

**“Passados presentes”:
Documentários ressignificando trajetórias da música brasileira**

Sabrina Dinola ¹

Resumo

O cenário musical brasileiro é um dos focos privilegiados para a interpretação de diversos aspectos que constituem a identidade nacional. Nos últimos anos, uma ampla produção de documentários sobre o universo musical brasileiro foi lançada, enfocando diversos artistas do passado e do presente. Assim, torna-se relevante refletir sobre a articulação entre a memória como fator na construção de identidades e essa produção audiovisual. Sob diferentes formatos de registrar, narrar e propagar trajetórias, os documentários são “lugares” onde a memória social é produzida, conservada e transmitida. Tendo como foco uma trajetória de esquecimento retratada – no caso, a do cantor Wilson Simonal – busco observar o documentário como um novo instrumento produtor de representação, de ressignificação de trajetórias a partir de suas “ressonâncias”. Dessa forma, penso sobre o papel dos documentários na construção da memória da MPB e sua potencialidade à reflexão do próprio cenário musical atual.

Palavras-chave: documentários, música brasileira, memória, patrimônio, discurso.

Abstract

The Brazilian musical scene is one of the privileged focus for the interpretation of diverse aspects that constitutes the national identity. In recent years, an ample set of documentaries production about Brazilian musical universe was launched, focusing a lot of artists from the past one and the present one. Thus, it becomes important to reflect on the toggle between the memory as factor of identities' construction and this audiovisual production. Under different formats to be registered, to tell and to propagate trajectories, the documentaries are “places” where the social memory is produced, conserved and transmitted. Having as focus, a trajectory of forgetfulness portraied - in this case, the trajectory of the singer Wilson Simonal

¹ Sabrina Dinola Gama Silva, mestranda em Memória Social /UNIRIO (bolsista CAPES). Este artigo é parte do projeto de pesquisa que desenvolvo no mestrado.

- I search to observe the documentaries as a new producing instrument of representation, re-expressing of trajectories from its “resonances”. In this form, I think about the paper of documentaries in the construction of MPB’s memory and its potentiality to the reflection of the proper musical scene current.

Key-words: documentaries, Brazilian music, memory, patrimony, speech.

**

A “dimensão coral” no cenário musical brasileiro dos anos 60

Na década de 1960, o cenário musical brasileiro, sob a ótica do projeto de Mario de Andrade², ficou marcado por uma estética que, orientada por um ideal de “brasilidade”, foi em busca de elementos que fossem considerados nacionais e populares. Nesta constante busca de sínteses que convergissem para uma “expressão nacional”, diversas manifestações individuais acabaram permanecendo “marginais” ou excluídas, caíram no ostracismo e no esquecimento.

Isso pode ser observado em alguns documentários recentes que abordam, de modos diversos, trajetórias musicais dessa época segundo uma perspectiva do esquecimento. Neste trabalho, me dedico a um documentário em especial: *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009) de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. E, como ponto de partida, gostaria de destacar e analisar um trecho que considero muito significativo e que simboliza aquele momento musical e político do final dos anos 1960 no Brasil.

Trata-se do destaque dado pelo documentário ao show de Sergio Mendes, aberto por Wilson Simonal em meados de 1969. De volta ao Brasil após ganhar um Grammy, Sergio Mendes convidou Simonal para a abertura de seu show no Maracanãzinho. Como afirmam os vários depoimentos colhidos no documentário, em pouco tempo de apresentação, o público (que teria mais de 20 mil pessoas) chamava não pelo músico principal, mas pelo coadjuvante. O cantor, como mostram as imagens documentais do filme, aparece ao final do show cantando a

² Na década de 30, durante a Missão de Pesquisas Folclóricas, Mario de Andrade já tinha como projeto o recolhimento de diversas manifestações populares em todo Brasil, principalmente Pernambuco e Paraíba (Santos, 2008).

música “*Meu limão, meu limoeiro*” e “regendo” o grande “coral” formado pela multidão que lotava o ginásio.

