da alma do artista.

Tal incompletude pode ser considerada a grande marca desse documentário. No filme, nada se conclui. Não há fechamentos, pontos finais. Tudo é reticente, das falas aos silêncios e olhares. O filme é um exercício de sutilezas, que não busca apresentar o “todo”, mas “partes” de uma vida. A construção biográfica se dá sobre pequenas revelações da intimidade, que entrecortam as aparições públicas, costuradas delicadamente numa narrativa que flutua e não busca repouso em um discurso sólido.

Nelson Freire é, então, apresentado como um dos maiores pianistas da atualidade, reconhecido internacionalmente, com uma atuação intensa no Brasil e no exterior. A fama e o êxito artístico convivem com um homem discreto, de poucas palavras. Por meio das fotografias, recortes de jornais e cartas, temos acesso à infância do artista e tomamos conhecimento das enfermidades e do talento, ambos, precoces no menino prodígio.

O filme se articula fragmentariamente, sem buscar uma vasta documentação histórica e uma linearidade lógica. O homem e o artista se revelam por meio dos encontros diversos que constroem a narrativa, sobretudo, do encontro sublime entre o artista e sua musa. Em um filme marcado pela incompletude, plenos são os encontros entre o maior pianista da atualidade e seus predecessores: Brahms, Schumann, Tchaikovsky, Chopin, Bach, Gluck, Villa-Lobos, Rachmaninoff.

4.3. *Vinicius*

Vinicius é o documentário recordista de público na história do cinema brasileiro pós-retomada: em oito semanas de exibição, com 32 cópias distribuídas, alcançou 205.603 espectadores, conquistando vários prêmios e críticas elogiosas. Apesar de ser categorizado como documentário pela crítica especializada, não é definido assim pelo diretor Miguel Faria Jr., que prefere classificá-lo como “ensaio” ou “cinebiografia”, já que, na sua opinião, o tom intimista e pessoal que buscou imprimir ao filme foge da neutralidade que se espera de um documentário:

Não defino o filme como documentário, e de certa forma o personagem de *Vinicius* pode ser lido como uma obra de ficção. Não quis fazer um filme nostálgico ou didático, ou me ater a episódios biográficos. Minha ambição era maior. Quem quiser dados biográficos, pode comprar livros. Eu quis trazer o *Vinicius* em sua essência para junto do espectador.

Cabe aqui, uma primeira reflexão sobre a realização desse filme: se não se trata de um documentário biográfico, como deve ser categorizada a obra de Miguel Faria Jr.? Seria uma obra de ficção, como ele afirma que “de certa forma o personagem de *Vinicius* poder ser lido”? Um ensaio cênico-musical? Uma cinebiografia? Um ensaio poético? Um perfil biográfico? Essa dificuldade em estabelecer limites entre gêneros cinematográficos corrobora a constatação de quão sutis são as fronteiras e como a variedade de experiências no campo do documentário dificulta sua conceituação e delimitação (como já observado).

Contudo, a partir do que se convencionou denominar de “tradição do documentário”, pode-se reconhecer no filme *Vinicius* diversas características em sua estrutura, linguagem, narrativa e dicção que o enquadram dentro deste gênero. Imagens de arquivo, fotos, recortes de jornais, depoimentos, tudo isto entrecortado por poemas e músicas que ilustram a produção autoral do artista, além da presença, em vários momentos, de uma narração em *off* são elementos reconhecidos como característicos do gênero documentário.

Podemos reconhecer, em *Vinicius*, também, além da narrativa biográfica, um resgate da memória de um tempo e de uma experiência sociocultural que extrapola a vida do personagem biografado – assim como ocorre em *Cartola*, na

análise mais adiante. Além disso, a presença de atores e intérpretes confere ao filme uma característica dos modos *poético* e *performático* de representação do real, definido por Bill Nichols (2008). Ou seja, a presença de uma linguagem poética, que não é documental ou jornalística, mas que confere emoção à narrativa, não impede que o filme seja reconhecido como um documentário. Poesia e documentário não são incompatíveis.

Diante dessas considerações, procedeu-se à análise embasada nessas características que classificam *Vinicius* como um exemplar do gênero, que utiliza recursos bastante evidentes da tradição do documentário.

Miguel Faria Jr. optou por construir um filme com o clima de boemia e encontro de amigos que caracterizava o estilo de vida do biografado. Segundo ele, essa foi a maior dificuldade: encontrar uma estrutura que contasse a vida de Vinicius de Moraes através de suas músicas e poesias, mas que comportasse também entrevistas de familiares, amigos, parceiros e imagens de arquivo.

O formato escolhido foi o de um *pocket show*, com declamações de poemas de Vinicius pelos atores Camilo Morgado e Ricardo Blat e interpretações de músicas por 12 cantores, da velha e nova geração. O show é também o fio condutor que costura fotos, filmes de época, entrevistas, depoimentos. As performances artísticas intercalam depoimentos de amigos e familiares, e narrações em *voz-off* pelos dois atores.

4.3.1. O contrato autoral

A realização de *Vinicius* ocorreu com total apoio da família. Susana Moraes, que participa como co-produtora, queria fazer um filme sobre o pai, a partir de uma grande demanda por parte de colégios, faculdades e outras instituições que desejavam um filme sobre a vida do artista para ser utilizado em aulas, seminários e palestras. A partir de conversas com ela e suas irmãs, Miguel teve a ideia inicial de realizar um roteiro de ficção. O cineasta passou um ano envolvido na criação do roteiro com Adriana Falcão. A ideia não foi para frente. Perceberam que um tratamento ficcional geraria muitos impasses, como a

escolha dos atores para representar personagens que fazem parte de uma história recente, e decidiram mudar o rumo do projeto para um filme não ficcional.

4.3.2. Relação entre biógrafo e biografado

Miguel Faria Jr. tem uma ligação profunda com o biografado, inclusive familiar: quando tinha 22 anos, se casou com a filha de Vinicius, Susana de Moraes, com quem ficou casado por nove anos. Mas, antes de Susana, já conhecia Vinicius, desde os 14 anos. “Devo a ele a decisão de fazer cinema”, revela em entrevista publicada no site oficial do filme³⁷.

O diretor confessa, na entrevista, que, com o tempo, começou a cultivar certo preconceito em relação a Vinicius de Moraes, a ponto de passar vários anos sem ler suas poesias. Um dia, encontrou um de seus livros em um hotel e este reencontro abriu um novo olhar sobre o poeta, sua vida e sua obra:

Esse novo contato propiciou uma revisão de sua obra e do folclore a seu respeito: o estereótipo do poeta bêbado, a enorme desconsideração da Academia em relação a seu talento e uma supervalorização do ‘poetinha’ como um criador menor. Por coincidência, Susana de Moraes, pouco depois, me falou da intenção de fazer um filme sobre Vinicius. No último dia da mixagem de *Xangô*³⁸, em Nova York, conversei com o fotógrafo Lauro Escorel sobre a minha decisão de fazer o filme.³⁹

4.3.3. Contexto

Vinicius de Moraes nasceu em 1913 e morreu em 1980. Viveu a maior parte da vida no Rio de Janeiro e passou alguns anos exercendo missão diplomática em outros países. Mas sua história e sua produção artística estão fundamentalmente ligadas à “cidade maravilhosa”.

As transformações comportamentais, urbanísticas, de moda e estilo, para citar algumas, ocorridas ao longo do período de sua vida de 67 anos são

³⁷ www.viniciusdemoraes.com.br

³⁸ *O Xangô de Baker Street* (Brasil / Portugal, 2001), filme dirigido por Miguel Faria Jr., baseado em livro de Jô Soares.

³⁹ *Ibid* www.viniciusdemoraes.com.br

retratadas no filme em cenas e fotos da cidade do Rio de Janeiro. “Uma de nossas preocupações foi mostrar essas transformações em paralelo ao percurso de Vinicius”, explica o diretor.

4.3.4. Roteiro

Após ter passado um ano na elaboração de um roteiro de ficção, Miguel Faria Jr. abandonou a ideia e decidiu realizar um filme não ficcional. Pensou na estrutura básica – um show com declamação de poesias e interpretações musicais, intercalado com outros materiais, como depoimentos e imagens de arquivo – e deu início à produção. Não houve um roteiro fechado prévio às filmagens e grande parte da estrutura do roteiro foi decidida na montagem, após a decupagem e em função dos diversos materiais disponíveis. Por esse motivo, a montadora Diana Vasconcelos também assinou o roteiro, junto com Miguel.

4.3.5. Imagem e som

A realização de *Vinicius* durou três anos e se deu em duas grandes etapas. A primeira, ao longo de um ano, foi dedicada às entrevistas e às filmagens no teatro, que duraram quatro semanas. Na segunda etapa, a equipe se debruçou sobre a pesquisa e organização do material de arquivo, buscando reconstituir a história do poeta. Como não existe um arquivo organizado, Miguel afirmou que esta foi a fase mais difícil, pois muita coisa se perdeu no tempo.

4.3.5.1. Filmagem original e uso de material de arquivo

Vinicius se articula entre cenas ficcionais originais – as declamações poéticas feitas pelos atores, em cenários como um camarim, o palco de uma boate, um escritório doméstico (construído no palco da boate), além do *pocket show* que busca reconstituir uma noite musical em uma boate nos anos 1960 –, e não ficcionais – entrevistas especialmente gravadas para o filme, além de cenas e fotografias de arquivo.

Foram realizadas 14 entrevistas com familiares, parceiros e amigos, gravadas em DV-Cam, algumas com duração de cinco horas. Os shows foram filmados em 35 mm e em super-16 mm. O material bruto somava 50 horas.

O fotógrafo Lauro Escorel afirma, em entrevista disponível nos extras do DVD, que buscou fazer a fotografia o mais invisível possível, chamando o mínimo de atenção para a imagem. Para ele, no filme, a imagem é secundária; a primazia é da palavra. “É um filme sobre as palavras de Vinicius e sobre as palavras ditas sobre ele”, considera o fotógrafo.

Para a filmagem do show, foi construído um cenário que reconstituía uma boate dos anos 1960, remetendo a locais onde Vinicius se apresentara diversas vezes. Nesse sentido, a fotografia parece não ter se tornado “invisível”, como desejaria o fotógrafo Lauro Escorel, uma vez que a boate reconstituída sugere um ambiente um tanto artificial, nada descontraído, como é comum em casas noturnas. As apresentações musicais foram gravadas ao vivo, com pequenos acertos posteriores, realizados em estúdio sonoro. As entrevistas foram gravadas em outro estúdio e nas casas dos entrevistados, em vídeo, e foram tratadas de modo que casassem com as imagens do estúdio onde estava a boate.

O acesso a todo o arquivo de fotos, escritos, documentos, *clippings* e imagens de posse da família foi absolutamente liberado para a equipe de Miguel Faria Jr., uma vez que o filme era um desejo das filhas e Susana teve atuação decisiva na produção do filme. Mesmo com todo esse acervo, os produtores tiveram uma dificuldade: encontrar cenas do artista jovem. O filme mostra fotografias da infância e dos anos de juventude, mas a TV era incipiente no início em meados do século XX, e não há registros filmados até certa idade. Os acervos de todas as emissoras foram pesquisados, mas a maior parte do material registrava os últimos anos de Vinicius, “aquela imagem manjada dele já barrigudo e velhinho”, como diz o diretor, em entrevista publicada no *site* oficial do filme.

