

*A música popular brasileira como personagem:
considerações sobre o documentário musical e a memória associada*

Márcia Ramos de Oliveira¹

Resumo

A produção de documentários musicais, tendo a música popular brasileira como principal referência, tornou-se uma tendência na produção cinematográfica do país, especialmente neste início do século XXI. Um grande conjunto de produções audiovisuais vem se apresentando num processo quase contínuo, dando visibilidade e voz a intérpretes e compositores do século XX. Este trabalho pretende abordar o que vem a ser o gênero “documentário musical”, explicitando os elementos que o constituem enquanto tal, especialmente tendo como parâmetro o Festival In-Edit, enquanto proposta a edição brasileira. Através desta comunicação, busca-se refletir acerca deste tipo de produção audiovisual enquanto potencial formador de uma memória musical associada a cultura brasileira (Napolitano, 2007), tendo como enfoque a escolha de temas, personagens e grupos de pessoas que tenham a canção popular gravada enquanto ponto de aproximação. Considerando-se que, ao reconstituir a trajetória de determinados personagens e/ou movimentos musicais, o filme duplamente problematiza o enfoque histórico (Rosenstone, 2010) enquanto um discurso sobre seu próprio tempo e, enquanto um discurso sobre o passado, assumindo com isso contornos de uma forma narrativa também histórica (White, 1983).

Palavras-chave: documentário musical, música popular brasileira, memória

Abstract

The production of musical documentaries, and Brazilian popular music as the main reference, has become a trend in film production in the country, especially at the beginning of the twenty-first century. A large body of audiovisual productions has served in a nearly continuous process, giving visibility and voice performers and composers of the twentieth century. This study addresses what has become the genre “musical documentary”, explaining the elements that constitute it as such, especially having as parameter the IN-Edit Festival, while the Brazilian edition proposal. Through this communication, we try to reflect about this kind of audiovisual productions as a potential trainer for a musical memory associated with Brazilian culture (Napolitano, 2007), focusing on the choice of themes, characters and groups of people who have a popular song recorded while approach point. Considering that by reconstructing the trajectory of certain characters and /or musical movements, the film questions the double-historical approach (Rosenstone, 2010) as a discourse on their own time and as a discourse about the past, with it taking shape in a historical narrative also (White, 1983).

Keywords: documentary music, Brazilian popular music, memory

Este trabalho pretende ser uma breve reflexão acerca da produção brasileira de documentários que tem por objeto a música popular brasileira, enquanto fenômeno percebido mais acentuadamente nas duas últimas décadas, entre o final do século XX e início do XXI.

¹* UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina

Tal reflexão estende-se a pensar também o desenvolvimento de documentários como formas de registro da memória, em seu contínuo processo de construção, relacionada as discussões do campo historiográfico acerca do desenvolvimento de narrativas para além da escrita. Sob tal perspectiva, pretende-se discutir nesta comunicação : a) em que medida o documentário musical pode ser considerado um gênero específico; b) como este tipo de produção pode ser percebido enquanto um potencial formador de uma memória musical associada a cultura brasileira; c) e, como este tipo de produção audiovisual pode apoiar a problematização acerca do enfoque histórico que possibilita, inserindo-se como um discurso sobre seu próprio tempo e, simultaneamente sobre o passado, assumindo com isso contornos de uma forma narrativa histórica. Finalmente, diante do grande número de documentários produzidos sob tal ênfase, foram escolhidos apenas alguns exemplos nesta discussão, relacionados ao universo do samba, entre intérpretes, compositores, ambientes.

Boa parte das reflexões que apresento aqui, estão relacionadas a uma atividade extensionista que coordenei, que tinha entre seus objetivos construir uma narrativa audiovisual, orientando-se enquanto perspectiva sob algumas das abordagens acerca da história do tempo presente, tendo como objeto o samba em Florianópolis/SC. O projeto resultou em um filme de 35 minutos, que apresentou os diversos ambientes do samba na cidade, a partir de cenas registradas entre 2008 e 2010, envolvendo diferentes espaços e personagens.² O desenvolvimento deste audiovisual foi antecedido de incontáveis reuniões e debates do grupo envolvido, levantamento de toda uma série de trabalhos entre produções acadêmicas e bibliográfica, percorrendo um extenso levantamento documental sobre o samba, e sua história, em diferentes dimensões - nacional, regional e local -, buscando construir o roteiro que resultaria o produto final. Além desta pesquisa, somou-se a ela também a procura e seleção de filmes que pudessem aprofundar nossa proposta quanto a pensar sobre o gênero documentário, especialmente relacionado as questões de memória e a história, assim como, entre eles, aquelas produções que tinham o samba por personagem, ou ainda quando era apresentado a partir de diferentes sujeitos ou instituições, ou outras abordagens vinculadas desta forma.