Aproximo contrastivamente esse episódio (e suas narrativas, no filme) àquilo que Flora Sússekind (2007) designou como a “dimensão coral” da música brasileira naquele período, afim de refletir sobre a possibilidade de ganharmos uma compreensão do significado das (narrativas sobre) trajetórias de esquecimento e ostracismo. Nesse artigo autora aponta para as “possíveis formas e funções corais na prática artística, e por sucessão de experiências concretas diversas de uso do coro e das cenas de massa” (op. cit., p.47) como uma característica da produção cultural no Brasil ao final dos anos 60.

Sússekind (idem) busca demonstrar como nesse período de uma musicalidade politicamente engajada prevaleciam “tentativas de produção de ‘frentes únicas’ de resistência, na arte, e na canção de protesto brasileira (...) em seu desejo de cantar ‘a uma só voz’” (idem) produzindo ao final uma “homogeneidade coral e um possível paralelismo na ação coletiva” (idem). Nessa “dimensão coral” apresentada pela autora, observa-se as idéias de coesão e unidade que buscavam ao final reforçar o conceito coletivo de “povo” enquanto uma categoria.

A apresentação da canção de Geraldo Vandré “*Pra não dizer que não falei de flores*” no Festival da Canção de 1968 promovido pela TV Globo, seria o grande exemplo apresentado pela autora onde “as 20 mil pessoas que estavam no Maracanãzinho transformaram-se em coral”³.

Retomando o trecho destacado do documentário sobre a trajetória de Simonal, acredito na relevância de comparar esses dois episódios da música brasileira por demonstrarem com clareza as divergências e as dicotomias existentes num período de grande efervescência cultural, em que as discussões atravessavam os campos social, cultural e político, em cenários e conjunturas que se mostravam muito ambíguos. Como afirma o jornalista Artur Távola em depoimento no filme, se havia uma direita perversa, a esquerda era extremamente intolerante.

Observa-se uma época marcada por debates culturais e estéticos para além do campo musical. Naves (2010) demonstra como nesse período a música se estabelece como um veículo do debate intelectual, onde o compositor, da mesma forma como foram os músicos modernistas,

³ GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada, op. cit., p. 322 apud SÜSSEKIND (2007, p. 47).

começa a ser visto não só como um formador de opinião, mas acima de tudo como um “intelectual da cultura” (idem) participando ativamente tanto do cenário cultural como político.

É dessa forma que podemos observar, ao contrário do coral de Geraldo Vandré, a “regência” de Simonal frente às “massas”⁴ (diferente da categoria “povo”) sendo interpretada como a manipulação de um coral desengajado alimentando o sentimento ufanista da época. A postura do músico é interpretada como um mecanismo para “ludibriar” as massas. Mas essa interpretação se deu a posteriori, quando publicaram-se notícias de um episódio que envolvia o músico na agressão ao seu contador por policiais do DOPS.⁵

O ano de 1968, marcado pelo Ato Constitucional nº 5 (AI-5), as restrições com relação às liberdades políticas se tornam ainda mais intensas. Nesse momento, o coral coeso de Geraldo Vandré pode ser considerado como um marco de oposição a esse momento político autoritário. O coral demonstrava uma unidade, ou como afirma Sússekind (2007), uma “homogeneidade” que expressava a idéia de nação engajada pronta para assumir uma postura de resistência contra aquele regime político a partir de uma “ação coletiva”.

Fortalecia-se portanto, não só uma consciência “nacionalista”, mas também “revolucionária” (MELLO, 2008). Dentro deste contexto, a atitude do músico Simonal com relação aos policiais do DOPS se torna algo imperdoável. Enquanto Chico Buarque, músico geralmente referido a corrente nacional-popular, chamava o ladrão na canção “Acorda Amor”, como demonstra essa parte abaixo transcrita, Simonal na embriaguês do sucesso, sem medir conseqüências, chamava a polícia.