Ainda assim, o filme consegue reunir algumas imagens raras. A cena mais antiga foi retirada do filme *Les carnets Brésiliens* (França, 1966), que Pierre Kast realizou no Brasil em 1963, em que Vinicius canta "Canto de Ossanha". Uma fonte importante foi o média-metragem *Um rapaz de família* (Brasil, 1980), feito pela filha Susana, com cenas da intimidade de Vinicius. Outra raridade é o filme

Pista de grama (Brasil, 1958), de Haroldo Costa, no qual João Gilberto acompanha ao violão Elizete Cardoso que canta "Eu não existo sem você".

Há outras cenas igualmente antológicas, por revelarem Vinicius em diferentes situações. Como a cena em que canta "Pela luz dos olhos teus", ao lado de Tom Jobim que toca o violão. Tom brinca sobre o fato de a esposa ter jogado fora duas garrafas de *scotch*, enquanto Vinicius acompanha a fala do parceiro, visivelmente alcoolizado.

Várias cenas de arquivo da cidade do Rio de Janeiro em diferentes épocas do século XX recriam o ambiente das décadas de 1930 a 1970. O encontro com parceiros ilustres, como Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell e Toquinho, é enfocado em diversas cenas de arquivo.

Os depoimentos foram, em grande parte, uma conversa entre amigos. Miguel é próximo de várias pessoas que foram amigas de Vinicius e tiveram importância em sua carreira, como Chico Buarque, Edu Lobo e Carlos Lyra. Esses testemunhos são ora emocionados ora bem-humorados, conferindo ao filme a característica principal desejada pelo diretor: "Eu queria trabalhar com o que era o centro do trabalho dele, que era a emoção", revela.

Também participam dando seus testemunhos sobre Vinicius: Antônio Cândido, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Carlinhos Vergueiro, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo, Francis Hime, Georgiana de Moraes, Gilberto Gil, Luciana de Moraes, Maria Bethânia, Maria de Moraes, Miúcha, Susana Moraes, Tônia Carrero e Toquinho.

4.3.6. Música

Luiz Cláudio Ramos, diretor musical, buscou intérpretes de uma geração mais nova (excetuando-se Zeca Pagodinho e Olivia Byington) que não tivessem ligação com Vinicius, com exceção da neta Mariana de Moraes. Os intérpretes mais maduros, amigos de Vinicius, aparecem dando depoimentos, tocando violão, cantando e lendo poemas seus.

A escolha das músicas se deu, segundo Miguel, a partir de dois critérios: o cronológico e o de representação, ou seja, músicas que representam sínteses importantes da obra de Vinicius, na visão do diretor.

Luiz Ramos, que fez todos os arranjos das músicas, escolheu, junto com os intérpretes, que música cada um interpretaria: Renato Braz (“Se todos fosse iguais a você”), Yamandú Costa (“Valsa de Eurídice”), Adriana Calcanhoto (“Eu sei que vou te amar”), Olívia Byington (“Modinha”), Mônica Salmaso (“Insensatez” e “Canto Triste”), Mariana de Moraes (“Coisa mais linda”), Zeca Pagodinho (“Pra que chorar”), Marj’Nália (“Sei lá...a vida tem sempre razão”).

4.3.7. Montagem

Segundo relata Miguel Faria Jr. o mais difícil na realização do filme foi ter que escolher. Vinicius escreveu mais de 400 poesias e cerca de 400 letras de músicas. No filme, dez músicas são interpretadas no palco, 15 são mencionadas (e/ou interpretadas) em depoimentos, além de algumas músicas incidentais, também criadas por ele. Centenas de letras e poemas ficaram de fora. “Cada música cortada doía, mas o corte era necessário para adequar a seleção à época que o filme retratava”, justifica o diretor.

Para Lauro Escorel, o grande desafio foi articular coerentemente os diferentes materiais – entrevistas, encenações, performances musicais, cenas de arquivo e outros materiais de procedências diversas, em foto, vídeo e película – “e não transformar tudo numa colcha de retalhos”. O resultado, na visão do fotógrafo, foi satisfatório: “O filme se tornou uma grande trança, acabou criando uma unidade fotográfica, possível graças à tecnologia de pós-produção digital”, explica. Ainda sobre a estética de Vinicius, ele comenta que houve uma opção por descolorir um pouco o filme, numa busca dos ares das décadas de 1960 e 1970.

4.3.8. Desenvolvimento da narrativa

O filme começa contextualizando especialmente a vida do personagem retratado, com cenas de Ipanema e uma carta a Vinicius, escrita pelo cronista

Rubem Braga e narrada em *off* por Ricardo Blat, já imprimindo o tom saudosista várias vezes recorrente ao longo da narrativa. Logo em seguida, irrompe a música “Se todos fossem iguais a você”, interpretada por Renato Braz, sobre cenas aéreas noturnas da orla do Rio de Janeiro.

Dali, o espectador é conduzido para um camarim onde dois atores – Camila Morgado e Ricardo Blat – declamam um poema. Eles puxam discretamente a cortina e a câmera revela o violonista Yamandú Costa, em um palco de uma boate cuidadosamente recriada para exalar os tons e o clima dos anos 1960, executando a “Valsa de Eurídice”.

Terminada a apresentação, Camila Morgado fala da música, tema da peça “Orfeu da Conceição”, escrita por Vinicius de Moraes, e começa a narrar sua biografia. A narradora sai de cena, vira voz em *off* e passa a acompanhar fotos e imagens do Rio antigo, destacando que o personagem influenciou e foi influenciado pelas transformações ocorridas na cidade ao longo dos anos. A voz em *off* de Camila dá lugar à voz de Rubem Braga, sobre fotos da infância; Camila retorna falando sobre a juventude de Vinicius. A voz do próprio personagem surge, então (por volta dos sete minutos de projeção), falando sobre o ano de 1935, quando ele participou de um concurso de poesia, competindo com grandes nomes e se destacou com um poema inspirado pelo catolicismo francês. Entra, então, o primeiro depoimento sobre Vinicius: em tom bem-humorado, o poeta Ferreira Gullar fala sobre a “conversão” de Vinicius: do eruditismo francês para a vida no dia-a-dia das ruas do Rio de Janeiro.

Essa breve descrição dos minutos iniciais tem o objetivo de mostrar como está estruturada a narrativa de *Vinicius* e quais os principais recursos de linguagem utilizados pelo diretor. A alternância entre narrações em *off* sobre cenas e fotos de arquivo, gravações nas quais aparece o próprio Vinicius ou outros intérpretes, depoimentos de amigos e familiares, declamações de poesias pelos atores, interpretações musicais na boate reconstituída, leitura de poesias e interpretação de músicas pelos amigos entrevistados (Edu Lobo, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Chico Buarque e Toquinho cantam músicas e leem poemas de Vinicius, durante as entrevistas, além de Maria Bethania, que lê dois poemas), tudo isso compõe a estrutura do filme e, de forma bem articulada, constrói a

biografia do poeta e músico, numa narrativa que procura ser coerente com seu espírito eclético.

É interessante observar que a personalidade artística de Vinicius divide espaço com a personalidade privada. O filme escancara a faceta romântica do artista, fala de seus amores e dos nove casamentos, expõe os sentimentos das filhas sobre esse lado controverso do pai. Camila Morgado fala da “vida dupla” de Vinicius: sua poesia nas “alturas”, de profunda erudição, e sua frequência aos prazeres da Lapa – berço da boemia carioca e rica fonte de inspiração –, com suas prostitutas, seus cabarés e sambistas. Aos poucos, sua poesia “desceu” para a vida cotidiana e aí encontrou sua maior riqueza. A partir desse momento, entram os principais depoimentos: Antônio Cândido, Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Carlos Lyra, Gilberto Gil, Toquinho, Francis Hime, Miúcha. Maria Bethania lê um poema e proclama ao final: “Lindo!”.

O filme revela intimidades, forças e fraquezas do biografado. Mostra fotos das várias esposas, de momentos em família, fala de encontros e rupturas amorosos. A amiga Tônia Carrero comenta a busca de Vinicius pela constante “chama da paixão” que alimentava sua poesia; ideia corroborada pelo parceiro Toquinho que destaca “o quanto Vinicius buscou a paixão eterna e o quanto se angustiou, por saber que jamais iria encontrá-la”. A filha Susana fala dos problemas que teve com a separação dos pais e com as novas famílias de Vinicius. Georgiana e Luciana, filhas do segundo casamento, falam do sofrimento do pai ao deixar um casamento e se envolver em outra paixão.

Outra faceta de Vinicius, a ligação com a bebida, é assumida claramente e apresentada sem rodeios ou disfarces no filme. Chico Buarque e Edu Lobo falam sobre o assunto e este último comenta que o poeta “precisava daquilo” e que, certa vez, o próprio Vinicius disse que “sem uísque, fica tudo mais difícil.”

Chico Buarque rememora que, de vez em quando, Vinicius se recolhia na Clínica São Vicente, para se recuperar do alcoolismo. Numa dessas vezes, teria acompanhado os sons do quarto vizinho, onde morreu um paciente. Naquela noite, ele teria composto a letra de “Pra que chorar”, sobre música de Baden Powell. Chico começa a cantarolar a música que ganha continuidade na interpretação de Zeca Pagodinho durante o *pocket show*.

Os encontros com os parceiros é outro elemento chave para a construção da biografia do artista e o filme apresenta cenas de alguns desses encontros: com Tom Jobim, Baden Powell e Toquinho.

Os conturbados anos 1960 são apresentados com cenas de manifestações contra a ditadura militar e os anos 1970, com cenas da irreverência presente nas praias e a revolução nos costumes. O filme mostra a maratona de shows realizados no fim dos anos 1970, ao lado de Toquinho, Tom e Miúcha, quando Vinicius já começava a dar sinais de cansaço. Aos 64 anos, casou-se pela última vez com Gilda Matoso. O poeta faleceu aos 67 anos, em 1980.

Num movimento circular, o filme retoma a carta do início, escrita e narrada por Rubem Braga. Ipanema ressurgiu colorida, ensolarada, cheia de vida.

4.3.9. Modos de representação do real

O filme caracteriza-se pelo hibridismo na composição dos modos de representação *expositivo*, *poético* e *performático*. É expositivo, nas diversas passagens em voz *over*, em narrações feitas por Rubem Braga, Camila Morgado e Ricardo Blat. Nesses momentos, cenas e fotografias são acompanhadas pela voz *over* dos narradores que apresentam dados biográficos de Vinicius, comentam passagens da vida do artista e contextualizam política, social e culturalmente momentos nacionais e internacionais. Como explica Nichols, “o modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICHOLS, 2008, p. 144).

O outro modo de representação presente é o poético, evidente na estrutura escolhida por Miguel Faria Jr. de ter como fio condutor da narrativa a participação de atores declamando poemas e músicos interpretando canções de Vinicius, em um espetáculo cênico-musical ambientado em uma boate reconstituída em estúdio. Esse modo “ênfatisa o estado de ânimo, o tom e o afeto, a fragmentação e a ambigüidade, mais do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2008, p. 138).

