

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Imagens que dão voz:

A memória discursiva da música brasileira nos documentários
contemporâneos

Sabrina Dinola Gama Silva

2012

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Aluna: Sabrina Dinola Gama Silva

Imagens que dão voz:

**A memória discursiva da música brasileira nos documentários
contemporâneos**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em memória social.

Orientação: Prof. Dra Evelyn G. Dill Orrico

Co-orientação: Prof. Dr Amir Geiger.

Rio de Janeiro

2012

S586 Silva, Sabrina Dinola Gama.
 Imagens que dão voz : a memória discursiva da música brasileira nos
documentários contemporâneos / Sabrina Dinola Gama Silva, 2012.
 171f. : 30 cm

Orientador: Evelyn G. Dill Orrico.

Coorientador: Amir Geiger.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Música popular – Brasil – Séc. XX. 2. Documentário (Música).
3. Gênero discursivo. 4. Patrimônio. 5. Memória – Aspectos sociais.
I. Orrico, Evelyn G. Dill. II. Geiger, Amir. III. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro Ciências Humanas e Sociais. Programa
de Pós-Graduação em Memória Social. IV. Título.

CDD - 780.420981

Imagens que dão voz:

A memória discursiva da música brasileira nos documentários
contemporâneos

Sabrina Dinola Gama Silva

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em memória social.

Aprovada por:

Prof. Dra Evelyn G. Dill Orrico – Orientadora (PPGMS-UNIRIO)

Prof. Dr. Amir Geiger – Co-Orientador (PPGMS-UNIRIO)

Prof. Dra Santuza Cambraia Naves (PUC-RJ)

Prof. Dra Carmen Irene Correia de Oliveira (PPGMS-UNIRIO)

Rio de Janeiro

2012

A Junio

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos, que junto comigo, tornaram este trabalho possível. Início agradecendo a minha família, em especial aos meus pais, pelo apoio e constante incentivo.

Agradeço ao apoio financeiro recebido da CAPES, fundamental para a elaboração desta dissertação.

Ao PPGMS, agradeço pela oportunidade, em especial, aos professores Diana de Souza Pinto, Lucia Maria Alves Ferreira, Vera Dodebei e Regina Abreu que através de suas aulas contribuíram diretamente à elaboração desta dissertação. À professora Carmem Irene Correia de Oliveira agradeço, não só por sua contribuição em sala, pelas longas conversas e sugestões, mas principalmente por aceitar o convite de fazer parte da minha banca apontando questões que enriqueceram o meu trabalho.

À professora Santuza Cambraia Naves manifesto minha gratidão por, mais uma vez, aceitar participar da minha banca. Novamente suas sugestões contribuíram de forma rica para a elaboração de mais um trabalho. Agradeço em particular pela oportunidade de participar, na PUC-RJ, de seu curso “Antropologia da Música”, cujo referencial teórico se encontra aqui problematizado.

Agradeço a minha orientadora Evelyn Dill Orrico por ter vislumbrado em meu projeto a possibilidade de vinculá-lo, de forma proveitosa, à linha de memória e linguagem, onde tive acesso, a partir de sua disciplina sobre a teoria baktiniana, a um novo referencial teórico, adotado neste trabalho. Agradeço também não só às suas intervenções e sugestões, importantes para a elaboração dessa dissertação, mas também ao seu senso de organização e disciplina, responsáveis pelo andamento do trabalho e pelo cumprimento de todos os prazos.

Em especial, agradeço ao meu co-orientador Amir Geiger, que há alguns anos acompanha e orienta minha jornada acadêmica, se tornando fonte permanente de aprendizado. Agradeço pela atenção que sempre dedicou ao meu trabalho. Serei sempre grata por cada livro, por cada texto cuidadosamente sugerido. Suas críticas e sugestões influenciaram diretamente na elaboração dessa dissertação. Agradeço pela oportunidade, mas também pelas inspirações e, como sempre, pelo aprendizado que tive durante o

cumprimento do meu estágio de docência ao acompanhá-lo em uma de suas disciplinas. Não poderia deixar de mencionar a sorte de ter feito parte de seu grupo de estudos “Em narrativa e autenticidade”, em que novas leituras e inspirações intelectuais estiveram sempre presentes.

Lembrando o grupo de estudos, não poderia deixar de agradecer as colegas Myrna de Souza, Regina Valadão e Ana Marcia Linhares, que se tornaram interlocutoras deste trabalho nos longos e estimulantes debates surgidos nesses encontros.

Agradeço a outros amigos do PPGMS que fizeram parte dessa jornada. À Elizabeth Cristina Monteiro e ao Tiago Cesar da Silva agradeço, não só pelas sugestões e pela atenção dedicada à minha dissertação - ouvindo cada idéia, fazendo sugestões e apoiando nos momentos difíceis - mas, principalmente pela amizade construída. Outros colegas não poderiam deixar de ser mencionados tanto pela afinidade, quanto pela contribuição nos debates, dentro e fora da sala de aula: André Monteiro, Angela Di Stasio, Vitor Mello, Carlos Valle, Yazid Costa, Renata Oliveira, Carmen Lucia Pereira, Antonio José de Oliveira e Elieser da Silva. Guardo também com afeto os bons momentos que passei ao lado de Lorena Best e Gyl Giffony Moura, essenciais para o enfrentamento da segunda jornada deste trabalho.

Agradeço também aos funcionários do PPGMS. A atenciosa Andressa Faislon e à querida Hercília, sempre a postos para ajudar.

Gostaria ainda de agradecer ao amigo Rogério Martins da Costa pelo constante incentivo.

Por fim, não poderia deixar de lembrar aquele que sempre esteve ao meu lado de forma dedicada e inspiradora, me apoiando em todas as minhas escolhas. A Junio, meu grande companheiro, dedico este trabalho.

Resumo

SILVA, Sabrina Dinola Gama. *Imagens que dão voz: A memória discursiva da música brasileira nos documentários contemporâneos*. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós – graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

Uma grande produção de documentários, tendo a música brasileira como referência, foi lançada nos últimos dez anos. Observa-se, que essa crescente produção audiovisual começou a gerar visibilidade e voz a vários compositores e intérpretes que marcaram a cena musical do século XX. Dentre os documentários produzidos, quatro foram selecionados, por terem em comum, o fato de suas narrativas tratarem de artistas que tiveram sua carreira marcada por um longo período de ostracismo e esquecimento. Tratam-se dos documentários **Fabricando Tom Zé** (2007), de Décio Matos Jr.; **LoKi - Arnaldo Batista** (2008), de Paulo Henrique Fontenelle; **Jards Macalé – um morcego na porta principal** (2008), de Marco Abujamra e João Pimentel; e **Simonal - Ninguém sabe o duro que dei** (2009), de Claudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal. Este trabalho tem por objetivo analisar essa grande produção de documentários como uma estratégia de construção valorativa da memória. Em primeiro lugar, partindo da perspectiva bakhtiniana de “gênero”, os documentários são observados como um gênero discursivo. Num segundo momento, a ênfase recai sobre a análise desses quatro documentários selecionados, observando a maneira como essas narrativas tanto enquadram essas carreiras como “desviantes”, bem como, possibilitam pensar no encontro entre homem-artista através da construção de memórias. Ao final, percebem-se os “ruídos” trazidos por essas narrativas como algo que ilustra os “cismas” presentes na cena musical dos anos 60/70 - bem ilustrada em outro documentário aqui analisado – **Uma noite em 67** (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. Nesse caso, ao mostrar como certos regimes de autenticidade são discursivizados por esses documentários, a análise impulsiona a questões que nos remetem ao conceito de patrimônio, pensado aqui, como “formas de apropriação” e de “valoração”, discursivamente construídas.

Palavras-chave: Música brasileira, documentários, memória, gênero discursivo, patrimônio.