Neste processo de pesquisa temática, chegamos ao Festival In-Edit, em sua edição brasileira, como parte da programação do Museu da Imagem e Som, de São Paulo, SP, realizado em 2009. Para minha (nossa) surpresa, este festival que teve origem em Barcelona,

² 2 Projeto de Extensão “Através do samba: Experiências em vídeo-documentário” Primeira e Segunda Edição (2009-2010).

em 2002, estendendo-se a outras países, nas cidades de Santiago do Chile, Buenos Aires e Puebla (México), antes de aterrissar em terras brasileiras. Tinha como prerrogativa a apresentação do “documentário musical”, enquanto um gênero específico. Esta mostra evidenciava o que a princípio nos pareceu uma tendência das últimas duas décadas no Brasil, a produção de um grande número de filmes que tinham a música popular brasileira como objeto e/ou temática. Para além da mostra contemporânea, o Festival ainda proporcionou (proporciona, visto que continua!), a exibição de diversas produções de décadas anteriores, acrescentando em informação e conhecimento sobre um acervo documental destas produções, em grande parte, desconhecidas do público e pesquisadores. Apesar da extensa programação, que vem aumentando em número de exibições, acontecendo em três estados brasileiros, em sua terceira edição, em 2011 – nas cidades de São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro –, reunindo também encontros e workshops como atividades paralelas, pouco afirma quanto ao que propõe como “documentário musical”, partindo de uma definição. Nada sobre isso é afirmado no site oficial do evento. Caracteriza-se enquanto mostra do gênero, o que constitui-se em mérito, quanto a divulgação como objetivo principal.

Neste sentido, redimensionei a pergunta, buscando responder o que caracterizava o documentário musical e, se poderia ser considerado a partir desta observação, como um gênero específico de documentário. No entanto, aproximando esta discussão relacionando-a a problematização histórica, fica ainda mais difícil apresentar afirmações ou sentenças conclusivas. Inicialmente, pensar o documentário como gênero de produção audiovisual que melhor se adequaria ao campo da história, aparentemente seria uma noção mais confortável, a medida em que lidava supostamente com documentos, formas de representação em uma relação direta com a realidade.

O próprio termo “documentário”, apontaria para esta relação direta com o documento, ou de narrativas elaboradas a partir do mesmo, em oposição a elaboração do drama, ou narrativas ficcionais, das quais fugiam os historiadores em sua prática narrativa, ao se constituírem enquanto campos opostos na construção do conhecimento, quando comparados a outras áreas de elaboração textual com a literatura. O conflito se estabeleceu desde as primeiras experiências do cinema, a medida em que as imagens traziam em movimento o mundo, a cena acontecendo, que o historiador buscava compreender enquanto realidade revelada a partir de imagens fixas e documentos escritos. Nas imagens da chegada do trem dos irmãos Lumière, ao apregoado “olho-verdade” nas experiências de perspectiva reveladas pelo cineasta Dziga Vertov, deixando na curiosidade o campo historiográfico, em uma forma de linguagem que gerava dúvidas e incertezas quanto a uma aproximação maior. Tal

perplexidade atravessou o século XX, quando poucos intelectuais nesta área se atravessaram a discutir esta aproximação, quanto a pensar o cinema sob a perspectiva de uma interpretação da sociedade, ou ainda, enquanto constituição de memória, a exemplo do que escreveu Marc Ferro. Esta continua sendo uma questão polêmica na área, como atesta Robert Rosenstone, ao comentar o documentário,