Ao lado dos modos expositivo e poético, o modo que predomina no filme é o performático, pela principal razão de ser ele um filme claramente baseado na emoção. As declamações poéticas, as interpretações musicais e, principalmente, os depoimentos de familiares e amigos, transbordam emoção, admiração, saudade e afeto por Vinicius. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (NICHOLS, 2008, p. 171). Segundo Nichols, filmes performáticos nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. “A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa”, arremata o autor, para quem o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo, ou neste caso, sobre o personagem.

4.3.10. O retrato revelado: a síntese imagética do biografado

O “Vinicius” revelado pelo filme de Miguel Faria Jr. é um mito nascido em um tempo áureo da produção cultural brasileira, da revolução de costumes, de uma Ipanema dourada que emoldurava o encontro de amigos, da boemia, da efervescência criativa. É evidente a ausência de uma neutralidade autoral: Vinicius de Moraes é, de certo modo, “incensado” pelas palavras dos amigos, pela incontestável beleza dos poemas e canções cuidadosamente escolhidos, e pelo texto narrado em *off*, em vários momentos do filme. Paradoxalmente, certas características reveladas por familiares e amigos próximos – entre estes, especialmente Tônia Carrero – colocam em destaque pontos mais vulneráveis da personalidade do artista, em geral, relacionados a seus relacionamentos amorosos. E, em alguns momentos do filme, derrama-se na tela um Vinicius embriagado e, até, angustiado.

Miguel Faria Jr. afirma, em entrevista nos extras do DVD do filme, que o maior desafio que encontrou foi reunir as diversas “vidas” de Vinicius: a vida privada e a vida pública em suas muitas faces, juntamente com sua poesia e suas canções. Essa é, também, uma característica fundamental da síntese que se tem

ao final do filme: a impossibilidade de se separar a vida privada da obra do artista. Sobre isso, assim fala Miguel Faria Jr.:

Seria impossível. O processo artístico de Vinicius sempre foi paralelo à sua vida. Aos 24 anos, ele era um integralista e fazia sonetos parnasianos. Aos 60 anos, era um *hippie* desbundado. Vinicius viveu o raro privilégio de ficar jovem com a idade. Acompanhar essas transformações é impressionante e muito emocionante.

Na biografia de Vinicius, a vida privada e a pública se misturam. A bebida, os vários casamentos, o diplomata, o romântico incurável, o poeta e compositor reconhecido, a figura polêmica, todas essas “faces” revelam o homem e o artista. “Ele era uma pessoa extremamente atenta com tudo que acontecia à sua volta. E também quisemos mostrar como sua vida pública e privada se misturavam: ao mesmo tempo em que Vinicius provocava mudanças, também era influenciado por elas”, explica o diretor.

O filme mostra várias imagens de Vinicius com um copo de uísque, algumas vezes, claramente embriagado. O diretor justifica:

Mostramos a bebida com a tranquilidade que ele gostaria. Vinicius era transparente em tudo, e nunca escondeu a bebida. Ele fazia shows com copo de uísque na mão. Não tive a vontade de protegê-lo porque Vinicius também não teve esse cuidado.

O cineasta revela ainda, na entrevista dos extras do DVD, que, durante o tempo de realização, mergulhou no personagem e quis absorver a essência do artista, para que o filme se erguesse sobre o que era essencial. Sobre as percepções que resultaram desse “mergulho”, Miguel Faria Jr. diz:

Fiz muita força para não passar apenas uma sensação nostálgica, saudosista. Quem não o conhece – se é que é possível, pois a presença de Vinicius é muito ampla – poderá ter uma boa oportunidade de se aproximar de seus poemas e músicas. Seu modo de vida e seus temas – amor, delicadeza, alegria, leveza – podem estar desvalorizados, podem não estar na moda, mas não são temas do passado. Podem não estar muito favorecidos no mundo atual, mas eu torço para que retomem. Não me agrada a postura “como era bom antigamente”, porque Vinicius não pertence ao passado – acho que seu discurso é cada vez mais valorizado, até pela falta que nos faz.

Sobre o “retrato que se revela” na biografia construída no filme *Vinicius*, ocorre um fenômeno curioso. Nas várias críticas publicadas em jornais e revistas impressas e *on-line* consultadas para a elaboração deste trabalho, é uníssono o comentário de que o filme é capaz de transpor o espectador para os tempos idos das décadas de 1950 e 60. E mais que isso: não se trata apenas de uma “transposição” objetiva, de alguém sentado na poltrona que vê imagens de outros tempos e espaços, mas de uma saudade de tempos que pareciam ser melhores. Analisando *Vinicius*, o cineasta e crítico Arnaldo Jabor afirma perceber que há um mistério neste filme que provoca no público uma ligação amorosa, que faz muita gente sair chorando e rindo, querendo vê-lo de novo.

O filme mostra um passado que poderia ser nosso presente. Ipanema era uma ilha de felicidade num país injusto, mas foi um momento raro em que o desejo e o projeto pareciam se encontrar, numa harmonia entre a praia, o bar, as ruas com amendoeirinhas, ruas calmas onde a música, o Cinema Novo, a literatura floresceram, antes do início da massificação. [...] Estávamos em plena utopia antes da chegada do mundo real em 64; antes do pesadelo, tivemos um sonho. Vivíamos em um espaço-tempo em que o amor estava se reinventando, sexualizado, abençoado com o surgimento da pílula e com o brilho mágico do psicodelismo. Ir à praia era um ato político. Ver o pôr-do-sol era um comício. A felicidade não teria fim, e a tristeza, sim (JABOR, 2009).

O saudosista artigo de Jabor revela como o filme de Miguel Faria Jr. funciona como a “âncora temporal” – anteriormente citada. Ele declama que “Ipanema era o caminho. E a vida de Vinicius era exemplar”. Assim Vinicius, ele próprio, sua vida, sua existência, revelam-se “âncoras” de significado e sentido no mosaico pós-moderno em que as gerações subsequentes mergulharam. Mais do que um personagem da história da arte e da poesia nacionais, ele se transforma num símbolo de uma época de grande riqueza, em vários sentidos, e que se perdeu. Como Arnaldo Jabor afirma:

Aí, decifro outro mistério do intenso feitiço deste filme: o tempo. O tempo era outro, e me refiro a tempo como ritmo, *timing*. Movíamos-nos em outro ritmo, andávamos em paisagens claras, com perspectiva, percorríamos distâncias nítidas, andávamos pela praia até o Leblon. O mundo estava em foco e não era esse sumidouro de hoje. *Vinicius* não é um filme feito “hoje” sobre “antes”. É um filme daquele tempo que vem nos tocar agora. O tempo do filme de Miguel é o tempo de antes. E, ao vê-lo, parece que tínhamos um futuro naquele passado, e temos a chance de sentir de novo o vento, a brisa e as batidas do mar de Ipanema (JABOR, 2009).

4.4. *Cartola – Música para os olhos*

Lançado em 2006, depois de uma trajetória de produção que durou oito anos, o filme *Cartola – Música para os olhos*, dos diretores Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, parte da trajetória pessoal e musical de Angenor de Oliveira, o Cartola, um dos mais importantes compositores brasileiros, para apresentar um panorama da história do samba no país. Montado em fragmentos, buscando conexões inusitadas, o filme, aos poucos, constrói a biografia de Cartola e recria o contexto social, político e cultural do período vivido pelo artista, entre 1908 e 1980.

4.4.1. Contrato autoral

Quando se fala em contrato autoral, se pensa nos caminhos que abrem e fecham os acessos por onde transita a realização do filme. A realização de *Cartola* enfrentou uma trajetória extensa até ter sua primeira exibição no Festival do Rio, em 2006. O grande entrave foi a liberação de direitos autorais. A obra utilizou muito material de arquivo: trechos de 37 outros filmes e reportagens televisivas, além de 33 músicas interpretadas pelo próprio Cartola e outros cantores. Dos 1,6 milhões de reais investidos, 600 mil foram destinados ao pagamento de direitos autorais. A Raccord, produtora do documentário, levou oito anos para captar os recursos suficientes para pagar os direitos, conseguir as autorizações e realizar o filme.

“Além de determinar a viabilidade ou não de um filme feito a partir de arquivos, há complicadores adicionais gerados pelas leis de direitos autorais”, explica Patrícia Cornils, assistente de finalização de *Cartola*⁴⁰. Ela cita dois exemplos: uma imagem da extinta TV Tupi, de Pixinguinha, pode ser comprada, mas só pode ser usada se todas as outras pessoas que aparecem na imagem autorizarem. Uma vez que 90% dessas pessoas já morreram, os produtores precisam encontrar seus herdeiros para conseguir a autorização, o que, muitas

⁴⁰ CORNILS, Patrícia. Alvoradas com Cartola. In: <http://www.aredo.inf.br/inclusao/edicoes-antiores/80-%20/953>. Acesso em 04/03/2010.

vezes, não é tarefa fácil. “Com a mobilização de tantos recursos e esforço para ter acesso a todos esses arquivos, *Cartola* termina sendo uma homenagem à memória brasileira e um exemplo da dificuldade de se ter acesso a ela”, conclui Cornils.

Além do desafio referente aos direitos autorais, outro ponto marcou a fase da construção da biografia do sambista. Como reconhecem, em várias entrevistas, os próprios cineastas, em diversos momentos, foram questionados sobre o fato de serem pernambucanos, jovens e criados geograficamente longe do universo do samba. Estariam preparados para construir uma biografia à altura do maior sambista brasileiro? Para responder a essa pergunta, Hilton Lacerda dispara:

Essa pergunta foi feita e refeita muitas vezes durante o período de lançamento e produção do nosso filme. O engraçado é que acho ela completamente boba, magra. Quase raquítica. Isso porque ela não leva em consideração o fenômeno cultural, que nos dá direito a interpretar mundos distintos a partir de óticas muito próprias, através de pontos de vistas muito particulares. Mas compreendo a pergunta, pois ela nos dá o direito de ver certo preconceito com relação aos eixos ali representados. Claro que o universo do samba não é restrito a um Rio de Janeiro que algumas pessoas tentam transformar num lugar provinciano, ensimesmado. Pelo menos o Rio da época de *Cartola* era um centro aglutinador de referência e regiões, e que fazia borbulhar a cultura brasileira. E isso estava na literatura, na música, no cinema... Na vida do Brasil. E mesmo que não o fosse, porque estaríamos algemados na visão e na opinião sobre espaços e culturas geograficamente compartimentadas? Ninguém acusou Nelson Pereira dos Santos de não ser um sertanejo para realizar *Vidas Secas*. O tivessem feito, seria uma pena, além de um erro. E além do mais, a nossa leitura não é uma visão definitiva. É uma leitura que busca na criatividade narrativa uma visão de um país a partir de um de seus ícones. Assim, os nobres guardiões da “verdadeira brasilidade” nem precisavam se alterar. Queríamos abrir portas e não cerrá-las (SILVEIRA, 2009).

4.4.2. Relação entre biógrafos e biografado

O filme partiu de um convite feito pelo Itaú Cultural, em sua primeira edição do projeto “Rumos Cultural”⁴¹, a Paulo Caldas e Lírio Ferreira, que tinham acabado de lançar o filme *Baile perfumado* (Brasil, 1997). Em 1999, o instituto tinha estabelecido como tema o olhar estrangeiro, ou seja, artistas de um estado

⁴¹ Em atividade desde 1997, o Rumos Itaú Cultural é um programa de apoio à produção artística e intelectual, mantido pelo Banco Itaú. Incentiva o fomento e o desenvolvimento de obras e artistas em todo o país. Os produtos gerados pelo programa são distribuídos gratuitamente a instituições culturais e educacionais e disponibilizados para emissoras de TV parceiras.

observando a cultura de outro estado. E assim teve início *Cartola* que, a princípio, se chamaria “Peito vazio” e que seria fruto da observação de pernambucanos sobre a cultura carioca.