ABSTRACT

SILVA, Sabrina Dinola Gama. *Imagens que dão voz: A memória discursiva da música brasileira nos documentários contemporâneos*. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós – graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

A long production documentaries, having as reference the Brazilian music was came out with or released in the last ten years. Behold this growing audiovisual production began to generate visibility and voice to several composers and interpreters who marked the twentieth-century music scene. Among the produced documentaries, four were selected because they have in common the fact of their narratives deal with artists who had their career marked for a long time of ostracism and oblivion. It's about the documentaries ***Fabricando Tom Zé***, of Décio Matos Jr.; ***LoKi - Arnaldo Batista*** (2008), of Paulo Henrique Fontenelle; ***Jards Macalé – um morcego na porta principal*** (2008), of Marco Abujamra and João Pimentel; and ***Simonal - Ninguém sabe o duro que dei*** (2009), of Claudio Manuel, Micael Langer and Calvito Leal. The work has the objective to analyse this long production documentaries as a strategy of valuation memory. First, from the perspective backtinian of “genre”, the documentaries are seen as a discursive genre in a second moment, the emphasis fall back on analysis of these selected documentaries by observing the way these narratives so fit these careers as “outsiders”, as well as make possible to think in a meet between the artist-man through the construction memories. At the end, realize the “noises” brought by these narratives as something that illustrates the present “schisms” in the musical scenes of 60's/70's – very well illustrated in another documentary here analyzed – ***Uma noite em 67*** (2010), directed by Renato Terra and Ricardo Calil. In this case, showing how certains regimes'authenticity are put into discourses by these documentaries, analysis propels the issues that send us to the concept of patrimony thinking here, as “forms of ownership” and “valuation” discursively constructed.

Keywords: brazilian music, documentaries, memory, discursive gender, heritage.

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1 – “Passados presentes”: Os documentários como órgãos de memória da música brasileira.....	18
1.1 – <i>Bakhtin e os gêneros do discurso.....</i>	28
1.2 – <i>O cinema pela perspectiva bachtiniana – uma proposta.....</i>	31
1.3– <i>Documentário – um gênero discursivo.....</i>	34
1.4 - <i>Gênero e cronotopo – mudanças e atualizações.....</i>	45
1.5- <i>Documentários: “construindo” memórias da música brasileira.....</i>	47
Capítulo 2 – Memória e esquecimentos: trajetórias desviantes da MPB...51	
2.1 – <i>Um encontro que constrói memórias.....</i>	57
2.2 – <i>A construção do artista.....</i>	63
2.3 – <i>As vias de fato.....</i>	77
2.3.1 – Excurso: a imprensa na narrativa fílmica.....	82
2.4 – <i>Os Anjos Tortos.....</i>	87
2.5 – <i>Os Anjos Loucos.....</i>	98
2.6 - <i>Trajetórias sem concessões.....</i>	108
2.7- <i>O Descobrimento do Brasil.....</i>	110
2.8 - <i>Voltando ao início.....</i>	112
Capítulo3 - Resignificando trajetórias: os documentários discursivizando regimes de autenticidade.....	115
3.1- <i>Música como patrimônio: uma construção discursiva.....</i>	116
3.2 – <i>“Descentralização” e “deslocamento” na cena musical.....</i>	121
3.3 – <i>Dicotomias e ruídos na música brasileira.....</i>	125

<i>3.4 - Documentário - novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira.....</i>	<i>129</i>
3.4.1 – “Uma noite em 67” – os festivais da canção como campo da música brasileira.....	132
<i>3.5 – A guitarra elétrica como “ruído”.....</i>	<i>138</i>
3.5.1 – Os “cismas” no construto da MPB.....	140
3.5.2 – O dissonante coral.....	145
Considerações Finais.....	151
Referências.....	157
Apêndice I e II.....	167

Introdução

A música popular brasileira é um dos focos privilegiados para a interpretação de diversos aspectos que constituem a identidade nacional. A música, claramente, tanto depende quanto fala à memória das pessoas: ela propicia experiência não só estética, mas social, e em torno dela, na sociedade de massas, há uma imensa proliferação de práticas e discursos, estilos e gêneros, eventos e produtos de consumo.

Ao lado da música, os meios de comunicação, especialmente o cinema, também propiciam essa experiência, já que se tornaram mecanismos de propagação e representação do campo social. Nos últimos dez anos, deu-se um novo tipo de aproximação entre música e cinema, uma conjunção dessas duas linguagens numa direção que parece diferente de outras “audiovisualidades”, como a dos musicais (de cinema ou de tv): uma ampla produção de documentários sobre o universo musical brasileiro foi lançada,¹ enfocando diversos atores/personagens do passado e do presente (ver APÊNDICE I).

Como reflexo dessa produção, no ano de 2010, o “Festival Internacional de Cinema de Arquivo - Recine” teve como tema “Movimentos da música brasileira no cinema”, apresentando-se como a maior mostra de filmes sobre música brasileira no Brasil. Em maio de 2011, a terceira edição do “In-Edit Brasil – Festival Internacional do Documentário Musical” tinha como destaque a crescente produção de documentários musicais.

Nesse novo contexto, em que o musical e o cinematográfico se aproximam sob uma nova perspectiva – a música, além de arte ou sonoridade, agora é tomada como tema, como personagem, ou mesmo como linguagem visual e narrativa (e, nesse sentido, parece mesmo estar sendo percebida como “campo”, num sentido leigo próximo ao bourdiano) –, este trabalho quer observar de perto a articulação entre a produção audiovisual na atualidade (especificamente de documentários) e a memória, em um momento de aparente fluidez e fragmentação identitárias.

¹ Essa produção se tornou ainda maior nos últimos dois anos.

Sob diferentes formatos de registrar, narrar e propagar trajetórias, os documentários são “lugares” onde a memória social não é só conservada, mas também estaria sempre em construção e, portanto, em constante processo de transformação.

Trata-se aqui de observar os documentários não só como produção discursiva específica, mas como parte de um outro discurso, de patrimonialização da música brasileira. O patrimônio é portanto aqui problematizado como uma categoria discursivamente construída. Se essa idéia, em si mesma, não é nova², creio que ainda há dimensões a explorar nos efeitos de ressonância e dissonância que as diferentes linguagens e vozes produzem (cinema e música com certeza não são similares como discursos/práticas, nem em sua relação com a identidade, nem no modo como agenciam as vozes e as memórias).

A esse respeito, quero sublinhar a oportunidade que este trabalho me proporciona de aprofundar alguns temas com que comecei a lidar nos estudos desenvolvidos para a monografia que apresentei ao Programa de Especialização em Sociologia Urbana (UERJ), com o título “A trajetória de Sivuca e o cenário musical brasileiro na década de 50”. A pesquisa então realizada trouxe uma grande quantidade de dados e questões que, graças à contribuição crítica da banca examinadora, geraram novas discussões e possibilidades de abordagens, bem como uma ampliação (ou novo aproveitamento) do universo de teorias e autores com que eu lidara.

Com aquele trabalho foi possível observar, através da análise de uma trajetória musical específica, as mudanças que ocorreram nos cenários político e musical/artístico/cultural do Brasil dos anos 50: a passagem da era do rádio (que marcou o período do Estado Novo e foi importante referência para a criação da identidade musical de Sivuca) para o momento mais intimista e cosmopolita da bossa nova, afinada com o desenvolvimentismo dos anos JK. O surgimento da televisão, a difusão dos discos, a substituição do acordeão pelo violão no gosto popular, entre outros processos, marcaram a transição de um Brasil rural para um mais urbano, e esse momento de inflexão, no final dos anos 50, aparece como responsável pela marginalização de Sivuca e das

² Vide os trabalhos de José Reginaldo Gonçalves, Regina Abreu, etc.

músicas consideradas rurais ou regionais. Através da música foi possível observar o debate que se estabeleceu em torno da construção (dinâmica, conflituosa, negociada, multifacetada) da identidade nacional. Agora, com este novo trabalho, torna-se possível, para mim, ampliar os horizontes daquela pesquisa.

Pensando o cenário musical brasileiro na atualidade, torna-se possível refletir com maior intensidade sobre a nossa grande diversidade sonora. Algumas manifestações musicais, apesar de estarem em paralelo ao repertório divulgado pela mídia em geral, não se mantêm em completo isolamento. De forma muito particular, essa musicalidade segue dialogando com aquilo que transita na mídia, modificando e sendo modificada por essa ampla produção.

Isso foi se mostrando presente de modo agudo no conjunto heterogêneo de documentários sobre música brasileira que pude observar. Os documentários mostram de alguma forma (em parte como sintoma ou reflexo, em parte como proposta e criação ativa) esse novo momento da musicalidade (que não é apenas brasileiro – vide todos os debates sobre mundialização, des-regionalização, etc.), não se apresentando, portanto, apenas como uma “prova viva” da fertilidade propiciatória de novas manifestações, mas como uma nova maneira de pensar a própria MPB e a identidade brasileira.