Acorda amor

Eu tive um pesadelo agora

Sonhei que tinha gente lá fora

Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura

Minha nossa santa criatura

⁴ Aqui a idéia de “massa” aparece em oposição à categoria “povo”. Se pensada segundo critérios modernistas, “massa” se aproximaria da idéia de “popularesco”, que segundo Mario de Andrade seria uma “criação cultural comercializável divulgada por meios de comunicação de massa” (NAVES, 2008, p. 15).

⁵ Vale ressaltar que nesse momento político, tanto a esquerda quanto a direita se apropriaram do discurso em torno do “nacional-popular”.

Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão
(...)
(LP Sinal Fechado)

Havia, portanto, elementos não coesos ou coesivos “fissurando” a consistência da MPB. Entre o coro alegre e feliz, regido pelo músico *bon vivant* e bem-sucedido, e o coral contestador e politizado conduzido pelo cantor de protesto. Através da aproximação contrastiva desse episódio (e suas narrativas, no filme) àquilo que Flora Süssekind (2007) designou como a “dimensão coral” da música brasileira naquele período, já podemos apontar a possibilidade de ganhar uma compreensão do significado das (narrativas sobre) trajetórias de esquecimento e ostracismo.

A narrativa do filme – composta por entrevistas, imagens de apoio e algumas manchetes de jornais da época que aparecem no decorrer do documentário – pode ser dividida em três partes, associáveis, respectivamente, a três fases da trajetória de Simonal e três idéias ou categorias: *regra*, *desvio* (BECKER, 2008) e *esquecimento*. É a partir dessa reflexão que acredito na possibilidade de pensar essa narrativa como espaço de disputa de sentidos, ressaltando a forma como os fatos podem ser manipulados pela memória.

Para Becker (2008), a *regra* e o *desvio* se estabelecem nas relações sociais de grupos específicos. Assim, o autor enfatiza que a análise deve tomar como objeto não os indivíduos que praticam os *desvios*, mas nas relações que produzem essas *regras* e de certa forma, exigem que estas sejam cumpridas. Como afirma o autor, “o desvio não é uma qualidade que reside nos comportamentos, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele” (op. cit., p. 27). Portanto, é a partir do desvio que podemos pensar nas regras. Dada certa pluralidade, havendo grupos que não partilham as mesmas regras e na medida em que as regras desses vários grupos se “entrechocam”, se “contradizem”, observa-se um “desacordo quanto ao tipo de comportamento apropriado em qualquer situação dada” (idem).

No documentário, a idéia ou percepção da *regra do grupo* é produzida de modo simples na fala de alguns entrevistados. Boni (José Bonifácio de Oliveira – ex-executivo da TV Globo), por exemplo, afirma que “*Simonal nunca foi julgado, nem vaiado pelo público. Ele foi julgado e vaiado pela própria classe dele e pelos veículos de comunicação*”. O que se torna

mais evidente nesse caso são as diferentes formas de classificação dos diferentes grupos e a maneira como o cenário musical, ao produzir suas regras, produz também os desvios e *rotula* os desviantes. Como aponta Becker (2008), “os grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders (...) o desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado como sucesso (BECKER, 2008, p.22).

Portanto, ao apresentar o cenário musical da época, com uma busca de propriedades “intrinsecamente nacionais”, de comunicação direta com as massas, a narrativa do documentário também apresenta as “regra” à categoria de músicos e compositores desse período - um “engajamento” político e social que não podia ser ignorado. É nesse sentido que podemos observar como a rotulação de “desviante” vai sendo produzida no decorrer da narrativa através dos depoimentos, manchetes de jornal da época, etc.

Isso nos leva a outro momento documental do filme que talvez agregue estes elementos que busquei articular. Trata-se do aparecimento da charge do cartunista Henfil com seu personagem *Tamanduá, "a besta do apocalipse que assola nosso torrão"*.