Como Paulo Caldas estava envolvido com outro projeto, Lírio Ferreira e Clélia Bessa (produtora da Raccord Produções Cinematográficas) convidaram Hilton Lacerda para assumir o roteiro. Hilton afirmou, em entrevista ao *site* da Revista “Quem”⁴², que possuía um conhecimento distanciado, “só sabia algumas músicas de Cartola”. Ele e Lírio Ferreira confessaram que, antes de começarem o projeto, não tinham noção da importância que o músico teve no processo de consolidação do samba como símbolo de identidade nacional. “Quando se começa a penetrar na história dele e entender o que representou, seu universo na Mangueira e no samba daquela época, é que começa a entender a complexidade do personagem de Cartola, e não só a música dele” (LIMA, 2007).

4.4.3. O Contexto

É impossível assistir ao filme *Cartola* e se concentrar apenas na figura do sambista. Ele é fruto do ambiente e do tempo em que viveu, do clima boêmio reinante no morro, das ruas do Rio de Janeiro, do surgimento das escolas de samba e do próprio samba, da amizade com outros compositores que compartilhavam da mesma atmosfera efervescente, da família, da vida ao lado de Dona Zica. Em seus 72 anos de vida, Cartola atravessou diferentes momentos políticos, viu as primeiras gravações de samba, escreveu o primeiro samba-enredo da escola Estação Primeira de Mangueira, viu surgir a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Tudo isso é retratado no filme e essa sucessão de fatos ajuda a construir a biografia do compositor. Da mesma forma, utiliza-se o sambista para se retratar todo um universo ao seu redor.

A construção biográfica em *Cartola* é um mosaico, uma colagem de imagens de arquivo, trechos de filmes nacionais, entrevistas para rádio e TV, depoimentos de amigos e familiares, dramatizações e reconstituições. Pelo

⁴² LIMA, Vanessa. “A essência do samba nas telas” – 04/04/2007. In: <http://revistaquem.globo.com/Quem/1,6993,EQG1510520-3428,00.html>. Acesso em 02/03/2010

material de arquivo, temos acesso ao contexto sociocultural e conseguimos nos deslocar ao samba nas ruas do início do século XX, à boemia da Lapa nos anos 1930, ao clima reinante na Copacabana dos anos 1950, à repressão militar nos anos 1960, ao ambiente boêmio do “Zicartola”, bar mantido pelo casal entre 1963 e 1965, e a tantos outros momentos em que o samba é mostrado em suas origens.

O bairro da Mangueira, cenário fundamental para a história de Cartola, é situado de forma criativa: a câmera mostra os emaranhados de fios de eletricidade, o sobe e desce das ladeiras, o cotidiano do mangueirense. As casas estão fora de foco, sob o sol quente do Rio. E um grupo, sentado à sombra no alto do morro, canta o mais genuíno samba carioca.

Em *Cartola*, o tempo é um elemento primordial, uma vez que a biografia perpassa os 72 anos de vida do compositor. Para marcar a passagem do tempo, os cineastas utilizam, recorrentes vezes, imagens de arquivo retratando momentos da vida nacional e internacional facilmente reconhecíveis por parte do público. Assim, nos vemos nos anos 1940 por meio de cenas de bombardeios na Segunda Guerra; nos anos 1950, quando da construção de Brasília; nos anos 1960 em imagens dos ex-presidentes JK e Jânio Quadros; no período pós-1964, em cenas de manifestações populares contra os militares, e dos festivais da canção que marcaram o fim da década de 1960. Enfim, são diversas imagens iconográficas, que cumprem o papel de contextualizar o momento da vida de Cartola e representar a passagem do tempo.

4.4.4. Roteiro

Uma das características da produção documental no cinema é que, raramente, existe um roteiro prévio; ele vai sendo construído durante o processo de filmagem e apenas é finalizado no momento da montagem.

No caso de *Cartola*, o roteiro começou a ser elaborado na fase de pesquisa de dados e informações. Naquele momento, o co-diretor Hilton Lacerda, que assina o roteiro, teve uma fonte de inspiração no livro *Mate-me, por favor: uma história sem censura do punk*, dos jornalistas estadunidenses Legs McNeil e

Gilian McCain (2004). Nesse livro, os autores reúnem depoimentos das pessoas que estavam nos anos 1960 e 70, quando o *punk* começou, nos Estados Unidos. As falas se sucedem em entrevistas feitas tanto na época quanto nos anos 1990, quando o livro foi lançado. Às vezes, uma pessoa contradiz, no parágrafo seguinte, o que a anterior disse. E é o conjunto das falas, no todo, que dá personalidade ao livro. Em *Cartola*, percebe-se a influência desse livro na sucessão de depoimentos, trechos de filmes brasileiros, programas de televisão, imagens feitas especificamente para o filme, inserções ficcionais. Se olharmos para cada um desses elementos separadamente, eles revelam um sentido próprio. Mas juntos, formam uma narrativa que os dois diretores chamam de “sensorial”. “A montagem leva o espectador a participar de algo que está acontecendo ali, mesmo que ele não saiba explicar exatamente o quê”.⁴³

4.4.5. Imagem e som

Hilton Lacerda e Lírio Ferreira buscaram, desde o início, uma estética que fugisse às formas tradicionais de filmar biografias. Decidiram, então, criar um filme articulado sobre imagens justapostas, uma colagem de cenas de arquivo, cenas de filmes ficcionais, reconstituições, depoimentos e muitas, muitas músicas.

4.4.5.1. Filmagem original e uso de material de arquivo

No que diz respeito à filmagem de cenas inéditas para o filme, estas se limitaram a três tipos de realização: filmagens de depoimentos de amigos, familiares e críticos musicais; dramatização, no caso do menino que representa Cartola na infância; e reconstituições, como no ensaio da Mangueira e quando é mostrado o processo utilizado para se ensinar um samba novo na Escola de Samba. Nesse caso, os diretores recorreram a um grande time de pastoras, ritmistas, intérpretes e figurantes da própria Mangueira, para dar o tom essencial

⁴³ CORNILS, Patrícia. “Alvoradas com Cartola”. In: <http://www.aredo.inf.br/inclusao/edicoes-antiores/80-%20/953> - Acesso em 17/11/09.

da aprendizagem da nova música. Dramatização e reconstituições representam a inserção ficcional no filme, da mesma forma que as cenas de outros filmes, num diálogo, por vezes, que remete à metalinguagem.

Tal recurso metalinguístico é utilizado em diversos momentos, como criativa intervenção narrativa, com a inserção de fragmentos de filmes – de ficção ou documentários –, como *Memória do carnaval*, de Adhemar Gonzaga; *O que foi o carnaval de 1920*, de A. Botelho; *Conversa de botequim*, de Luis Carlos Lacerda; *Perdidas: uma mulher da vida*, de Carlos Alberto Prates Correia; *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo; *O Mandarim*, de Júlio Bressane; *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos; *It's all true* (o documentário inacabado), de Orson Welles; *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman; *Escola de Samba Alegria de Viver e Ganga Zumba*, de Cacá Diegues; *Retrato de Villa-Lobos*, de Miguel Schneider; *Orfeu negro*, de Marcel Gomes; *Jango e os anos de JK*, de Silvio Tandler; *Desafio e Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni; *Os marginais*, de Moisés Kendler; e *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Em *Cartola*, a vida do músico se mistura com a história do samba. A partir da opção de fazer um filme que ultrapassasse a história pessoal do sambista, mas alcançasse a trajetória do samba no Brasil ao longo de seus quase 80 anos de vida, os diretores tiveram que se lançar numa profunda e difícil pesquisa em arquivos televisivos, radiofônicos, de material impresso, fotografias e junto a pessoas que testemunharam a história a ser contada.

Nessa pesquisa, além da dificuldade na liberação de direitos autorais, encontraram muito material de grande riqueza histórica sob abandono, em condições impróprias: fitas VHS amassadas, películas deterioradas e depoimentos desmagnetizados. Os cineastas, então, se apropriaram do que poderia ser problema, comprometendo a qualidade técnica, e deram um tratamento para conferir autenticidade ao material histórico: transformaram limitação técnica em recurso de linguagem (DIB, 2007).

A presença de diversos depoimentos registrados em arquivos ou gravados especialmente para o filme é outro elemento que enriquece a narrativa. Todo o filme é construído a partir de inúmeras vozes, do próprio Cartola, de familiares, parceiros, intérpretes, críticos, jornalistas, enfim, na ausência de um narrador

objetivo, fora de cena, quem apresenta oralmente a história são as várias vozes presentes nos depoimentos que se sucedem, uns após os outros, complementando-se e dando sentido à narrativa.

4.4.5.2. O som

Cartola é sua música. E o filme, é “música para os olhos”. As canções do sambista são peça chave para a composição do filme. Ao todo, são 33 músicas de Cartola que perpassam a história do século XX, emoldurando a biografia do músico.

As imagens de arquivo – com a força de sua raiz documental –, as imagens reconstituídas ou dramatizadas, os depoimentos, tudo ganha a força do genuíno samba carioca, composto por um de seus mais importantes criadores. Em vários momentos, os diretores promovem um casamento de sentido entre imagem e canção: noutros, subvertem a ordem e as cenas contradizem a letra da música. Como Hilton Lacerda explica:

Nosso principal interesse era tirar essas músicas de seu lugar-comum. Em alguns momentos, como Cartola cantando o samba ‘Nós dois’, para Dona Zica, elas funcionam em seu significado direto. Mas ‘Divina dama’ na abertura do filme não está sugerindo uma leitura cronológica. ‘Divina dama’ nem foi a primeira música de Cartola, embora tenha sido o primeiro sucesso. Ali, nós a relacionamos com a morte do sambista — “Tudo acabado, o baile encerrado...”, como diz a letra. Nas imagens do golpe de 64, a música é ‘Acontece’ — “... se eu ainda pudesse dizer que te amo, ah, se eu pudesse! Mas não quero, não devo fazê-lo, isso não acontece” — e sugere um divórcio. É uma tentativa de apresentar uma nova forma de observar as músicas. (FILHO, 2007)

4.4.6. Montagem

O farto volume de material audiovisual oriundo de arquivos, somado às cenas de filmes, depoimentos, dramatizações e reconstituições originais, demandou um exaustivo trabalho de decupagem, edição e mixagem. A ausência de uma narração objetiva e a opção pela justaposição de material sonoro e visual fez com que o filme corresse o risco de se transformar em um mosaico de peças incongruentes; em uma colcha de retalhos perigosamente alinhavada. Segundo

os diretores, a opção estilística foi “fruto de uma profunda reflexão sobre narrativas possíveis”:

A compreensão deste filme vinha, principalmente, da possibilidade de construir uma narrativa biográfica fugindo dos cânones mais tradicionais. [...] Ou seja: de que forma duas imagens, aparentemente dissociadas, podem gerar um determinado sentimento de compreensão de passagem num filme?(FILHO, 2007).