A produção audiovisual recente sobre música brasileira também pode, de modo mais amplo, ser compreendida como uma forma discursiva que (entre várias outras realizações) tanto cria narrativas de valoração, apontando aqueles que devem ser memoráveis, quanto tematiza ou questiona sua incidência no campo identitário da música brasileira. Nessa grande produção, uma parcela significativa versa sobre trajetórias de músicos: seja aqueles que se querem ou são reconhecidos como “autênticos” representantes da música brasileira (e reconhecidos como tais), seja outros de classificação ou relevância mais controversa, seja, ainda, aqueles cujas trajetórias podem ser consideradas como marcadas pelo esquecimento e o ostracismo.

Como já apontei, venho me dedicando à análise de trajetórias de esquecimento desde meu trabalho anterior. Agora, os documentários sobre trajetórias de esquecimento se mostraram relevantes para pensar nas possibilidades de construções valorativas da memória através de suas

narrativas fílmicas. Nesse sentido, tais documentários permitem e demandam reflexão sobre formas de construção de identidades e de patrimonialização.

Dentre essa grande produção foram selecionados para este estudo quatro documentários e, portanto, quatro trajetórias: **Fabricando Tom Zé** (2007), de Décio Matos Jr.; **LoKi - Arnaldo Batista** (2008), de Paulo Henrique Fontenelle; **Jards Macalé – um morcego na porta principal** (2008), de Marco Abujamra e João Pimentel; e **Simonal - Ninguém sabe o duro que dei** (2009), de Claudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal.

Os quatro filmes explicitam os dramas, as disputas e as oscilações em torno de obras e carreiras (não são, por certo, os únicos a fazê-lo), e com isso nos permitem perceber (ainda que num plano não necessariamente de intencionalidade da mensagem) que o campo da MPB não é isento de tensões, conflitos e negociações que, não sendo meramente internos, mapeiam e ressignificam a identidade brasileira em torno da música. Pela análise dessas quatro narrativas, ao enfatizar o aspecto de construção discursiva, de narratividade das trajetórias, quero também lidar com o memorializável e patrimonializável que estão aí subsumidos.

Pareceu possível afirmar, tomando emprestada uma terminologia associada à perspectiva do “desvio e divergência”³, que o caráter desviante não depende de propriedades intrínsecas dos sujeitos sociais, mas de definições permanentemente (e assimetricamente) negociadas das categorias. Dessa forma, tornou-se relevante observar a maneira como a rotulação de desviante vai sendo produzida pelo discurso fílmico.

Esta análise nos permitiu problematizar o campo, entendido como um espaço simbólico de luta entre agentes sociais, onde esses artistas estavam inseridos. É através do campo que podemos observar certas classificações e valorações, bem como perceber a ordem instituída neste espaço específico. Diante disso, outro documentário se apresentou, ao longo das análises, como significativo para este trabalho, por trazer diferenciadamente esses mesmos elementos. Trata-se de **“Uma noite em 67”** (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. Nesse filme, podemos observar ainda um outro elemento

³ BECKER H. S. Outsiders, 2008.

aglutinador das trajetórias analisadas – os festivais, que são o palco e a expressão desse campo musical brasileiro dos anos 60 e 70.

No geral, busco problematizar no discurso desses documentários o duplo jogo da memória que dá movimento aos sentidos produzidos; em outras palavras, os documentários, ao mesmo tempo que apresentam um discurso cristalizado, abrem espaço, por outro lado, a uma memória construída pelo esquecimento, possibilitando as rupturas (e novas continuidades). O discurso construído pela narrativa filmica possibilita que experiências passadas sejam presentificadas, estabelecendo novos sentidos no momento em que são formulados e vistos pelo espectador. Assim, acredito que seja possível, também no plano da chamada *cultura (ou identidade) nacional*, chamar atenção para as estratégias de produção de legitimidade de trajetórias, gêneros, gostos e estilos, entendidos (e por vezes naturalizados) como representação autêntica da cultura nacional. Trata-se, em suma, de demarcar os elementos relevantes na narrativa que tornam algo memorável no imaginário brasileiro.

Minha proposta, no presente trabalho, é investigar a relação existente entre a memória e essa produção de documentários, apontando para uma construção discursiva e patrimonial da música brasileira.

Para isso, no primeiro capítulo, pensando numa nova aproximação entre essas duas artes (música e cinema), que se dá através dessa vasta produção de documentários sobre música brasileira, discorro sobre alguns pressupostos e conseqüências de se considerar *documentários* como um “gênero”, a partir da perspectiva bakhtiniana. Nesse sentido, o documentário é pensado como um *órgão de memória*, e através disso torna-se possível analisar as formas de produção de discurso. Esse conceito permitiu lidar com a memória discursiva pensada tanto como algo que constrói como também é construído por uma memória coletiva.

Valendo-me da perspectiva bakhtiniana, empreendo, no segundo capítulo, a análise discursiva dos documentários que narram as trajetórias desses músicos, refletindo sobre a relação entre memória e esquecimento, mais especificamente entre ostracismo e construção de uma memória permeada por resignificações constantes. Isso nos leva a outro elemento que agrega essas trajetórias, o campo musical brasileiro no período das décadas

de 60/70 (período de “construção” da música popular brasileira), análise empreendida no capítulo terceiro e último capítulo, permitindo um breve paralelo com o campo musical atual, momento de produção desses documentários.

Estabelecendo a relação entre campo e trajetória, procuro, ainda, neste último capítulo, com base nas análises formuladas, observar de que maneira a narrativa desses filmes possibilita pensar em novas formas de patrimonialização através da ressignificação de trajetórias. Partindo da idéia de patrimônio, pensado como uma construção discursiva, problematizo o papel do discurso produzido por esses documentários na legitimação dessas trajetórias dentro do campo musical. Ao analisar como os filmes que, ao trabalharem essas trajetórias como “desviantes”, trazem o elemento “ruído” presente no cenário musical brasileiro, busco analisar de que maneira esse elemento é, agora, pensado de forma significativa, diferente. Proponho observar como os documentários, ao abordarem estes ruídos, possibilitam refletir não só o lugar do artista no cenário musical (sua importância no passado, suas contribuições para a música brasileira), mas também de que forma essas ressignificações se tornam possíveis quando observamos os diferentes “cismas” (BATESON, 2006) presentes na cena musical como um todo. Quando olhamos para o patrimônio como algo discursivamente construído, observamos as disputas em torno de formas autênticas de representação.

Capítulo 1

“Passados presentes”:

Os documentários como órgãos de memória da música brasileira

Dado o diálogo seletivo e em permanente mudança entre o presente e o passado, acabamos por reconhecer que nossa vontade presente tem um impacto inevitável sobre o que e como lembramos.

Andreas Huyssen

Diante da vasta produção de documentários sobre música brasileira dos últimos anos, pareceu interessante abordarmos o modo como se deu, sob outra perspectiva, essa nova aproximação entre as artes. Trata-se de uma abordagem que problematiza, ainda que de maneira limitada, um processo de “retroalimentação”. Partindo desse pressuposto, e tendo como referência a noção de gênero tal como elaborada por Bakhtin a partir de seu trabalho sobre a obra de Dostoiévsky, buscarei observar esses documentários como um gênero discursivo. Pensando na dinâmica entre permanência e mudança e nos paradoxos dos saltos e continuidades históricos e culturais, em relação aos quais o gênero se apresenta como elemento aglutinador, procuro observar como esses documentários podem ser pensados como órgão de memória.

Walter Benjamin, no texto “Pequena história da fotografia”, de 1931, fala da relação existente entre a fotografia – ainda no período que antecede sua industrialização – e a pintura. O autor enfatiza o processo de correspondência, influência, ou ainda, de retroalimentação que ocorre entre essas artes.

Ao analisar esse processo social de transição da pintura para a fotografia, Benjamin dá muita atenção à proximidade da fotografia com algo que antecede as técnicas vinculadas à industrialização. Ele afirma que a fotografia foi algo que se remeteu à pintura e que isso não se deu isoladamente, nem apenas do ponto de vista dos procedimentos, mas dos usos sociais, das transições quanto aos modos sensíveis e inteligíveis de relação com a realidade. A técnica não inaugura uma nova arte; esta só aos poucos vai

tomando autonomia como domínio específico e segundo um processo que não é nem natural nem determinado apenas pelas condições tecnológicas. Outro exemplo está no que teria ocorrido ao cinema, que tirou do teatro elementos para a formatação e o desenvolvimento de sua linguagem.