“O que o documentário documenta? Essa é a questão. E não é apenas minha. O documentário é uma forma problemática para todos aqueles que, nos últimos anos, tentaram defini-lo e teorizá-lo, e o documentário histórico é ainda mais problemático. O documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação ‘indexativa’ com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente. Isso em oposição ao filme dramático, que precisa construir e encenar elaboradamente um mundo que, depois, é filmado. (...) Parte do problema está na palavra em si – ‘documentário’, com sua suposição de uma relação direta com a realidade. Mas a alternativa comum, o ‘filme não ficcional’, não fornece uma descrição muito mais satisfatória – e também é igualmente debatida. Como a obra de história escrita, o documentário ‘constitui’ os fatos selecionando os vestígios do passado e envolvendo-os em uma narrativa. Como a história escrita, o documentário ignora a ficção geral – que diz que o passado pode ser integralmente contado em um enredo com começo, meio e fim. De fato, sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente pode apontar, ou pelo menos em uma escala bem menor do que o longa-metragem de ficção, para uma nova maneira de pensar sobre o passado. O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. (...)” (Rosenstone: 2010, 109-10)

O que é possível também deduzir, em parte, nas palavras deste historiador, é que a “zona de conforto” que o documentário parecia propiciar aos seus colegas de ofício, é também parte da ilusão do cinema, a medida em que apresenta-se muito mais próxima da elaboração ficcional do que o imaginado primeiramente. Fernão Pessoa Ramos aponta para a diversidade de interpretações acerca da definição sobre o gênero documentário na área do cinema, envolvendo a definição enquanto uma via “não-ficcional” na produção do cinema, onde a escolha entre um formato e outro não confere um grau maior ou menor de produção de

discurso acerca da realidade. A produção não-ficcional resultaria em uma diversificada gama de produções, que identificariam em outras abordagens as várias maneiras que envolvem a produção de um audiovisual. Afirmo o autor,

“(...) O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer. Podemos pensar no contra-argumento de que existem cineastas, dentro da tradição não-ficcional, que trabalham com estilos nos quais esta presença não surge na linha de frente. Novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não ficcionais.”
(RAMOS: 2000, p. 200)

Diante da não definição entre os autores consultados ao longo da consulta que fiz a este trabalho, identifiquei como gênero “documentário musical” uma série de elementos listados, indiretamente aqui citados. Entre as produções consultadas seja através do Festival In-Edit, seja nos diversos filmes de maior circulação comercial, é possível apontar como indicadores nesta observação, que mesmo sendo chamados de “documentários”, alternam-se entre uma forma narrativa que pretende uma maior aproximação quanto a uma “relação ‘indexativa’ com a realidade”, a partir da relação da câmera na fixação dos registros do que vem a ser apresentado, ou assume o caráter nitidamente ficcional, quanto a construir relatos acerca de personagens, grupos ou instituições, chegando mesmo a construção do drama nas produções, ainda que voltadas a temáticas históricas ou de época. A princípio, a não ser que a produção tenha um compromisso maior com o debate histórico, envolvendo consultoria de historiadores ou instituições acadêmicas voltadas a esta perspectiva, afirmar-se como “documentário” pouco identificam ou caracterizam as produções enquanto relacionadas a esta discussão, entre o ficcional e a história, onde está muitas vezes aparece apenas enquanto “pano de fundo” a cena principal, dramática.

O gênero “documentário musical” que vem acompanhando boa parte das produções audiovisuais a princípio, parece indicar apenas um rótulo comercial, quanto a identificação de um produto, que agrega a narrativa fílmica a associação de uma temática musical, em diferentes contextos, envolvendo desde a reconstituição de um grupo, um movimento, a trajetória de um compositor ou intérprete, na indicação da experiência compartilhada pela construção musical, apoiada nos diferentes enquadramentos históricos possíveis, como o