Assim que descobriram a linha narrativa que queriam imprimir ao filme, os dois diretores tomaram uma decisão: utilizar todas as ferramentas das novas tecnologias na recuperação do material de arquivo e na edição do filme. “Desde que isso não fosse aparente, nem viesse trazer uma pasteurização de imagens e sons. E muito menos evidenciasse um caráter arqueológico com revestimento contemporâneo ao nosso Cartola”, justifica Hilton Lacerda (FILHO, 2007).

4.4.6.1. Desenvolvimento da narrativa

Logo de início, *Cartola* inverte a lógica biográfica tradicional, começando a narrativa com cenas em preto-e-branco do enterro do sambista, retiradas do filme *A morte de um poeta* (Brasil, 1981), de Aloysio Raolino. Com a voz em *off* de Jards Macalé e a música “Divina dama”, cantada por Cartola, cenas em preto-e-branco mostram o tumulto em torno do enterro do astro popular. Gente simples se amontoa em torno do caixão: uns seguram pandeiros; outros portam rosas. Há, também, cenas de *Di Cavalcanti* (Brasil, 1977), de Glauber Rocha (proibido de ser exibido pela família do pintor). Em seguida, dando o tom irreverente e irônico presente em vários momentos do filme, uma cena de *Brás Cubas* (Brasil 1985), de Júlio Bressane, em que um microfone passeia em um esqueleto, é mostrada com a voz do próprio Cartola se apresentando.

A partir daí, o filme segue a tradicional forma linear e cronológica de apresentação dos fatos, com depoimentos sobre a infância e a juventude, do próprio Cartola, em *off*, e de amigos. Surge um menino vestido com roupas carnavalescas, em câmera lenta: é o menino Cartola, que voltará a aparecer diversas vezes, interpretado pelo ator Marcos Paulo Simião. A narrativa linear

prossegue e logo é interrompida por uma cena dramatizada em que o menino, vestido em roupas do início do século XX, está andando de trem, acompanhado por uma narração em *off* de Cartola. Só nesse momento entra a cor no filme.

Em vários momentos, o filme abandona a história biográfica de Cartola e se debruça na história do samba. Nomes como Ismael Silva, Breci Moreira, João da Baiana, Nelson Sargento, Xangô da Mangueira, Donga, entre outros, dão depoimentos, em cenas de arquivo, sobre os primórdios do gênero musical. Várias cenas de arquivo são usadas para mostrar a história do samba e das escolas de samba do Rio de Janeiro. Paralelamente, emoldurando o contexto em que nascia e se consolidava o samba, entram cenas de momentos históricos, como da Segunda Guerra Mundial e de personagens como Carmem Miranda, cantando “Tico-tico no fubá”, em cena de um filme de Hollywood. O primeiro samba gravado, “Pelo telefone” (1917), ganha destaque com uma homenagem recebida pelo compositor Donga, pelos 50 anos de gravação da música, em programa apresentado por Hebe Camargo, em 1967. Lá está Donga, mostrando o samba no pé, rodeado de artistas, entre os quais, o jovem Chico Buarque de Hollanda.

O filme, então, retoma a história de Angenor de Oliveira. Em gravação em *off*, ele fala da Mangueira e esta surge por meio de imagens de fios enroscados, bandeirolas verdes e amarelas, pessoas subindo e descendo as ladeiras, a vida pulsando no cotidiano do morro. Lá no alto, um grupo de samba toca e canta “Sala de recepção”, em gravação original para o filme. Por enquanto, nenhuma imagem, nenhuma aparição do biografado.

A vida boêmia de Cartola é citada por algumas pessoas que conviveram com ele. Inês de Castro, Arthur de Oliveira e Marília Barbosa falam da boemia, das doenças venéreas e dos casos amorosos. Em outro momento, em entrevistas de arquivo, Moreira da Silva, Madame Satã e Aracy de Almeida – todos personagens já falecidos – retomam essa característica de Cartola – a boemia – quando falam dos encontros entre amigos no bairro da Lapa, na década de 1930. Sobre seu envolvimento com uma mulher casada, Deolinda, com quem Cartola viveu por vários anos, o filme ilustra o caso de forma inusitada, com a cena de um

filme de Oscarito⁴⁴ que, escondido sob os lençóis, tenta escapar da fúria de um marido traído.

As cenas de arquivo são, como já mencionado, um dos pontos fortes do filme. Além de contextualizar o momento histórico e cultural, conferem autenticidade documental à narrativa. No depoimento de Hermano Vianna, por exemplo, sobre a consolidação da cultura brasileira, aparecem cenas da Era Vargas. Em seguida, Nelson F. da Nóbrega fala sobre a “alma brasileira”, depoimento ilustrado com imagens de samba de rua, na primeira metade do século XX.

4.4.6.2. Enfim, Cartola no filme

Durante alguns anos, Cartola foi tido como desaparecido. Sumiu do morro da Mangueira e do convívio com os amigos, após a morte de Deolinda. Esse período é ilustrado com um *blackout*, com falas em *off* de diversas pessoas. Aos poucos, descortina-se uma cena de Copacabana, nas décadas de 1940 e 1950, ao som da música “Perdoai-me”. A primeira aparição de Cartola no filme só acontece aí, aos 34 minutos, ao lado de Dona Zica, no programa “Ensaio”⁴⁵. A partir daí, são vários os momentos em que o sambista aparece falando de si mesmo, tocando e cantando.

Um personagem fundamental no ressurgimento de Cartola no cenário musical foi Stanislaw Ponte Preta (pseudônimo de Sérgio Porto), um dos mais influentes cronistas, radialistas e pensadores brasileiros, entre as décadas de 1940 e 1960. Um dia, ele reencontrou Cartola como lavador de carros e vigia de uma garagem e o levou de volta ao mundo da música, com aparição em programas de rádio e gravação de suas músicas por outros intérpretes.

⁴⁴ Oscarito, pseudônimo de Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz (1906-1970) foi um ator hispano-brasileiro, considerado um dos mais populares comédicos do Brasil. Ficou famoso pela dupla que fez com Grande Otelo, em comédias e chanchadas do cinema nacional.

⁴⁵ O Programa Ensaio, criado e dirigido pelo jornalista Fernando Faro, estreou em 1968, na extinta TV Tupi e, alguns anos depois, passou a ser produzido e exibido pela TV Cultura. Em 1990, foi reeditado e permanece no ar, até a presente data, na TV Cultura. Em cada programa, uma personalidade da Música Popular Brasileira é entrevistada pelo jornalista (que permanece fora de cena), interpretando algumas músicas.

O ressurgimento de Cartola é emoldurado por cenas da construção de Brasília, imagens dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, além de políticos estrangeiros, como Mao Tsé-Tung, como forma de contextualização histórica feita pelos cineastas. Aí, também, está Nara Leão, cantando e tocando “O sol nascerá”. É o encontro entre o samba do morro e a Bossa Nova.

A presença da esposa, Dona Zica, é fundamental na história do sambista. Em vários momentos, ela aparece com ele, em imagens da vida privada e artística. O casal foi referência de entretenimento cultural com o “Zicartola” – bar que o casal manteve, entre 1963 e 1965, e que se tornou ponto de encontro dos músicos presentes, naquela época, no Rio. Ali, jovens do morro e da classe média, sambistas e boêmios em geral se encontravam para comer os quitutes preparados por Dona Zica, beber, prostrar e, claro, tocar e cantar. No filme, a câmera passeia por fotografias que revelam rostos conhecidos da música brasileira, em um ambiente boêmio, alegre, irreverente. “Zicartola” foi fechado por inabilidade gerencial de Cartola, “que não cobrava a conta dos amigos”, segundo depoimentos no filme.

Outro momento importante da vida do casal é mostrado no filme por meio das fotos do casamento de Cartola e Zica, em 1964. As fotos são intercaladas com cenas invertidas, nas quais militares andam para trás, numa clara crítica ao regime político e à repressão instaurada depois do Golpe Militar de 1964. É interessante notar, no entanto, que as cenas, montadas de forma invertida, revelam uma opinião dos diretores, e não do biografado. Em nenhum momento do filme, Cartola fala de suas preferências políticas ou faz qualquer comentário sobre política, partidos, economia ou ideologia. O filme mostra um Cartola que constrói sua vida junto com a família e os amigos, sem envolvimento com causas políticas ou ideológicas, em um cenário que se limita ao Rio de Janeiro do samba.

As referências à família são presentes no filme: no início, Cartola fala da morte da mãe, quando ele tinha apenas 14 anos, e do encontro com o pai, Sebastião de Oliveira, para quem canta “O mundo é um moinho”, além de lembrar acontecimentos da infância.

Cartola nunca ficou rico com sua atuação artística. Sempre viveu de forma simples e sempre teve empregos paralelos ao trabalho de compositor. Nos anos

1970, conseguiu um emprego de contínuo no Ministério da Agricultura. Por meio de fotos e depoimentos em *off*, o filme revela que, quando o ministro descobriu o funcionário ilustre, o requisitou para servir cafezinho em seu gabinete, das 11 às 14 horas. Só a partir dali, Cartola conseguiu descansar um pouco.

Cartola só gravou seu primeiro disco em 1974, aos 66 anos, produzido por JC Botezelli, o “Pelão”, e lançado pelo Selo Marcus Pereira. O disco fez um sucesso estrondoso, mas suas canções já haviam sido imortalizadas nas vozes de grandes intérpretes da Música Popular Brasileira. No filme, a participação de alguns deles testemunha a diversidade de estilos de cantores que registraram as músicas de Cartola: Francisco Alves, Sílvio Caldas, Paulinho da Viola, Elizeth Cardoso, Elza Soares, Beth Carvalho, Nara Leão, Altemar Dutra e Nelson Sargento, para citar alguns.

Já quase no fim do filme, uma câmera acompanha Cartola caminhando pelas ruas, passando incógnito por entre os pedestres, reconhecido uma ou outra vez. Ao fundo, a música “Autonomia”. Logo, vem a revelação da doença, a declaração de que não mais participará dos desfiles da Mangueira, o recolhimento para viver o fim da vida.

Uma cena longa, fixa, focando fios entrelaçados em um poste, com o relógio da Central ao fundo, registra o entardecer. Aos poucos, a luz natural se dissipa e é substituída pelas luzes artificiais. A música é “Alvorada”, em que Cartola canta: “O inverno do meu tempo começa a brotar, e os sonhos do passado estão presentes no amor, que não envelhece jamais.”

A última cena de Cartola vivo não poderia ser outra: ele desfila na Comissão de Frente da Mangueira, ao lado de outros ícones da Escola. Está feliz, vestido de verde e rosa, e sorri. O som desaparece. Em absoluto silêncio, surgem cenas do enterro, agora, diferentemente do início do filme, em cores. Depois de algum tempo, aparecem homens que bebem cerveja, conversam e riem. Devem ser amigos de Cartola, comemorando sua passagem “para o outro lado”.

A ficha técnica é apresentada ao som de “Corra e olha o céu”, com uma imagem de vários óculos escuros – uma marca de Cartola – pendurados em um fio para serem vendidos em uma calçada qualquer.