Mas tais correspondências (assim prossegue o argumento de Benjamin) foram invertidas na era de reprodutibilidade técnica – seriam agora as técnicas de reprodução que influenciariam as artes, agora classificadas como “anti-técnicas”. Benjamin estabelecia portanto uma relação dialética entre arte e técnica. É a relação entre aquilo que poderia ser chamado de “arte pela arte” – em que prevalece uma negação dos elementos utilitários – e o aspecto revolucionário encontrado pelo autor, num primeiro momento, na fotografia.

Para Benjamin, o que estava em pauta era uma espécie de decadentismo em torno da idéia de “arte pela arte”, *versus* aquilo que o autor saudava como uma “politização da estética” – apropriar-se das potencialidades da indústria cultural para então usá-las numa direção criativa, contrária a uma “estetização da política”, gerando, ao final, uma transformação social.

Essa aproximação entre arte e técnica é relevante para este trabalho quando pensamos na estreita e intensa relação que Benjamin percebe entre as diferentes artes. Trata-se de um processo de retroalimentação que se estabeleceria entre elas. Nesse sentido, podemos falar não só de renovações que ocorreriam nestes cruzamentos estéticos, mas também de iluminações recíprocas.

Assim como Benjamin descreve as correspondências que ocorreram entre a fotografia e a pintura, indago-me aqui sobre quais seriam as mediações ou contaminações que estariam ocorrendo atualmente entre outras duas formas de arte – o cinema e a música ⁴. Creio que um dos aspectos importantes da aproximação dos últimos anos entre cinema e música está indicado pelos documentários sobre música brasileira, e dá nova perspectiva, ou novo *status* à retroalimentação. Nesses documentários, as canções teriam

⁴ Acredito que faz parte do argumento vanguardista de Benjamin a noção de que as aproximações e afinidades são a princípio arbitrárias, isto é, histórica e socialmente determinadas, e que não há nenhuma ordem natural dos sentidos e das representações a ditar afinidades eletivas entre quaisquer pares de artes e técnicas – o cinema não pertence ao teatro mais do que a pintura, que por sua vez não tem paternidade sobre a fotografia, e assim por diante.

deixado de ser a trilha sonora dos filmes/documentários (que visavam a uma apreensão original da realidade brasileira) e passariam a ser incorporadas pelo cinema como tema, ou ainda, como personagem.

Quando pensamos nesse processo de retroalimentação logo nos remetemos a um período de criação quando uma “intensa contaminação”, ou “convergência” (SÜSSEKIND, 2007), ocorreu entre as artes no Brasil. Nos anos 60 e 70 ocorreu uma ampla politização no discurso artístico, no que diz respeito tanto à música, através dos festivais e da canção de protesto que marcaram a MPB, quanto à pintura, à literatura e o cinema, especialmente nos movimentos do Cinema Novo e do assim chamado Cinema Marginal.

Naquele período, a Tropicália também se estendia para além do campo musical iniciando um diálogo constante entre música, teatro, artes plásticas e, claro, cinema. Essa convergência e essa troca se expressam na afirmação de Caetano Veloso em “Verdade Tropical” (1997): “se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7”. (op. cit., p.99).

Nesse panorama de efervescência artística, o Cinema Novo inaugurava uma linguagem que tinha por objetivo ser capaz de traduzir os temas sociais do país com ativismo e uma espécie de estética ativa e comprometida. O Cinema Novo buscava sua legitimidade ao abordar uma temática nacional.

Como ilustração, podemos citar o filme “Rio 40 graus” (1955, direção de Nelson Pereira dos Santos), que é considerado um dos precursores do movimento, em função da representação de um espaço social – a favela (ROSSINI, 2003). Porém, Rossini não deixa de deixar bem marcada a diferença existente entre a representação da favela produzida pelo filme de Nelson Pereira dos Santos e a favela representada nas telas do cinema na atualidade. Nos últimos anos, uma grande produção de filmes nacionais tomou como tema a favela e a violência, recebendo outros tratamentos – a continuidade da presença da favela no cinema nacional não impede, assim, mudanças profundas nos modos de representação e de tematização. Nas telas do cinema, a favela teria deixado de ser representada de forma romântica, sob um olhar que abria espaço para a malandragem, desassociada da idéia de

violência. A favela não seria mais “aquela das músicas de Noel Rosa ou de Cartola, ou mais recentemente de Bezerra da Silva (...) habitada por pessoas marginalizadas, humildes, que gostavam de samba e carnaval” (op.cit. p. 29 e 30) ⁵.

Chamo atenção para o papel da música na relação identitária que ela estabelece (ou sinaliza, ou possibilita) naquela representação de espaços sociais, mas também para a forma como o cinema, ao buscar representações de Brasil, ou ainda, no anseio de “descobrir” o “verdadeiro” Brasil, sempre teve a música como aliada. No exemplo citado acima, fica clara a associação que a autora faz entre a representação de favela e o samba, que se consolida como a música – ou antes, a musicalidade - que melhor expressaria aquela experiência de Brasil.⁶ Esse gênero musical pode ser considerado a expressão maior das diferentes apropriações feita pelo universo musical e intelectual na busca de “autênticas” representações de Brasil - de ritmo combatido a elemento central para pensar a identidade do país sendo consagrado como ritmo nacional brasileiro.

Na atualidade, a relação entre cinema e música (pensada como trilha sonora) nos remete a essas representações de Brasil que não encontra mais na MPB essas ressonâncias. A MPB não seria mais a trilha sonora da produção cinematográfica da atualidade, pois esta não estaria mais em harmonia com a experiência atual. Como trilha sonora da produção cinematográfica atual, ela teria perdido seu sentido.

Assim, inspirada no conceito de retroalimentação das artes de Benjamin, questiono se diante da proximidade entre cinema e música – e mais especificamente, no exemplo citado, entre Cinema Novo e a música brasileira – podemos pensar numa constante construção imaginária de Brasil que se estabeleceu nessas artes, ou ainda, *entre* essas artes, naquele período de produção de uma tradição cultural brasileira em que se fazia presente a valorização de um ideário nacional.

⁵ Veja-se também Resende (2002) e a idéia de ruídos e violência, que será trabalhada no capítulo 3.

⁶ Como afirmam Herschmann e Trotta (2007), a relação estabelecida entre samba e favela seria uma estratégia de valorização do samba. A própria idéia de “compositor do morro” seria detentora de certa autenticidade.

Dessa forma, podemos dizer que as transformações que ocorreram do Cinema Novo até a produção atual de documentários é parecida com as diferenças que observamos entre a MPB e a produção musical de agora. Se essas aproximações estavam na busca do que seria o nacional e o popular, aquilo que pautaria tais mudanças seriam as diferentes representações de Brasil produzidas por essas duas artes nos dois períodos aqui problematizados: a importância desses momentos históricos estaria estabelecida nas transformações de valores estéticos, culturais e ideológicos.

Quando propomos uma comparação entre os filmes produzidos nos anos 50-70 e aqueles da produção atual, não estabelecemos somente a diferença entre filmes, mas a diferença entre interpretações de Brasil, a diferença entre “Brasil”. Do samba que aparece na narrativa de Nelson Pereira dos Santos (e dos cantos “folclóricos” que acompanham “Barravento” de 1962, dirigido por Glauber Rocha) à estética do funk, do hip-hop como as trilhas que embalam as cenas da produção cinematográfica atual, o que observamos são diferentes representações ou, ainda, diferentes “imagens”, “retratos” de Brasil ⁷.

Por outro lado, como propõe Napolitano (2005), seria possível estabelecer uma espécie de periodização para o estudo da assim chamada “música popular” ⁸. Nesse caso, acredito que essa periodização não nos mostra apenas as mudanças ocorridas na cena musical (extensível ou comparável à cinematografia) mas também nas formas como o Brasil estava sendo pensado e imaginado.

No cenário atual, o que aponto como questão para este trabalho é como a MPB estaria sendo pensada pelo cinema ao ser tomada agora como personagem. Seria possível que os documentários produzidos nos últimos anos, ao narrarem trajetórias da música brasileira, nos permitiriam pensar nos “resquícios” da própria MPB. Seria como encontrar significados para a MPB na atualidade – uma espécie de re-enquadramento.