contexto em que surgem, as memórias associadas, entre falas de amigos, parceiros, produtores, familiares e fãs; ou ainda, no percurso da história política ou dos acontecimentos no mundo, que fornecem inteligibilidade a narrativa, ou mesmo referendando-a. Em algumas poucas produções pode-se encontrar maiores referências quanto a pensar esta narrativa associada a uma reconstituição histórica, envolvendo prerrogativas ou metodologias aproximadas desta área. No entanto, quando contraposta ao universo da recepção que a circulação destes filmes propicia, aí sim, pode-se perceber a relação entre a pesquisa e o cinema enquanto documento, nas diferentes abordagens que refletem acerca do filme como objeto da história, na sua construção enquanto representação e imaginário não sobre a época a que se propõe a abordar, mas principalmente, no estudo do momento em que tal produção é elaborada. No que tange a história da música popular exaustivamente rememorada nestas produções, evidencia-se o caráter comemoracionista de grande parte destas produções, num processo de acentuada relação de identificação entre o público, fruto de uma geração associada ao movimento ou escolha musical ali referendada. Na perspectiva citada, acomodam-se novamente os historiadores, quanto ao terreno já conhecido, conforme afirmou Marc Ferro,

“O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

Nestas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.” (FERRO: 2010, p. 87)

A música popular brasileira, enquanto temática que vem polarizando boa parte das produções fílmicas no país, referenda direta e indiretamente uma determinada maneira de enfatizar a importância da tradição cultural, reatualizada a cada nova interpretação,

devidamente inserida no processo de identificação e valorização de um ideário nacional. Em se tratando do samba, e os atores envolvidos nesta atividade, tal representação reafirma-se a exemplo do que já ocorreu no passado, tendo em vista o evidente significado que carrega quanto a ser declarado e reiterado símbolo da nação, também vem sendo reatualizado constantemente neste ir e vir da construção imaginária.

Neste sentido, justifico a escolha feita na atividade extensionista, quanto a pensar o samba como motivador as produções audiovisuais analisadas, assim como, ao *leitmotiv* a nossa produção enquanto pesquisadores em história.

O ato de “fazer o filme”, a princípio representa sair de uma posição mais cômoda, quanto a desenvolver uma análise “de fora”, percorrendo o caminho inverso quanto a conhecer a linguagem do audiovisual como princípio, desenvolvendo uma crítica interna ao processo, e atuando discursivamente na contemporaneidade enquanto discurso audiovisual.

Poucos historiadores atreveram-se ao caminho da busca de uma narrativa audiovisual neste campo de conhecimento. Escolho alguns casos, buscando exemplificar algumas situações e possibilidades de atuação.

Robert Rosenstone, historiador norte-americano, já mencionado nesta discussão, questiona-se se a história pode ser retratada em filme, ao contrapor o que ele chama de “história em imagens, história em palavras”. Tendo atuado como roteirista de obra sua produzida e adaptada ao cinema, manifesta simultaneamente, segundo suas próprias palavras, “entusiasmo e desconcerto”. Teve dois livros transformados em filmes: a) *Reds* (1982), e, b) *The good fight* (1984).

Hebe Mattos, historiadora brasileira, especialista na área de estudos sobre a escravidão e seus desdobramentos na história do país, veio atuando na produção audiovisual através do Laboratório de História Oral – LABHOI, na Universidade Federal Fluminense – UFF, produzindo o que os seus projetos identificam como “Produções / escritas videográficas”, a exemplo de : a) *Memórias do Cativo: Narrativas (1994 ou 2005 ?)*; e, b) *Jongos, Calangos e Folias : música negra, memória e poesia (2004)*. No trabalho desta historiadora evidencia-se a música como tema, associada ao passado escravo e ao afrodescendente.

Qual seria a “fórmula” ou o “check list” minimamente necessário a vinculação ao que poderíamos chamar de um “adequado discurso histórico ou historiográfico na abordagem audiovisual”? Os usos da escrita, da imagem, do som/oralidade compoem o documentário ou a ficção; ou ainda, atuando enquanto expressão da crítica ou emoção/subjetividade na história?