4.4.7. Modos de representação do real

Tomando como referência os seis modos de representação do real apresentados por Bill Nichols (já abordados), pode-se dizer que *Cartola* não se enquadraria nas categorias, mas as ultrapassaria por meio de uma montagem eclética combinando características presentes, principalmente, nos modos *poético* e *performático*, com elementos do modo *expositivo*. Não é *participativo*, pois a presença do cineasta não é percebida, não há interação entre equipe de filmagem e entrevistados e a câmera não está presente em cena. Tampouco, é um filme *observativo*: a câmera não observa acontecimentos de forma discreta.

Como descrito por Nichols sobre o modo *poético*, o filme

sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvam ritmos temporais e justaposições espaciais.[...] Os documentários poéticos retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. [...] A ênfase na fragmentação e na ambigüidade é um traço importante em muitos documentários poéticos (NICHOLS, 2008, p 138).

Em *Cartola*, a montagem segue uma lógica temporal, mas, constantemente, recorre a inserções que alteram o ritmo e oferecem uma breve ruptura na sequência: inserções ficcionais com cenas de outros filmes, reconstituições e dramatizações; vasto material de arquivo; inversão de cenas; edição de músicas com letra contraditória à cena; um *blackout* para representar o tempo em que o personagem esteve “desaparecido”, entre outras.

Apesar de não utilizar a narração objetiva em voz *over*, principal característica do modo *expositivo*, o filme dirige-se ao espectador por meio de “vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história” (NICHOLS, 2008, p. 142). São elementos que caracterizam a exposição informativa do modo *expositivo*: a transmissão de informações sobre a vida do personagem por meio verbal, enriquecida por imagens de arquivo e depoimentos. O depoimento em primeira pessoa é o recurso verbal utilizado em toda a extensão do filme. Esse elemento verbal é composto, totalmente, de depoimentos em *off* ou presenciais, em primeira pessoa, ora do próprio Cartola, em gravações

de arquivo, ora de outros artistas, familiares, críticos, em gravações de arquivo ou feitas para o filme.

Já o modo performático não é predominante, mas é percebido em *Cartola* em alguns momentos que se caracterizam por um desvio da ênfase à representação realista do mundo para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

4.4.8. O retrato revelado: a síntese imagética do biografado

A primeira constatação a que se chega é de que, paralelamente à biografia de Cartola, o filme realiza um resgate memorialístico da história do samba, particularmente sobre seus primórdios, nas primeiras décadas do século XX. O filme apresenta uma síntese imagética do surgimento e consolidação do samba como expressão cultural popular, bem situada no contexto carioca, paralela à síntese imagética do biografado. Uma não encontra sentido sem a outra.

No que se refere à construção biográfica, é possível perceber que Hilton Lacerda e Lírio Ferreira conseguem revelar as “múltiplas faces” de Cartola. O adolescente inquieto, o homem, o artista, o boêmio, o sambista pioneiro, o fundador da Escola de Samba Mangueira, o marido da Dona Zica, o pai de vários filhos que não eram seus, o trabalhador – ajudante de pedreiro, lavador de carro, contínuo, servidor em gabinete – o homem simples que podia caminhar incógnito pelas ruas; o homem pobre, que morava em casa no morro, construída por ele próprio; o artista ilustre diante das câmeras, o homem admirado por intérpretes, compositores e críticos. O Cartola ator – pouca gente sabe, mas ele também teve participações no cinema, sempre ao lado de Zica: em *Orfeu negro* (Brasil / França / Itália, 1959), dirigido por Marcel Camus; *Ganga Zumba* (Brasil, 1963), de Cacá Diegues; e *Os marginais* (Brasil, 1968), de Moisés Kandler e Carlos Alberto Prates Correia. Cenas desses filmes, com a presença do sambista, estão presentes em *Cartola*.

Dentre essas “múltiplas faces”, a do casal Cartola e Zica, é fundamental. Não se pode conceber a biografia de Cartola sem a presença forte, determinada e aglutinadora de Dona Zica a seu lado. O casal “Zicartola”, em alguns momentos,

parece assumir uma personalidade própria, como se os dois formassem uma só pessoa, inseparável. A presença da mulher, no programa “Ensaio”, nas participações no cinema e em várias cenas de arquivo de programas e entrevistas, confirma essa parceria.

Em cada uma dessas “faces” de Cartola, é possível ver a mesma pessoa: o artista famoso, de terno e gravata cantando na televisão é o mesmo homem que transita pelas ruas sem que ninguém o enxergue. Ele serve cafezinho ao ministro da mesma forma como compõe um samba no quintal de casa, ou como é homenageado com um programa televisivo dedicado inteiramente a ele. À medida que a narrativa se constrói, essa coerência humana do biografado se mostra evidente e se impõe como uma característica fundamental na construção de sua biografia.

4.5. Análise comparativa entre os filmes

Empreender uma análise comparativa entre obras de arte é desafio complexo. A arte transita em terrenos móveis da subjetividade, de estilos e opções pessoais e molduras conceituais. Diante do desafio, optou-se por realizar uma análise, tomando-se como referência as categorias anteriormente apresentadas, buscando, com a objetividade possível, perceber como cada uma delas se apresenta nos três filmes, e se há coincidências ou divergências na forma como se realizam.

A escolha dos três filmes se deu, primeiramente, pela evidente diferença de abordagem da construção biográfica em cada um. Enquanto *Nelson Freire* apresenta um personagem vivo, no auge de sua vida e performance profissional, portanto, uma biografia em construção, *Vinicius* e *Cartola*, por sua vez, investigam personagens falecidos, mas o fazem a partir de opções estéticas absolutamente distintas. Em *Vinicius*, um show com canções e declamações poéticas é o fio condutor para a revelação da vida do biografado; em *Cartola*, a construção da vida do músico corre paralelamente à apresentação da história do samba, em cenas justapostas de materiais de procedências as mais diversas.

A começar pelo *contrato autoral*, vemos que a aquiescência da realização do filme pelo próprio Nelson Freire e pela família de Vinicius abriu as portas e favoreceu o acesso às fontes e às informações, facilitando a produção dos filmes. Em *Cartola*, por sua vez, foi justamente a dificuldade burocrática para o acesso a materiais de arquivo o que fez com que a produção demorasse oito anos para se realizar.

A *relação entre os diretores e seus personagens* foi fator decisivo para a realização dos documentários, desde o acesso às informações até a imagem construída e revelada na tela. João Moreira Salles queria investigar a ideia do pudor e mostrar como alguém que convive com a fama pode manter-se discreto. Numa atitude respeitosa, manteve-se igualmente discreto em sua abordagem, como observador, em alguns momentos participante, no processo de produção e realização do filme. Ao final, revelou que ele e Nelson Freire se tornaram amigos, e o próprio artista, que se define como um homem solitário, lamentou a ausência da equipe, como companheira durante os dois anos que durou a filmagem. É claro que esse tipo de relação entre diretor e personagem só foi possível porque Nelson Freire está aí, vivo, e se colocou disponível para a realização do filme, dando acesso aos materiais de arquivo, aos concertos e aos outros momentos de entrevista e filmagens.

No caso de *Vinicius*, houve, também, uma relação pessoal e familiar entre Miguel Faria Jr. e o biografado, que foi fator decisivo para que o filme fosse dominado por uma forte carga emocional. E isso não é disfarçado pelo diretor que, em várias entrevistas, afirmou que buscou fugir da objetividade documental e realizar um mergulho na essência de Vinicius de Moraes: a emoção.

Em *Cartola*, por sua vez, a relação se mostra distanciada, objetiva, sem vínculo pessoal ou opções emocionais. Os próprios diretores, com seu “olhar estrangeiro”⁴⁶, afirmam que não conheciam bem Cartola e sua obra, antes da realização do filme.

A referência ao *contexto* histórico, social e cultural está presente em *Vinicius* e *Cartola* e praticamente desconsiderada em *Nelson Freire*. Em *Cartola*,

⁴⁶ Aqui entendido por potencialidade de um novo olhar sobre o que é praticamente inaugural aos artistas.

pela construção paralela da história do samba, e em *Vinicius*, pelo caráter memorialístico conferido ao filme.

A utilização de recursos ficcionais é clara em *Cartola*, no diálogo metalinguístico estabelecido com outros filmes, na utilização do ator como Cartola na infância, na reconstituição de ensaios da Mangueira. Em *Vinicius*, a presença de atores declamando poemas e o show musical em um cenário que reconstitui uma boate dos anos 1960 garantem o espaço da ficção no documentário. Em *Nelson Freire*, a ficção é inexistente.

No que diz respeito ao *roteiro*, João Moreira Salles quis realizar um filme sem estrutura, em que uma sequência não gerasse a próxima. Como é seu costume, não escreveu um roteiro prévio, mas construiu o filme confiando no acaso, a partir de uma ideia, uma pergunta. O roteiro entra na fase da pós-produção, atuando como um mapa de orientação na organização dos diversos materiais disponíveis e no processo de montagem, decisivo na construção do documentário. Assim também foi com *Vinicius*: a montadora teve papel primordial no produto final, tanto que assinou o roteiro, ao lado do diretor Miguel Faria Júnior. Em *Cartola*, o roteiro começou a ser escrito na fase de pesquisa, mas somente tomou forma definitiva depois, para costurar um volume extraordinário de materiais oriundos de distintas fontes, estabelecer o diálogo entre imagens e sons de arquivo, depoimentos e filmagens originais.

Quanto à utilização de *material de arquivo* – imagens, material sonoro, fotos, documentos, cartas, recortes de jornais e revistas, depoimentos – fonte fundamental de informação em uma construção biográfica, é abundante em *Cartola* e em *Vinicius*, e menos presente em *Nelson Freire*. No caso dos dois primeiros, ajuda a criar a moldura histórica, social e cultural para ambientar a história dos biografados; apresenta outros personagens importantes para a sua trajetória, revela como era o artista e sua obra em outros tempos, confere autenticidade e credibilidade a fatos de sua vida. Em *Nelson Freire*, por sua vez, cartas, fotos e recortes de jornais falam da infância prodigiosa do artista e de suas limitações físicas impostas pela débil saúde. Não mais do que o necessário para explicar a origem da genialidade artística do biografado. A opção por situar o documentário no tempo presente descarta a necessidade desses recursos.

A presença de *depoimentos* é quase condição *sine qua non* na construção de um documentário biográfico: o testemunho de quem conheceu e conviveu com o personagem principal ou de quem tem algo a dizer sobre ele, confere credibilidade à biografia e revela nuances novas, ângulos diferentes e opiniões outras sobre o biografado. As entrevistas presentes, principalmente em *Cartola* e *Vinicius*, transferem a palavra às pessoas envolvidas na história de vida do biografado ou àquelas que se dispõem a fazer algum tipo de análise sobre a pessoa, a vida ou a obra do personagem.

Em geral, nas *entrevistas* desses dois filmes, emprega-se o plano médio, com os entrevistados sentados, dirigindo-se ao entrevistador localizado fora da cena. O entrevistador não se manifesta: nem voz, nem imagem aparecem; apenas a fala do entrevistado. Em *Cartola*, as entrevistas feitas originalmente para o filme são, em geral, ambientadas em locais externos. Em *Vinicius*, algumas foram realizadas em estúdio, outras nas casas dos entrevistados. Em *Nelson Freire*, a única pessoa a falar sobre o biografado, além dele próprio, é a amiga Martha Argerich que, de forma bastante informal, revela situações relativas à amizade entre eles, em filmagem feita em sua casa, em Bruxelas, com a presença de Nelson.