⁷ Torna-se importante ressaltar que a idéia de “retrato”, como pensada nesse trabalho, remete a algo subjetivo, ou seja, trata-se de uma representação sempre ambígua, não uma reprodução ou algo que nos permitiria acessar o “real”.

⁸ Década de 20 e 30 -consolidação do samba como gênero nacional brasileiro; do período de 1959 até 1968 - com a mudança do conceito de “musica popular brasileira” mediante a incorporação de novos materiais e técnicas interpretativas; por último, do ano de 1972 o ano de 1979 - consolidação da sigla M.P.B. (NAPOLITANO, 2005)

Acredito que o cinema se tornaria, nesse caso, um produtor de “experiência” (BENJAMIN, 1985)⁹ – entendida como algo transmissível ao outro, como narrativizável, e portanto sempre aberto a reinterpretações. Isso se torna possível através de uma “intertemporalidade”¹⁰ (COUTINHO, 2002) trazida/produzida pela narrativa fílmica. É uma “reelaboração” (idem) de um traço que nos foi legado pelo passado. Essa reinterpretação se dá a partir de “dados e perspectivas presentes, afirmando valores e idéias que por sua vez irão demandar uma resposta para as gerações futuras” (idem, p. 24) – remetendo a um constante “inacabamento”.

Estamos falando de um constante processo de *manutenção e reapropriação*. A idéia de preservação estaria presente, mas não no sentido cristalizador, ou no sentido de continuidade pensada na qualidade de um fio condutor que nos ligaria diretamente com o passado. Trata-se aqui não de “passadismos”, mas de um processo dinâmico.

Ao deslocarem a trilha para a tela, ao transformarem o que era trilha em imagem, esses documentários se abrem para novos significados dessa música na atualidade. Para refletir sobre como o cinema, ao transformar essa musicalidade em personagem, ao mostrar o cenário que as produziu, as parcerias, os encontros, consegue produzir uma experiência, deveremos observar como esses filmes trazem a experiência dessa música, ou seja, a força daquela época.

Assim, trata-se de observar como os documentários, neste caso, tomariam o posto de “ativadores” da memória. Nesse sentido, tais narrativas permitiriam a construção de experiências, sem “passadismos”, ao dialogarem com o presente, com a cena musical atual – marcada pela proliferação dos ritmos provenientes de comunidades periféricas e pela “descentralização” da produção de representabilidade.

Vale a pena ressaltar que ao contrário do que ocorreu no período de “construção” da MPB, nos últimos anos, esse processo de “descentralização” teria permitido a percepção de uma “multiplicidade de vozes”, presente dentro

⁹ BENJAMIN, W. “O Narrador” In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

¹⁰ É sob essa perspectiva que Coutinho (2002) propõe pensar a idéia de “tradição” em oposição a de “tradicionalismo”.

desse processo de representabilidade, muito diferente do que ocorreu nos anos 60/70, quando, na elaboração de uma estética nacionalista de composição, a MPB apareceu marcada por uma estética “totalizante”.

Um processo similar de “descentralização” também já foi observado nas telas do cinema. Ao analisar os temas pobreza e violência no cinema brasileiro recente, Hamburguer (2007) aponta para a “disputa pelo controle da visualidade” (op. cit., p. 113). A autora afirma que nas produções cinematográficas atuais, diferentes elementos entrariam agora em disputa: além da definição de que assuntos seriam abordados, de quais personagens ganhariam expressão audiovisual, as narrativas das novas produções também estariam estimulando, fora das telas de cinema, mecanismos de desarticulação de estereótipos, produzidos inclusive por essas narrativas.

Exemplos concretos apontam para a notoriedade conquistada por moradores de favela engajados na disputa pelo que merece se tornar visível. O hip-hop, o futebol feminino, rádios comunitárias e bibliotecas exemplificam diferentes maneiras pelas quais favelados e moradores de bairros pobres ganham visibilidade. A chamada literatura marginal vem se afirmando como produção autóctone, inédita em língua escrita, que compartilha com o hip-hop nacional e estrangeiro a crítica radical à exclusão, especialmente tal como expressa na mídia institucional. (HAMBURGUER, 2007, P.128).

Um paralelo interessante ocorre entre o filme “Cinco Vezes Favela” de 1962, caracterizado como um dos marcos do Cinema Novo, em que cinco jovens cineastas de classe média, oriundos do movimento estudantil universitário apresentam cinco diferentes histórias – e o filme “Cinco Vezes Favela, Agora por Nós Mesmos” de 2010. Se no primeiro exemplo cada história fica na mão de cada diretor, no segundo caso é a favela falando por ela mesma – Apesar do texto de Hamburguer (2007) ser anterior a essa produção cinematográfica, o debate promovido por essa narrativa vai ao encontro, ou ainda, reforça o movimento de reação como observado pela autora. Trata-se agora da visão de cinco jovens cineastas moradores de favelas da cidade do Rio de Janeiro ¹¹.

¹¹ Os cinco jovens teriam sido capacitados por oficinas profissionalizantes de audiovisual. Tais oficinas foram ministradas por grandes nomes do cinema brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles, João Moreira Salles e muitos outros. O projeto apresenta cinco filmes de ficção, de cerca de 20 minutos cada um, sobre diferentes aspectos da vida em suas comunidades.

Fica clara, portanto, a abertura que ocorreu nesse processo de produção de visibilidade, ou ainda, nessa construção de representabilidade. Isso pode ser observado também na cena musical. Diante de um cenário marcado pela diversidade, os gêneros musicais mais tradicionais (samba, choro, MPB) se viram, como afirma Tárík de Souza (2010), em um breve artigo para a revista eletrônica *Cult*, “desalojados da corrente principal do mercado”.

A saída encontrada, na opinião do crítico musical, foi achar alternativas dentro de um mercado que não seria mais deles. O samba teria se reinventado por meio do pagode de raiz¹² e a MPB foi se “adaptando” para fugir às regras do mercado – selos independentes, encontros de gêneros, até chegar aos programadores, produtores e intérpretes pensados agora como artistas, como é o caso de Lucas Santtana, Kassin, entre outros.

Mas, ainda assim, na era da informação e tecnologia, quando se observa uma “pulverização da arte online”, a renovação se direcionaria (na maioria das vezes), na opinião do crítico, para um nicho de mercado.

Outro trabalho também nos aproxima dessa renovação, ou adaptação desses gêneros mais tradicionais. Herschmann e Trotta (2007) analisam as mudanças ocorridas entre dois gêneros, o samba e o choro, e seu crescente sucesso nos últimos anos, tendo como conseqüência direta a consolidação do circuito cultural da Lapa no Rio de Janeiro.

Os autores procuram dar ênfase nas diferentes estratégias de legitimação que cercaram esses dois gêneros, pensando tanto nas adaptações às novas demandas do mercado quanto nas “estratégias de enquadramento de memória” no que se refere aos dois gêneros. Diante de um repertório já estabelecido na memória musical, poderíamos, na opinião de Herschmann e Trotta (2007), observar certas “reatualizações” de determinadas práticas de cada gênero, a partir das quais algumas se tornariam reconhecidas, e nesse caso, legitimadas. Mas nessa operação igualmente se estabeleceria o “esquecimento de outras formas de praticar e atualizar o samba e o choro, também registradas no passado” (op. cit., p. 79).

¹² Esta “reinvenção” não teria deixado de inserir em seu discurso como afirma Herschmann e Trotta (2007), enquanto uma forma de manter sua legitimação, a idéia de “tradição, de ancestralidade, de continuidade temporal e de raiz” (op. cit., p. 84).

Uma ênfase é dada pelos autores ao papel do mercado no que tange à consagração. Haveria, nesse caso, um processo de legitimação no qual mediadores culturais exerceriam um papel fundamental. Estes seriam capazes de fazer circular “argumentos e projetos ideológicos de grande repercussão social, contribuindo significativamente para a valoração” (op. cit. P. 81)

No que diz respeito à MPB, no geral, esse debate nos remete ao papel de outro mecanismo de comunicação – o cinema. A produção de documentários sobre música brasileira ao mesmo tempo que se mostra como resultado da abertura que ocorreu no cenário musical nos últimos anos (descentralização), também nos faz indagar se suas narrativas atuariam como mecanismos de ressignificação dos “desalojados do mercado”, reenquadrando-os, inclusive, como novas formas artísticas.