A charge mostrada no documentário retratava o fracasso da apresentação de Simonal no Teatro Opinião. O músico busca ajuda com o Tamanduá que diz que pouco poderia fazer para ajudá-lo pois, estava sofrendo de uma grande intoxicação após chupar o cérebro do cantor. Mesmo assim, Tamanduá incentiva o músico a retornar ao palco, que é recepcionado com vaias logo que começa a cantar *Meu limão, meu limoeiro e Moro num país tropical*, mas inesperadamente as palmas começam a ser ouvidas por Tamanduá, que comemora: "*Você conseguiu conquistar o aplauso do povo!*". Mas a cena aplaudida era Simonal, no palco, com uma arma apontada para a cabeça, se perguntando: "*Ô meu Deus, o que o Chico Buarque tem que eu não tenho?*"

Na charge, a menção a Chico Buarque mostra que ele já então aparecia como um elemento aglutinador (e representativo) daquilo que era relevante para se pensar a MPB. Não se tratava somente de “talento”, mas estavam envolvidas questões políticas e de resistências que se refletiam na arte e na canção, presentes naquilo que denomino aqui como um “coral totalizante”. Numa constante busca de sínteses que convergissem para uma “expressão nacional” esta estética “homogeneizante” cercava a MPB.

Diante disso, acredito que ainda cabe uma pergunta: quais elementos na atualidade são apontados como relevantes para retomarmos alguns personagens e não outros? Dentre os acontecimentos do passado, os grupos recorrem aos símbolos que emprestem mais sentidos às reivindicações do presente. É dessa forma, que acredito nesse documentário não só como uma construção da memória do artista, mas também da música brasileira na atualidade.

Aponto aqui para a importância dos documentários como instrumento de rearranjos sucessivos da memória coletiva. Nesse caso, o cinema, mais precisamente, a produção desse documentário, possibilita e legitima o resgate dessa narrativa permitindo uma nova leitura dos fatos, ou seja, ao mesmo tempo que o documentário apresenta certa “rotulação”, possibilita que esta também seja questionada. Os documentários ao problematizarem, questionarem uma versão pré-estabelecida possibilitam a desestabilização de um discurso até então, “cristalizado”.

Isso nos remete a Pollak (1989), onde o autor enfatiza a dificuldade das memórias subterrâneas frente às oficiais de romper com a credibilidade existente em torno dessa memória oficializada. Para o autor, a “organização” (existente na memória oficial) seria um elemento indispensável para desconstruir a imagem precária e frágil das memórias subterrâneas.

No caso deste documentário, os sentidos silenciados podem retornar e redirecionar os sentidos hegemônicos do presente. Isso se torna possível diante do cenário musical atual, não mais marcado pelo “radicalismo”, que permite de certa forma, reenquadrar Simonal entre os “de dentro”, reafirmando suas qualidades como músico brilhante. Voltamos às “regras”, porém mais uma vez reconfiguradas nas demandas do presente, ou seja, o presente abre espaço para reclassificar.

Ressignificando trajetórias – os documentários como novos lugares de produção de discurso sobre a música brasileira

A música popular, no mínimo desde a geração modernista, nos anos 1920 e 1930, foi se constituindo como paradigma ao conseguir concentrar valores para a constituição da identidade cultural brasileira (TRAVASSOS, 2000). Esse processo não foi fixo nem constante, resultou de negociações de sentidos, de embates, ou ainda, de encontros culturais. A relação dinâmica existente entre a música brasileira e a constituição de uma “identidade nacional” aparece na criação e nas escutas e apropriações dos diferentes sons populares, desde o início do século XX até os dias atuais.