Nos três filmes, a palavra é dada, também, ao personagem principal. Em *Nelson Freire*, uma entrevista realizada no último dia de filmagem, na casa do músico, dois anos após o início da realização do filme, perpassa o documentário, num alinhavo entre lembranças do passado e constatações do presente. A presença do diretor nessa entrevista, embora não seja visível em cena, é evidente, participativa. Nos outros dois filmes, os personagens Cartola e Vinicius também aparecem, falam, cantam. Mas as entrevistas de arquivo pertencem a outros contextos e, claro, não foram feitas originalmente pelos cineastas diretores, para os filmes retratados.

A *música* tem papel de destaque nos três filmes – não poderia ser diferente, em se tratando de documentários sobre músicos. Ela é estrela de primeira grandeza, juntamente com cada protagonista. Em *Nelson Freire*, essa reverência é explicitada quando o pianista diz que “o que interessa é a música. Quando te colocam acima da música, distorce... Precisa se proteger”. O *som*

recebeu um tratamento especial e o diretor privilegiou as técnicas de gravação para valorizar a qualidade sonora dos vários concertos que aparecem no filme.

Em *Vinicius*, as músicas interpretadas originalmente para o filme também foram cuidadosamente escolhidas pelo diretor, por critérios de gosto pessoal, de cronologia e importância sintética na obra do artista. Gravadas ao vivo, receberam alguns tratamentos em estúdio. Outras músicas são apresentadas em materiais de arquivo, com Vinicius ao lado de outros parceiros, executadas pelos artistas entrevistados ou como recurso sonoro incidental. No filme *Cartola*, por sua vez, ao lado da biografia do personagem principal, outro personagem recebe uma atenção igualmente importante: o samba. Paralelamente à trajetória de Cartola, o filme revela seus primórdios, em princípios do século XX. As canções de Cartola, interpretadas por ele mesmo e por outros cantores, são fundamentais para a construção de sua biografia; para a compreensão de seu trabalho artístico e do lugar que a música ocupou em sua vida.

Nesse sentido, nos filmes aqui analisados, a música adquire um sentido que ultrapassa as funções narrativas anteriormente apresentadas: ela é elemento fundamental para a construção da biografia dos músicos, para que compreendamos quem são ou eram, o peso e a importância de sua contribuição artística, o lugar ocupado no cenário cultural brasileiro e internacional, e, sobretudo, para que travemos contato com a arte criada e cultivada por cada um. Nos três filmes, são apresentadas diversas músicas, compostas pelos artistas e interpretadas por eles e por outros cantores (em *Vinicius* e *Cartola*), ou apenas interpretadas pelo músico (*Nelson Freire*). A música revela o *ser* do artista, sua sensibilidade, sua forma de lidar com a arte, seu jeito de estar no mundo e de construir a vida. Coube a cada cineasta, a partir de suas opções estéticas, atribuir à música esse significado, conferindo-lhe lugar de honra.

A *montagem* é a fase decisiva dos filmes, na qual eles, verdadeiramente, se concretizaram. Nas reportagens e entrevistas com os cineastas, consultadas para a elaboração desta dissertação, é unânime a opinião sobre a importância dessa etapa para a estruturação do filme. O trabalho de montagem, a partir das escolhas estéticas, éticas, de conteúdo, entre outras, definiu a organização de *Nelson Freire* em 32 episódios; a justaposição de imagens diversas em diálogos inusitados entre fotografias, depoimentos, interpretações musicais e cenas de

filmes de ficção e documentários construiu *Cartola*; as alternâncias entre músicas, poemas, imagens e falas constituíram *Vinicius*.

Em cada filme, a *narrativa* se desenvolve de forma diferenciada. Pode-se dizer que, dos três, *Nelson Freire* é o que mais se distingue, pela fragmentação explícita, na organização em 32 episódios sem nenhuma sequência lógica. *Vinicius* opta pela performance emocionada, por meio de declamações poéticas, interpretações musicais e depoimentos, ilustrados por imagens de arquivos. Apesar de se apresentar como uma costura bem feita de diversos materiais, revela uma narrativa contínua, sem fragmentação. *Cartola*, por sua vez, é um mosaico de sons e imagens, sem um fio condutor convencional, em que a narrativa se apóia na linha cronológica e a justaposição de materiais audiovisuais se dá numa sequência temporal, algumas vezes interrompida por uma intervenção ficcional de cenas de filmes ou de encenações.

Quanto aos *modos de representação* do real, a análise dos três filmes revelou como é rica a teia de possibilidades para se filmar documentários, especificamente, documentários biográficos. Nenhum filme apresenta um só modo, mas diversos modos de representação, numa costura híbrida. Assim, enquanto *Nelson Freire* articula os modos *observativo* e *participativo*, *Vinicius* é *expositivo*, *poético* e *performático*, e *Cartola* é *poético*, com elementos dos modos *expositivo* e *performático*.

Por fim, a *revelação do retrato ou a síntese imagética do biografado*. É evidente que os três filmes conseguiram o objetivo de construir a biografia de seus personagens, utilizando-se, para isso, de caminhos distintos e específicos. Os três filmes alcançaram críticas positivas entre jornalistas e especialistas, além de um público considerável no cenário do mercado de documentários no Brasil, tendo sido *Vinicius* a maior bilheteria entre os documentários até a finalização desta dissertação.

João Moreira Salles desejava filmar o recato e encontrou formas bastante apropriadas para revelar um personagem discreto, cujo silêncio é “eloquente” (em expressão do próprio diretor). Não buscava compor uma trajetória completa, uma biografia com depoimentos de terceiros sobre a obra e a vida de Nelson Freire, mas recolher fatos, filmar encontros, revelar fragmentos de um ser humano.

Nelson é o grande pianista, humano em seus medos, ansiedades, dúvidas, mas também em seu talento, profissionalismo, capacidade de superação e obstinação.

Miguel Faria Jr. optou por construir um filme marcado pela emoção e é essa escolha que conduz interpretações musicais, declamações de poemas e as narrativas em voz *over*, além dos depoimentos carregados de subjetividade pela experiência pessoal de cada entrevistado com Vinicius. A imagem que se tem de Vinicius, ao final do filme, é de um homem sensível, dono de um magnetismo inigualável, apaixonado, talentoso, marcado pelo seu tempo, capaz de aglutinar pessoas e ideias em torno de si, generoso, amante do amor, do álcool e da boemia.

Dos três filmes, *Cartola* é o que revela maior distância entre “biógrafos” e “biografado”. Enquanto *Nelson Freire* e *Vinicius* surgiram a partir de iniciativa dos cineastas, de procurar o personagem (Freire) ou a família (de Vinicius), Lírio Ferreira e Hilton Lacerda foram convidados para realizar o documentário. Em entrevistas, confessaram que, antes de começar o projeto, desconheciam a vital importância que o músico teve no processo de consolidação do samba. Eles próprios reconhecem que o resultado final, a síntese feita da vida e da obra de Cartola, não é uma visão definitiva, mas “uma leitura que busca na criatividade narrativa uma visão de um país a partir de um de seus ícones” (SILVEIRA, 2009).

A partir da concepção de documentário como uma “representação” da realidade e não de uma “reprodução” objetiva e neutra, mas de uma construção de um discurso e de uma dicção gestados pelo cineasta, temos que, nos três filmes escolhidos para a realização desta pesquisa, é evidente a assinatura, a “impressão digital” de cada cineasta sobre sua obra. Como explica Bartholomeu, “o efeito de realidade que o cinema cria não pode ser produzido automaticamente pela câmera: trata-se de uma ilusão resultante da adoção de determinados códigos” (BARTHOLOMEU, 1997).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura do documentário vive, no Brasil e internacionalmente, um momento de grande crescimento e difusão. No Brasil, vários fatores favorecem esse cenário, entre eles, a difusão da tecnologia digital, as leis de incentivo fiscal, o interesse cada vez mais evidente por parte do público, a proliferação de festivais, mostras, seminários e cursos voltados para o documentário e o espaço de exibição, ainda incipiente, nas emissoras de TV.

A crescente produção de documentários cinematográficos encontra um campo fértil nas biografias. Prova disso é o grande número de documentários biográficos sobre músicos brasileiros realizados nos últimos anos. A realização e exibição desses filmes apresentam-se como uma homenagem às personalidades retratadas, seja ainda em vida ou póstumas. O espectador, que já teve um contato prévio com o artista e sua obra, ali mergulha na intimidade, na história, nos bastidores da vida de seu ídolo.

Ao dar início ao processo de revisão de literatura, pesquisa em *sites* especializados, matérias publicadas na imprensa e análise dos filmes, o objetivo era averiguar como se daria a construção biográfica através do cinema. Para isso, estabeleceram-se algumas categorias ou perspectivas que foram aplicadas na análise dos três filmes escolhidos.

A primeira e mais visível constatação é que os documentários podem assumir formas, rostos, estilos os mais diversos, numa gama de possibilidades de “tratamento criativo da realidade”, como definiu John Grierson, já nos idos dos anos 1920. Os três filmes analisados, por exemplo, transitam por caminhos bastante diversos, desde a motivação inicial que levou os diretores a empreender os projetos, até a estrutura final escolhida para a narrativa. As diferentes abordagens presentes nos três filmes analisados mostram como é possível construir biografias de diferentes maneiras. Não existem regras pré-estabelecidas que tracem contornos definitivos. Um show ou uma entrevista podem servir como fios condutores da narrativa.

Outra constatação é que a construção biográfica encontra, na linguagem cinematográfica, um espaço propício para sua realização. No cinema,

conseguimos perceber os entreatos, enxergar o silêncio, olhar a parte e identificar o todo. Talvez, esteja aí a especificidade da linguagem audiovisual que confere uma forma diferenciada, em relação a outras linguagens, como a da Literatura, por exemplo, de revelar a vida em várias de suas dimensões, a partir de imagens e sons articulados.

A construção biográfica em documentários cinematográficos pode assumir tons poéticos, optar pelo rigor histórico, dialogar com a ficção, optar pela informação objetiva. Pode utilizar fontes de pesquisa das mais diversas, reconstruir fatos, recorrer à dramatização e a recursos cênicos e gráficos, apresentar depoimentos.

É interessante observar que filmes como *Nelson Freire*, *Vinicius* e *Cartola* fazem uma construção “sensorial” da biografia dos artistas, que alcança a visão e a audição – é a “música para os olhos” do título de *Cartola*. O resgate memorialístico, presente em *Vinicius* e *Cartola*, transporta o espectador para outros tempos e espaços. O cinema, por seu formato onírico, é presentificador. O personagem, já falecido, ressurgue “vivo” na tela. Somos revisitados por outras eras, outros contextos, outros sons, e chegamos quase a sentir o cheiro da praia, da rua, do bar.

Tendo como referência a classificação de Bill Nichols, que estabelece modos de representação da realidade, notou-se a presença de distintas formas de organização do material disponível em um mesmo filme. Mais uma constatação de que não existem fórmulas pré-estabelecidas para a realização de um documentário cinematográfico, biográfico ou não. São as opções criativas do cineasta e suas escolhas estéticas, aliadas às possibilidades oferecidas por recursos técnicos, disponibilidade de materiais de arquivo, participação de entrevistados e outros fatores importantes (já citados anteriormente) que definem o filme, como uma representação do real a partir de uma apropriação subjetiva.