É como se fosse preciso uma outra forma de arte (cinema) para comportar aquilo que não caberia mais na cena musical. Problematizados como instrumentos de memória, enfatizamos como passado e presente são trabalhados nessas narrativas documentárias.

Observamos, portanto, como tais mudanças ocorridas no universo musical possibilitariam a entrada do cinema como um *novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira*. Nesse sentido podemos nos questionar se essa produção de documentários sobre música brasileira estar-se-ia formatando não como um gênero específico, mas uma espécie de sub-gênero, um filão temático dentro da categoria documentária.

Ao falarmos da relação entre discurso, gênero e, no caso mais específico deste trabalho, memória, logo nos remetemos ao conceito de gênero como proposto por Bakhtin – entendido, de forma sucinta, como um grupo de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica - associado a cada época e a cada grupo social (MACHADO, 2010). Partindo do conceito de gênero, da forma proposta por Bakhtin, podemos ainda analisar o discurso pensado não como um espaço de reprodução de uma única voz, mas como um espaço de disputas de diferentes vozes. Nesse sentido, nos apropriamos ainda de outro conceito trabalhado pelo autor – o conceito de “polifonia”.

Problematizado a partir da análise empreendida por Bakhtin aos romances de Dostoiévski, o conceito de polifonia é compreendido como a multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada

(BEZERRA, 2010). Com o advento do capitalismo, o romance polifônico se torna a expressão maior dessa diversidade de grupos sociais individualizados e conflituosos, criando assim “os múltiplos planos” e as múltiplas vozes da existência” (op.cit.; p.193) elementos que não caberiam mais numa visão monológica do mundo.

Quando observamos o cenário musical atual, uma mudança aparece de forma significativa – o lugar de partida dos enunciados. O processo de periferação que ocorre no cenário musical brasileiro demonstra que na atualidade diferentes grupos não mais se reconhecem nos que produziram uma autêntica cultura. Isso nos remete às mudanças ocorridas na forma de posicionamento dos sujeitos. Trata-se de uma espécie de autoconsciência dos indivíduos na construção de uma imagem.

Esta “multiplicidade de vozes” poderia ser entendida pela diversidade de universos e grupos individualizados, conflituosos que se expressa na quebra da consciência homogeneizante, totalizante que marcou o cenário musical brasileiro nos anos 60 e 70. Não podemos ignorar a forma como tais conflitos que emergem no campo social refletem no plano cultural e, portanto, devem ser pensados como algo que atravessa essas narrativas documentárias.

É nesse cenário musical, e em conexão com o que nele se está criando, que os documentários que narram trajetórias da MPB ganham significado, emprestando novos significados a estas. Sugiro que tais trajetórias nos permitem refletir, ou ainda, nos fazem entender o próprio cenário musical atual em relação de memória e patrimonialização com uma MPB já não ativa como projeto. Acredito que o elemento que permeia todas estas narrativas, bem como nos faz entender os períodos tratados (direta ou indiretamente) por essas narrativas é o discurso produzido em torno da idéia de “autenticidade”.

Quando me refiro à MPB e ao Cinema Novo, ou quando falo de “estéticas totalizantes”, “processos de descentralização”, estou me referindo aos diferentes discursos, às diferentes formas de mobilizar ou a “construir” autenticidade. Aponto para a idéia de “construção” porque a autenticidade é aqui pensada não como uma propriedade, uma característica intrínseca de um objeto, mas como algo construído discursivamente, com as questões do momento presente sempre permeando essa construção.

É nesse sentido que o discurso produzido pelos documentários aqui

analisados pode ser, por sua vez, entendido como instrumento de patrimonialização da música brasileira. Nesse caso, o patrimônio é também problematizado como uma categoria discursivamente construída. Mais uma vez a categoria gênero aparece de maneira significativa – o patrimônio cultural, como afirma Gonçalves (2002), se constitui enquanto um gênero discursivo em que emergem diferentes disputas para a representação da autêntica memória da coletividade (Idem). O patrimônio não é algo dado, ele depende de categorias e classificações – é uma “invenção discursiva” (GONÇALVES, 1996). A partir da análise do discurso documentário podemos observar de que maneira a memória da MPB está sendo construída, “inventada”, ou ainda, como os documentários podem portanto funcionar como um *órgão de memória*.

De modo geral, quando proponho pensar esses documentários como um gênero, acredito que estes estão fazendo muito mais do que documentar trajetórias, ou seja, estes não seriam apenas lugares de registro ou de preservação dos marcos da trajetória do artista e dos elementos informativos da cena musical da época. Podemos vê-los como lugares onde são criadas ou operadas transformações de significados. São como um campo privilegiado de observação e experimentação do cenário musical atual, como um mecanismo *ativador* no qual as trajetórias do passado ganham sentido no presente. É uma espécie de reelaboração do passado no presente, afinal os documentários são produtos do agora, e esta distância temporal se torna relevante porque ilumina.

1.1 – Bakhtin e os gêneros do discurso

Podemos afirmar que, para Mikhail Bakhtin, os gêneros do discurso são formas relativamente estáveis de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. É através de gêneros do discurso que nos comunicamos. Toda forma de comunicação, até o diálogo mais cotidiano, estaria, de certa maneira, moldada por um gênero.

A comunicação se dá por manifestações lingüísticas extremamente diversificadas. Para Bakhtin, em *A Estética da Criação Verbal*, essa diversidade é a expressão das muitas esferas da atividade humana.

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana (...). A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas (...) cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 1997, p.280).

Dessa forma, o autor nos apresenta os elementos assinalados como essenciais, ou ainda, constitutivos da comunicação verbal: a língua, os enunciados e os gêneros.¹³

Para Bakhtin, a palavra é observada como signo ideológico ou ainda, como uma ponte entre mim e o outro, este último pensado como locutor e ouvinte. Essa relação estabelecida no processo de comunicação verbal é considerada de uma perspectiva diferente daquela da “lingüística geral”¹⁴, segundo a qual, afirma Bakhtin, o ouvinte possuiria uma posição passiva. Para este autor, em contraste, o receptor de uma fala seria um ouvinte ativo, pois a “compreensão de fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (...) o ouvinte torna-se locutor”. (op.cit., p. 291).

A alternância dos sujeitos falantes delimitaria as fronteiras do enunciado, entendido como um “elo na cadeia da comunicação verbal (que) não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica” (op.cit., p. 322). Seria no diálogo que essa alternância de locutores apareceria de forma clara, expressando a forma clássica da comunicação verbal – a relação entre enunciados provenientes de diferentes sujeitos falantes.

O autor divide os gêneros discursivos conforme o modo enunciativo. Ele mostra duas categorias distintas: os gêneros primários do discurso, advindos de uma circunstância de comunicação verbal espontânea, ligada ao cotidiano (simples); os gêneros secundários (complexos) do discurso, advindos de uma

¹³ Apesar da primeira análise do grupo de Bakhtin sobre gênero não seja creditada ao autor, mas sim a Medieiev em *O método formal nos estudos literários* (MORSON; EMERSON, 1990, p. 286), o gênero romance estudado por Bakhtin, principalmente o romance dostoievskiano, se torna base de suas teorias.

¹⁴ O autor estabelece um diálogo com a teoria lingüística tradicional, e mais diretamente com o pensamento do lingüista Ferdinand Saussure.

comunicação verbal produzida em situações de maior complexidade, e que agrega também os gêneros primários.

Segundo Bakhtin, o tratamento de qualquer objeto seria, a princípio, inesgotável; porém, ao se tornar tema de um enunciado, receberia um “*acabamento relativo*”, em função de uma certa abordagem do problema delimitada pelo “*intuito definido pelo autor*”, ou seu “*querer-dizer*”, que por sua vez determinaria a forma do gênero em que o enunciado seria estruturado.

Nesse sentido, para haver compreensão, haveria também padronização do gênero, que limitaria o querer dizer do indivíduo. Isso demarcaria certa estabilidade dos gêneros.

Nesse sistema, as palavras não pertencem a ninguém, elas são neutras. Aquilo que estabeleceria a significação das palavras é a “realidade efetiva nas condições reais da comunicação verbal (...) ao escolher a palavra, partimos das intenções que presidem ao todo do nosso enunciado, e esse todo intencional, construído por nós, é sempre expressivo” (op.cit., p. 310).