Na atualidade, a relação existente entre música e construção de identidade se mantém, mas pensada sob uma nova perspectiva: há um redirecionamento do centro para as periferias ⁶, uma espécie de “descentralização” dessa produção de “representabilidade”. Trata-se de um momento marcado pelo surgimento de estilos musicais oriundos, ou reelaborados em comunidades periféricas, como o hip-hop e o funk, que trazem consigo formas novas, ou questionadoras, da identidade. Também a música eletrônica traz ao cenário musical atual novas formas de se pensar os processos de composição e de compreender a autoria (NAVES, 2010).

Em um artigo intitulado “Músicos populares e brasileiros” (2008), Thiago de Mello aponta para essa mudança significativa na cena musical contemporânea. Para o autor, a novidade agora não seria mais a nação invocada por esta forma de música popular, mas “o ‘lugar’ de onde parte o enunciado” (op.cit., p.58). Nesse caso, das camadas populares, das periferias e não mais de uma “*intelligentsia*” ⁷, pensada como a vanguarda do povo (modelo intelectual que se desenvolveu nos anos 60).

Diante desses apontamentos, me aproprio da idéia de “*lugar de partida dos enunciados*” para propor pensar o cinema como um novo “*lugar de produção de discurso*” sobre a música brasileira. A construção discursiva nos documentários cinematográficos atuais também se afastaria – inclusive em sua “materialidade” – daquela característica apontada por Mello (2008) para o período anterior: a primeira pessoa do singular como uma forma de afirmação do território, da comunidade. Nos filmes, as transformações trazidas pelo tempo demandam um espaço de memória a partir do qual os enunciados se reorganizam.

⁶ Cabe ressaltar que esse “movimento” não é unidirecional, como exemplo disso, temos o samba no início do século XX.

⁷ Mello (2008) refere-se a esse modelo intelectual no sentido atribuído por Maria Alice Rezende de Carvalho em seu trabalho “*Quatro vezes cidade*” (1994).

Nesse sentido, podemos pensar aquela “descentralização” na forma de produção de “representabilidade”, não só como um “deslocamento” centro/periferia que ocorre no interior desse universo musical, mas também como um “deslocamento discursivo”, ou seja, o documentário como outra forma discursiva, outro gênero, que através de seus enunciados possibilita novos olhares sobre a música brasileira.

O documentário se torna portanto, um possível “instrumento de ressignificação” não só do lugar e da obra de cada artista no cenário musical como um todo (sua importância no passado, suas contribuições para a música brasileira), mas especificamente no cenário cultural atual – e isso possibilita um novo enquadramento desses artistas (aqui denominados como “esquecidos”) como músicos de vanguarda, ou incompreendidos.

Trata-se de pensar esse filme como um novo “instrumento” de construção dessa “representabilidade” na música brasileira, estabelecida por um “jogo de significações”. Observar como o documentário se torna, no caso, veículo pelo qual trajetórias, memórias e identidades encontram um lugar público de reconhecimento.

Essas trajetórias do passado, retratadas na atualidade, têm muito a dizer sobre o presente, e portanto, sobre o cenário musical atual. Nesse sentido, enfatizo que os documentários não são “fossilizadores” ou “lugares”⁸ onde a memória se cristalizaria. Eles são acima de tudo, “ativadores” nos quais as trajetórias do passado ganhariam sentido no presente.

Os documentários nos permitem pensar nas transformações ligadas ao processo de globalização que não leva somente à homogeneização, mas também a uma intensificação das particularidades. Nesse debate, podemos observar uma espécie de “patrimonialização” que se estabelecerá nas “formas de apropriação”.

O cinema como “caixa de ressonância”

⁸ NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Projeto de História, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

Se olharmos para esse documentário sobre música brasileira como um espaço simbólico de representação, é necessário pensar tanto como essa representação construída através de um discurso verbal e não-verbal organiza todo um imaginário, bem como é um reflexo das formas como essa sociedade se pensa.