Na realização de um documentário biográfico, um risco que se corre é o de, ao reunir materiais de procedências diversas, transformar o filme em uma colcha de retalhos, uma soma de fragmentos que acaba por não revelar o retrato, mas por desconfigurar a pessoa biografada. As “múltiplas faces” de uma pessoa devem ser consideradas nessa construção, levando-se em conta que uma história

de vida é algo complexo, com contradições e nunca completamente revelado. Mas tais “faces” devem ser habilmente reunidas e “alinhavadas” numa estrutura narrativa harmoniosa e funcional, coerente com o perfil do personagem que se deseja enfatizar. Nos três filmes analisados, os cineastas conseguem vencer esse desafio: cada um, a seu modo, consegue “revelar o retrato” de seu personagem, como homens imperfeitos, incompletos, filhos de suas épocas e realidades, personagens ilustres e fundamentais para a história da arte no Brasil.

Outra constatação importante é a fragilidade existente nas fronteiras conceituais dos gêneros cinematográficos. Exemplo disso é o fato de que, em entrevistas, com exceção de João Moreira Salles que se refere ao filme (*Nelson Freire*) como “documentário”, os demais cineastas não utilizam o termo para definir seus filmes. Eles referem-se a suas obras como “ensaio poético” (*Cartola*), “ensaio” ou “cinebiografia” (*Vinicius*). Miguel Faria Jr., por exemplo, diz que não considera *Vinicius* um documentário, porque não queria que o longa tivesse um aspecto didático, jornalístico. “Eu não queria que tivesse aquela cara de documentário, que não te emociona”, comenta na entrevista que acompanha o DVD do filme. Uma visão que parece identificar o gênero documentário com uma ideia que se reduz aos filmes expositivos, didáticos, caracterizados pelo narrador sem rosto, a voz *over* neutra e distante, sem a intervenção subjetiva do realizador; sem a possibilidade de emocionar. Ao contrário, são incontáveis os documentários que optam por estruturas nas quais se identificam os modos *poético*, *observativo*, *participativo*, *performático* e *reflexivo*, que passam longe do modo *expositivo*, ainda hoje presente, principalmente nos documentários jornalísticos, mas não mais tão predominante no cinema. Afinal, emoção e documentário, definitivamente, não são incompatíveis. Esse, aliás, foi o caminho escolhido por João Moreira Salles ao realizar *Nelson Freire*: um documentário que permitisse ao espectador mergulhar em uma experiência afetiva e não na mera informação. Essa ambiguidade conceitual confirma as sutilezas presentes nas fronteiras entre os gêneros, particularmente, entre realizações não ficcionais.

Enfim, num mundo marcado pela dispersão, multiplicidade, efemeridade e mobilidade, a biografia e, especificamente, os documentários biográficos – ainda que assumam alguma ambiguidade conceitual –, ganham um novo significado, um lugar fundamental na atribuição de sentido à realidade e à história social e,

por que não dizer, pessoal de cada um de nós. São como “âncoras” que nos ajudam a encontrar terra firme sob águas agitadas. A arte de construir uma biografia no cinema permite ao cineasta experimentar um mergulho em outra vida, com todas as suas faces e arestas, para reconstruí-la e oferecê-la, na tela, ao público, para que este teça sua própria construção. O espectador é transportado numa viagem onírica, na espetacular experiência de ir ao encontro do outro e de mais uma história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. “Estética da criação verbal”. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, *apud* BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Ed. Veredas & Cenários, 2010.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Belo Horizonte, 1997 – Dissertação de Mestrado – EBA / UFMG.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 184, *apud* SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

BRUCK, Mozahir Salomão. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Ed. Veredas & Cenários, 2010.

CHRISTIE, Ian. “A life on film”. In FRANCE, Peter & ST. CLAIR, William (Orgs.). *Mapping lives – The uses of biography*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.

COSTA, Flávio Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

DAMASCENO, Diana. *Entre múltiplos eus: os espaços das complexidades – Tese de Doutorado em Letras – PUC-Rio, 1999, p. 97, apud PENA, Felipe. Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, *apud* SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP& A, 2001, *apud* PENA, Felipe. *Teoria da Biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

JACOBS, Lewis. *The documentary tradition*. New York – London: W-W- Norton & Company, 1979

LABAKI, Amir. *É tudo verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª Ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

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

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

MARTIN-BARBERO, J. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de memoria*. Rio de Janeiro: Artelatina, 2000.

MORAIS, Fernando. Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 49, in SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005."

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

OLIVEIRA, Eugênio Magno Martins. *Uma possível abordagem do real através da realização do documentário*. Belo Horizonte, 2006 – Dissertação de Mestrado – UFMG.

PENA, Felipe. *Teoria da Biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Campina: Papyrus, 2009.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. New Your: Routledge, 1993.

RONDELLI, Elizabeth & HERSCHMANN, Micael. "Os media e a construção do biográfico: a morte em cena" *apud* SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

ROTH, Laurent. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHICKEL, Richard. Douglas Fairbanks: The First Celebrity. London, 1976, p. 12, in CHRISTIE, Ian. *A life on Film*, *apud* FRANCE, Peter & ST. CLAIR, William. *Mapping lives – The Uses of Biography*. New York: Oxford University Press, 2002.

SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho*. Belo Horizonte, 2007 – Dissertação de Mestrado - EBA/UFMG.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

ARTIGOS CONSULTADOS EM SITES:

ALMEIDA, Francisco Eduardo Alves de. “Plutarco e as biografias vitorianas no Século da História”. In: www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/.../volume002_Num002_artigo002.pdf – Acesso em 22/09/2009.

ARANTES, Silvana. “Cartola resgata dívida do cinema com samba da Mangueira”. In: [/www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65581.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65581.shtml) – Publicado em 30/10/2006 – Acesso em 10/06/2009.

ARANTES, Silvana. “João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire”. In: www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada. Ilustrada – Publicado em 29/04/2003 – Acesso em 09/03/2009.

AVELLAR, José Carlos. “Objetivo subjetivo”. In: www.escrevercinema.com/O_olho_que_pensa.htm – Acesso em 09/03/2010.

BRAGANÇA, Felipe. “Nelson Freire, de João Moreira Salles”. In: <http://www.contracampo.com.br/criticas/nelsonfreire.htm> – Acesso em 11/03/2010.

BROCKMEIER, Jens. “After the Archive: Remapping Memory”, 2010. In: <http://cap.sagepub.com/content/16/1/5.abstract> – Acesso em 18/11/2009.

CAMARGO, Maria Silvia, JANOT, Marcelo & WAJNBERG, Daniel Schenker. “O elogio do recato”. In: www.criticos.com.br – Edição de 9 de maio de 2003 – Acesso em 10/03/2010.

CORNILS, Patrícia. “Alvoradas com Cartola”. In: <http://www.aredo.inf.br/inclusao/edicoes-anteriores/80-%20/953> – Acesso em 17/11/2009.

DIB, André. “Música para os olhos: um filme à altura do poeta”. In: www.overmundo.com.br/overblog/musica-para-os-olhos-um-filme-a-altura-do-poeta – Publicado em 20/04/2007 – Acesso em 07/09/2009.

FERREIRA, Claudemir. “Saber ouvir o filme: o som como elemento compositivo”. In: www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=49 – Acesso em 06/05/2010.

FILHO, Kleber Mendonça. “Hilton Lacerda e Lírio Ferreira: Cartola”. In: <http://cf.uol.com.br/cinemascopeio/entrd.cfm?CodEntrevista=150> – Publicado em 20/04/2007 – Acesso em 23/03/2010.

GARCIA, Lauro Lisboa. “A canção brasileira para encher os olhos”. In: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090522/not_imp374906,0.php – Publicado em 22/05/2009 – Acesso em 08/08/2009.

GRAZINOLLI, Henry. “O roteiro impossível”. In: <http://www.telabr.com.br/oficinas-virtuais/texto/167> – Acesso em 03/09/2010.

JABOUR, Arnaldo. “O filme Vinícius é a viagem a Ipanema do ar”, 2005. In: <http://arquivoetc.blogspot.com/2005/11/o-filme-vinicius-viagem-ipanema-do-ar.html> – Acesso em 15/05/2009.

LEÃO, Beto. “A estética do documentário pós-retomada”. In: www.overmundo.com.br/overblog/a-estetica-do-documentario-pos-retomada – Publicado em 16/06/2006 – Acesso em 05/08/2009.

LIMA, Vanessa. “A essência do samba nas telas”. In: <http://revistaquem.globo.com/Quem/1,6993,EQG1510520-3428,00.html> – Publicado em 04/04/2007 – Acesso em 12/03/2010.

MARCELINO, Camila Barbosa. “Nelson Freire: uma investigação sobre o recato e o pudor”. In: www.ufscar.br/rua/site/?page_id=178 – Publicado em 27/07/2008 – Acesso em 23/02/2010.

MIGLIORIN, Cezar. “Nelson Freire, de João Moreira Salles”. In: www.estacio.br/graduacao/cinema/digitrama/numer02/nelsonfreire.asp – Digitrama – Revista Acadêmica de Cinema, nº 2, 2004 – Acesso em 17/06/2009.

MIRANDA, André. “Produção de documentários dobra no Brasil, mas público se mantém em 2,5%”. In: www.oimparcialonline.com.br/noticias.php?id=41477 – Publicado em 11/04/2010 – Acesso em 26/05/2010.

SÁ, Alberto. “A Web 2.0 e a Meta-Memória” – Artigo apresentado durante o 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, de 06 a 08/09/2007, Braga. In: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9358> – Acesso em 18/11/2009.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da M.. “Cartola e os guardiões da cultura nacional: entrevista com Hilton Lacerda, diretor do documentário *Cartola – Música para os Olhos*”. In: www.repom.ufsc.br/repom5/entrevista/cartola.htm – Revista de Estudos Poético-Musicais (Repom), da UFSC – Publicado em 11/02/2009 – Acesso em 20/02/2010.

REUTERS, Agência. “Moreira Salles retrata outro lado do Brasil em Nelson Freire”. In: <http://cinema.terra.com.br/ficha/0,,TIC-OI4067-MNfilmes,00.html> – Acesso em 17/06/2009.

VAN DICK, José. “Memory matters in the Digital Age”. University of Amsterdam, 2004. In: <http://muse.jhu.edu/journals/configurations> – Acesso em 18/11/2009.

VILAÇA, Pablo. “João Moreira Salles, documentarista, diretor de Nelson Freire”. In www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=25 – Publicado em 13/10/2007 – Acesso em 17/06/2009.

VILAÇA, Pablo. “João Moreira Salles filma o Brasil delicado em Nelson Freire” – Entrevista publicada no site www.cineweb.com.br, em 30/04/2003 – Acesso em 24/09/2010.

WOOLF, Virginia. “The art of biography in ‘The death of the Moth’ and other essays”. In: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter23.html> – Acesso em 23/05/2009.

OUTRAS FONTES:

Anotações realizadas em sala de aula, durante a disciplina “Imagens em Movimento: gênese e primórdios”, ministrada pelo Prof. Dr. Heitor Capuzzo, do Curso de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, de 4 a 19 de maio de 2009.

Anotações feitas em aula do Prof. Dr. Jalver Bethônico, na disciplina “Tecnologias audiovisuais: novas relações sonoras”, do Curso Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 10 de março de 2009.