Assim, o significado lexical das palavras permitiria a compreensão mútua pelos usuários de determinada língua, porém a utilização das palavras na comunicação verbal “*viva*” estaria sempre marcada pela “*individualidade*” e pelo “*contexto*”, repleto de “ecos e lembranças de outros enunciados” (op.cit., p. 316). Portanto, nenhum locutor seria um “*Adão Bíblico*”, ninguém emprega as palavras como se fosse pela primeira vez. Todo enunciado estaria sempre respondendo a outros, que o antecederam e com os quais dialoga, provocando outros que lhes seguiriam e com quem o diálogo também estaria sendo estabelecido.

Cada enunciado tem um autor e um destinatário, e é sempre produzido com um intuito de reação-resposta, de modo que, as concepções (implícitas ou explícitas) de destinatário são diversas, conforme a “área da atividade humana e da vida cotidiana a que se reporta um dado enunciado” (op.cit., p. 321). E é isso, por sua vez, que determinaria cada um dos gêneros de discurso como um gênero específico; afinal como afirma Bakhtin (op.cit., p. 312), “o que se ouve soar na palavra é o eco do gênero em sua totalidade”.

Nesse sentido, acredito no potencial presente no conceito de gênero para tratar de documentários. Tais formulações convergem para a análise do

documentário pensado na forma de um gênero discursivo. Como afirma Machado (2005),

Se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas idéias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios de comunicação, pelos encontros e diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos de mídias digitais. (Ibid., p.162).

Partindo da idéia de gênero como algo “relativamente estável”, analisarei os documentários procurando aquilo que há neles de comum e estável como produção discursiva, e procurarei observar as possíveis atualizações e transformações ocorridas no gênero, pois, como afirma Bakhtin (1997), os gêneros do discurso vão se “diferenciando” e se “ampliando”. Trata-se aqui de pensar o gênero como um órgão da memória, ou seja, aquilo que traz os componentes necessários para o nascimento de uma obra, afinal os gêneros de discurso resultam em formas, ou padrões relativamente estáveis determinados sócio-historicamente. Dessa forma, ficará mais claro observar as mudanças ocorridas nesse gênero, que se atualiza para atender a dinâmica e as modificações da sociedade.

1.2 - O cinema pela perspectiva bakhtiniana – uma proposta

Os meios de comunicação se apresentam como importantes construtores e difusores de representações; dentre eles os audiovisuais, hoje, são produtos culturais largamente disseminados e consumidos. Como já ocorreu com o rádio, os meios audiovisuais poderiam ser pensados como mecanismos de propagação e representação de uma “imagem-auditiva” de Brasil – uma imagem não raro idealizada, porém (ou por isso mesmo) relevante, e que não está à parte dos demais processos culturais, mas tanto reincidindo sobre eles, quanto construído por eles.

Ao longo de nossa história, podemos falar de forma abrangente que determinações sociais, culturais, históricas fizeram com que a música fosse se constituindo como paradigma ao conseguir concentrar os valores essenciais para a constituição da identidade cultural do país.¹⁵ Como exemplo, podemos mencionar a bossa nova, que se tornou símbolo de um período considerado renovador, de modernização econômica e tecnológica, que marcou o governo JK.

Há, em torno da música, um constante jogo de construção e desconstrução da identidade que, de forma cíclica¹⁶, motiva diferentes gerações a retomarem a problemática da identidade nacional. Diante desse “jogo”, em que a música vem se apresentando (desde, pelo menos, o modernismo) como elemento relevante na construção de nossa identidade nacional, acredito na possibilidade de pensar o cinema, mais precisamente, os documentários sobre música brasileira, como meio produtor de discursos em torno da identidade cultural.

As representações culturais de um grupo expressam também o modo como esse grupo se vê, impossível não incluir o cinema no rol dos meios de comunicação que influenciam nessa construção identitária, pois ao recortar o real para produzir o discurso fílmico quem o produz já está se posicionando. (ROSSINI, 2007, p.23).

Como já brevemente apontado, na última década (e nos últimos dois anos em particular), ocorreu um crescimento significativo na produção de documentários, principalmente os filmes sobre música brasileira. Isso de certa forma está atrelado às mudanças que ocorreram nos mecanismos que propiciam o desenvolvimento da produção – a tecnologia digital proporcionou uma mobilidade maior em termos de custos e equipe na produção audiovisual. Aliada a fatores outros (estéticos, etc), os documentários deixaram de ser uma produção de um grupo restrito de cineastas e jornalistas, ou afins, ficando cada vez mais comum receber incursões de pessoas de outros campos.

Porém, é importante ressaltar que, dos meios de comunicação audiovisual, o cinema ainda é o de acesso mais restrito, sendo pouco

¹⁵ Talvez não se trate aqui de valores, mas de elementos culturais que não estão presentes na música, mas são vistos e “ouvidos” por ela: popular e culto, sensível e inteligível, letra e música, etc.

¹⁶ Outro exemplo marcante é a “construção” do samba como símbolo nacional durante a Era Vargas. Isso será melhor debatido no próximo capítulo.

consumido pelas classes economicamente desfavorecidas, principalmente quando falamos de documentários que, de modo geral, não são largamente exibidos nas grandes redes de cinemas, nem veiculados nos canais abertos de tevê. Dessa forma, podemos observar a disputa que está estabelecida na construção das imagens cinematográficas que representam o Brasil. Como afirma Rossini (2007),

os filmes brasileiros (...) ainda *servem* como elemento de catarse para uma classe média que prefere ir ao cinema para ver na tela grande o 'verdadeiro Brasil', enquanto deixa para as classes baixas as imagens de um 'falso Brasil' transmitido via satélite nas telas já não tão pequenas da tevê (Ibid., p. 27).

Tal afirmação não só nos remete a construções e disputas de imagens “representativas” produzidas pelo cinema como um todo, como também nos leva a pensar nas características próprias dos documentários, que permitem considerá-los como um *gênero cinematográfico* distinto de outros gêneros audiovisuais. Nesse caso, podemos indicar como uma dessas características marcantes, a busca para manter uma grande proximidade com a realidade, porém não no sentido de reprodução do real, e sim, partindo da afirmação do cineasta João Moreira Salles (2006), os documentários como uma maneira de “falar sobre ele” (real) e, assim, transformá-lo.

A categorização dos documentários como gênero será importante para uma análise da relação deles com a música e a identidade musical brasileira, e para tal categorização me basearei em indicações originalmente produzidas no domínio dos estudos literários por Mikhail Bakhtin.

Sabemos da importância de Bakhtin no que se refere aos estudos da linguagem, lingüística e literatura. Atualmente, o autor é indicado como uma referência para os estudos da comunicação. Apesar de suas obras nada terem mencionado a respeito do cinema, ou à extensibilidade da noção de gênero às linguagens audiovisuais, este trabalho pretende explorar tal possibilidade.

É interessante notar que, assim como tivemos essa grande produção de documentários, também se deu no mercado editorial brasileiro um amplo crescimento da publicação de biografias (inclusive biografias de artistas). Como afirma Huyssen (2000), no trabalho em que aponta para o nascimento de uma cultura da memória e sua expansão global, o “boom da memória”, teria trazido

consigo também uma espécie de “comercialização em massa da nostalgia” sendo um de seus resultados o crescimento das biografias.

É claro que esse paralelismo (documentários/ biografias) certamente recontextualiza o objeto do presente trabalho. Porém, acredito que seja relevante ressaltar a proximidade existente entre a música e o cinema. A música é um dos elementos indispensáveis para a localização do gênero cinematográfico, já que produz boa ambiência em conjugação com a imagem cinematografia. Além disso, sabemos deste elemento característico da música que a aproxima ao cinema – o não-verbal.

Assim, diferente das biografias, esse elemento atravessaria essas duas formas de arte de maneira muito significativa. A música, os sons, os gestos e outras formas de linguagem produzem sentidos. Esses documentários estabelecem uma ligação maior com a música por trazerem em sua linguagem esse elemento não-verbal – que se expressa por um simples movimento da câmera, ou uma sonorização, que produzem trajetórias também narradas e sentidos produzidos por ambos, independente da linguagem verbal.