Destaco quanto ao levantamento documental realizado na atividade de extensão a consulta a programação do Festival In-Edit e ao Projeto Curtas Petrobras, na localização de grande número das produções nacionais analisadas. Através destes portais, o levantamento também ocorreu através de filmes de circulação comercial e de cineclubes. Entre os filmes consultados e observados mais diretamente, cito:

O filme que realizamos teve como pontapé inicial a música “Samba da Ilha”, de autoria de Milene e Marcelo 7 Cordas, gravado pelo Grupo O Bom Partido; compositores e intérpretes da cidade de Florianópolis. A letra diz,

*Se no Moca tem samba na Caixa ou então no Bela
Em qualquer favela Covanco ou no Dona Délia
A ilha encanta através dos seus Bambas
Que fazem seus sambas naqueles morros que
ouvimos dizer:*

*Nova Trento, 25, Tico-Tico, Morro do Céu
Prainha e a Coloninha tem o seu papel
Nestor Passos, Morro da Queimada
Bar do Ladrão, e na Sexta-feira uma seresta no Bar do Tião*

*O mercado, clube do partido, Morro do Geraldo, também casarão
Sábado tem Cal, onde rola um samba em conjunção
Monte Cristo, Caixa do Estreito, Morro do Flamengo, Vila São Joao
Os morros da Ilha mandam um recado com esse refrão*

Este samba, ainda que ao final da edição não tenha sido utilizado enquanto parte da trilha sonora do filme, deu consistência ao argumento desenvolvido no roteiro, quanto a pensar o samba acontecendo na cidade, dentro da contemporaneidade, e não deslocado no tempo, em sua origem, a partir dos diferentes espaços em que existia, nos diferentes momentos do ano, para além das festividades associadas ao carnaval. Os locais mencionados na letra, distribuíam-se nas diversas regiões da urbanidade de Florianópolis, entre a parte continental, insular, entre o norte, sul e centro da ilha.

Outro samba veio a definir o argumento do filme, junto a performance apresentada pelo Grupo Mundo Livre S/A, na composição “O mistério do samba”, que assim declarava,

*O samba não é carioca, o samba não é baiano
O samba não é do terreiro, o samba não é africano*

*O samba não é da colina, o samba não é do salão,
 O samba não é da avenida, o samba não é carnaval,
 O samba não é da tevê, o samba não é do quintal,
 Como reza toda a tradição: é tudo uma grande invenção!*

*O samba não é emergente, o samba não é da escola,
 O samba não é fantasia, o samba não é racional,
 O samba não é da cerveja, o samba não é da mulata,
 O samba não é do playboy, o samba não é liberal,
 O samba não é chorinho, o samba não é regional,
 Como reza toda a tradição: é tudo uma grande invenção!
 Não tem mistério!*

*Não é do bicheiro, não é do malandro,
 Não é canarinho, não é verde-rosa,
 Não é aquarela, não é bossa-nova,
 Não é silicone, não é malhação,
 Nunca foi...
 O samba não é do Gugu, nem é do Faustão,
 Não tem mistério!*

Na indefinição de um conceito ou um formato para o samba, soma-se a crescente indefinição dos diversos conceitos aqui abordados a exemplo do documentário. No alargamento de fronteiras, na prática do fazer, nos vemos ultrapassados pela velocidade das produções visuais, imagéticas, na ausência das definições. Finalizando esta comunicação, reitero a necessidade e em conhecer as diferentes etapas de produção do audiovisual como possibilidade de pesquisa e reflexão sobre esta forma de linguagem. No caso do documentário envolvendo a história e a cultura musical outras áreas de estudo seriam igualmente contempladas por este processo de interpretação diante de um mundo que se reconhece pelas imagens na construção midiaticizada, mas que acima de tudo, existe desta maneira.

Referências:

Sites :

Festival In-Edit: <http://in-edit-brasil.com/2011>

Porta Cutas Petrobras (<http://www.portacurtas.com.br/index.asp>)

Projeto Através do samba (<http://www.wix.com/atruvesdosamba/home>)

Bibliografia:

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: paz e Terra, 2010.

MENESES, U.T. B. (2003) . **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36.

_____. (2005) **Rumo a uma história visual**. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. 1a. ed. : EDUSC.

MORETTIN, E. V. (2011). (Org.) ; CAPELATO, M. H. R. (Org.) ; NAPOLITANO, M. (Org.); SALIBA, E. T. (Org.) . **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. 2ª edição.** São Paulo: Alameda Editorial.

NAPOLITANO, M. (2007) . **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é um documentário?** In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, p. 192/207

[ROSENSTONE, R. \(2010\)](#) **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Edit Paz e Terra.