De forma geral, ao mesmo tempo em que este filme traz um tom nostálgico e melancólico, permite também ampliar o interesse por esse músico para além dos cinemas – pensar a música brasileira na sua contemporaneidade, ou seja, encontrar “ressonância’ junto ao seu público” (Gonçalves, 2005, p.19) e isso, como afirma o autor, independe da “vontade e decisão políticas e de uma agência de Estado” (idem)

No documentário essa “ressonância” se apresenta de forma marcante. Diversas categorias sensíveis são estimuladas por esses instrumentos. A própria “materialidade”⁹ – nesse caso, discursiva, e que se utiliza das linguagens verbal, sonora e imagética – provoca no espectador diversas percepções e sentidos.

De forma geral, esse documentário nos permite refletir sobre essa construção discursiva da MPB não como gênero musical mas como modo específico de produção cultural brasileira – sua narrativa, ao tematizar o ostracismo do músico, fala da atualidade por meio de um olhar histórico-memorialístico da música brasileira.

Não é, portanto, no plano musical estrito, no campo da música como atividade (discos, shows, etc.) que essa categoria “MPB”, tal como construída nos anos 60, vai aparecer “viva”; afinal, lembrando Mello (2008), o próprio cenário musical contemporâneo está marcado por um “dissonante coral”, em que a música é pensada na pluralidade das mais variadas “músicas brasileiras”. É no registro da memória, tal como trabalhado por essas narrativas em um discurso audiovisual e em outro veículo (o cinema), que a MPB como corpo coeso de uma *música brasileira* ganha nova significação.

O documentário nos aponta, portanto, não só as transformações trazidas pelo tempo e as formas conflituosas com que alguns sentidos se “fixam” e outros desaparecem, mas a possibilidade e o processo discursivo de produção de novos sentidos para as obras, as carreiras e a idéia mesma de MPB.

⁹ Mais uma vez, não se trata somente da materialidade *pedra e cal*, mas de uma materialidade que é social, como afirma Gonçalves (2005) essa também desempenha um papel fundamental no processo de mediação sensível, está ligado as percepções, aos sentidos.

O filme nesse caso se torna uma “caixa de ressonância” que produz sentidos tanto na sua materialidade enquanto texto fílmico (entendido dentro de um contexto da produção cinematográfica e seus códigos), quanto para fora dele. O cinema patrimonializa a música por sua “ressonância”. E se essas sonoridades ressoam, é porque fazem sentido, são atuais, são antes de tudo parte, ou dizem muito sobre esse cenário musical contemporâneo marcado acima de tudo pela “fluidez” (RESENDE, 2002). O que a princípio era pensado através da “fusão” de elementos, provocando a idéia de unidade, hoje nos apontaria para uma diversidade pensada por sua forma “híbrida” nos lançando para questões entorno do multiculturalismo.

Referências

BECKER, H. **Outsiders - estudos de sociologia do desvio**. Jorge Zahar Editor. Rio de

Janeiro, 2008.

GONÇALVES, J. R. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gêneros de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cidade: história e cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 108-123.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n.23, p.15-36, jn/jun 2005.

MELLO, T. Músicos, populares e brasileiros. In NAVES, S. C.; DINIZ, J.C.; GIUMBELLI, E. **Leituras sobre a música popular - reflexões sobre sonoridades e cultura**. Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

NAVES, S. C. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.

RESENDE, B. “Ruídos da música brasileira” in **Apontamentos de crítica cultural**. Ed Aeroplano, Rio de Janeiro, 2002.

SANTOS, N. Viagens folclóricas e etnografias no Brasil: duas perspectivas de época na composição de acervos musicais In NAVES, S. C.; DINIZ, J.C.; GIUMBELLI, E. (org) **Leituras sobre a música popular - reflexões sobre sonoridades e cultura**. Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

SÜSSEKIND, F. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In BASUALDO, C. (org). **Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**, CosacNaify, São Paulo, 2007

TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.

Documentário

Simonal – Ninguém sabe o duro que dei – dirigido por Claudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal. BRA: 2009, 90 min., sonoro, colorido.