Nesse momento, porém, importa deixar marcado que, tomando uma perspectiva afim da bakhtiniana, cada documentário, cada filme possuiria sua forma específica, particular de narrar trajetórias. Ao olhar para os documentários, estabelecemos um olhar (e um “ouvir”) particular sobre nosso cenário musical.

1.3– Documentário – um gênero discursivo

No cinema, assim como nos outros campos da linguagem, podemos considerar o discurso como conjunto de práticas simbólicas em que operam condicionamentos sociais, históricos e ideológicos.

Xavier (1984), ao tratar o conceito de discurso cinematográfico, questiona o papel do cinema como reprodutor de uma realidade. Abordando o cineasta russo S. Einsestein, o autor salienta a relação existente entre discurso e construção de sentidos no cinema. Para Einsestein, a experiência visual reproduziria discurso e não a realidade. Desta forma, o discurso não seria transmissão de informação, mas sim *produção de sentido entre interlocutores*. Faz-se portanto necessário para este trabalho, pensar no discurso

cinematográfico como *local de produção de sentidos*, ou de modo mais específico, um *novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira*.

Quando falamos em documentários, são identificadas diferentes tendências que resgatam e “superam” as anteriores. Como afirma Bakhtin, “um gênero vive no presente, mas sempre rememora o seu passado, o seu começo. O gênero é um representante da memória criadora no processo de desenvolvimento” (PDP, p.106 apud MORSON; EMERSON, 1990, p. 313).

Não se trata apenas de buscar analisar os documentários dentro de uma perspectiva totalizante, mas “reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas” (NICHOLS, 1991, p. 17 apud DA-RIN, 2006, p.19). Isso nos remete a um campo extremamente plural, mas que teriam como elemento agregador o fato de que “seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição” (DA-RIN, 2006, p.19).

Para Nichols (2005), a tradição documentária se desenvolveu ao longo do tempo dentro de quatro estilos. A primeira forma acabada de estilo foi o discurso direto da tradição griersoniana,¹⁷ conhecido como “*voz-de-Deus*” devido à narração grandiloqüente que comentava e interpretava todos os eventos. Esse estilo foi sucedido, após a Segunda Guerra Mundial, pelo *cinema direto*, que, beneficiando-se dos avanços tecnológicos (câmeras portáteis, por exemplo) podia capturar os acontecimentos do cotidiano das pessoas com mais exatidão, prometendo aquilo que o autor classificou como “um efeito verdade” (NICHOLS, 2005). Na opinião do autor, mesmo com as mudanças significativas que ocorreram entre esses dois momentos ainda faltava nos documentários “um senso de história, contexto e perspectiva que o espectador buscava encontrar” (op.cit., p.49).

Isso só ocorreu nos anos 70 com os documentários que incorporaram o *discurso direto* e nos quais, por meio de entrevistas, o narrador ou entrevistado fala diretamente ao espectador. Esse se tornou o modelo para o documentário contemporâneo, que ao longo do tempo foi se diferenciando principalmente por

¹⁷ O termo documentário é creditado ao escocês John Grierson, criador da escola britânica de documentários. A escola Griersoniana ficou conhecida pelo uso de documentários como denúncia social, como uma contribuição para um mundo melhor.

sua abordagem mais transparente na produção, apresentação e representação do objeto. É o que o autor nomeia “documentário auto-reflexivo” – “deixa patente o que esteve implícito o tempo todo” (NICHOLS, 2005, p.49), isto é, as várias vozes que compõem o documentário.

É importante ressaltar que há diversos agentes, dentre eles Estado e diferentes grupos sociais, envolvidos na produção de identidades sociais e de um senso comum através processos midiáticos. Trata-se de uma disputa pela narrativa, pela posse da palavra (e, nela, da imagem e dos sons...). No que tange aos processos de construção de identidades nacionais sabemos que tais agentes trazem consigo diversas representações de identidades. Nessa luta por legitimação, os meios de comunicação desempenham um papel crucial nesse processo de construção do nacional, principalmente no que diz respeito ao seu processo de massificação.¹⁸

Para Nichols (2005), na produção do discurso audiovisual, o diretor atua como um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.

A partir da breve descrição dessa chamada “tradição documentária”, podemos perceber, nessa última afirmação, um elemento que nos remete diretamente ao conceito de gênero discursivo como proposto por Bakhtin – o “*querer-dizer*” do autor delimitando a forma desse gênero.

Diferente de outros gêneros, inclusive o jornalístico – que também se propõe trabalhar com o *real*, mas buscando (e reivindicando) uma “neutralidade” –, o gênero documentário é marcado por seu caráter autoral que inclusive direciona os efeitos de sentido produzidos pelo discurso. A marca do documentário é a subjetividade, o olhar do diretor sobre o que está sendo narrado. Como afirma Salles (2006), “para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem” (op.cit., p. 127). Esse elemento é também esperado por aquele que assiste ao documentário, o que reforça a constituição dialógica dessa construção discursiva.

¹⁸ Como demonstra Reis (1993), no Brasil, os anos 30 seriam a representação desse processo de massificação do nacionalismo.

Aqui se estabelece o pressuposto básico para aquilo que podemos denominar como uma “memória de gênero”. Nesse processo de interação e de construção de enunciados, essa memória é retomada servindo de base para o gênero discursivo na produção de seus enunciados. A memória de gênero seria portanto,

[...] essencial para a produção de enunciados pertencentes aos gêneros discursivos haja vista que seria impossível produzir enunciados de ‘*lugar nenhum*’ no interior de contexto social, pois ‘se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos que criá-los pela primeira vez no processo do discurso de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível’ (CLOT apud BRAIT, p. 224) e, diríamos nós, o processo informacional não se constituiria. Além disso, se admitimos a memória discursiva para a produção dos enunciados, o mesmo ocorre naqueles que recebem – ou ‘consomem’ – esses mesmos enunciados, ou seja, os usuários de qualquer sistema comunicativo-informacional (ORRICO, 2010, p. 256).

Em suas análises literárias, Bakhtin apontou o gênero como o elemento central da memória, afinal, esse seria o grande transmissor dos recursos do passado. Os gêneros, tanto os literários, quanto os discursivos, “ao longo dos séculos de sua vida, acumulam formas de ver e interpretar aspectos particulares do mundo” (MORSON; EMERSON, 1990, p. 305).

No caso do gênero documentário, de acordo com Salles (2006), não haveria padrões narrativos tão homogêneos como ocorreu, por imposição da indústria cinematográfica, ao cinema ficcional clássico. Porém, o cineasta ressalta, haveria entre os documentários uma espécie de “denominador comum”. Para Salles,

Diante desses filmes, realizador e espectador estabelecem um **contrato**¹⁹ pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato (Ibid., p. 123).

Esse “contrato” pode ser melhor observado quando refletimos sobre a importância do enunciado na definição do gênero como pensado por Bakhtin

¹⁹ Grifo meu.

(GRILLO, 2004). Pensado como “unidade da comunicação verbal” o enunciado só pode ser compreendido “se forem considerados os elementos extraverbiais da situação de comunicação da qual ele pertence” (op.cit., p. 43). Aponta-se à indeterminação semântica dos elementos lingüísticos no enunciado, que só se estabeleceriam na situação comunicativa. Isto se estabelece no fato do autor fílmico procurar sempre agir sobre o público e isto influenciará no modo de construção e conteúdo do enunciado. Aqui medimos a importância atribuída ao interlocutor, pensado como parceiro no ato criativo. Como afirma Bakhtin, “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (Bakhtin, 1997 p. 322).

Isso nos remete a outro ponto relevante - a forma como a realidade é representada nos documentários. Atualmente, os documentários, principalmente no Brasil, buscam não só uma reprodução da realidade, mas a utilização desse gênero para a construção da realidade (BARRETO, 2009).

Dessa forma, podemos afirmar que tal “construção” se estabelece no âmbito do discurso, afinal se pauta no contrato entre enunciador e ouvinte. Tal contrato seria estabelecido dentro de determinadas situações sociais produzindo efeitos de sentido entorno dos enunciados que estão para além de sua transmissão natural. Para Bakhtin, o discurso seria o palco de luta de vozes.

Ainda nessa perspectiva, pautamo-nos em Michel Pêcheux que, ao buscar novas formas de reflexão sobre a linguagem, observa a influência do histórico sobre o lingüístico nos mostrando, como afirma Orlandi (1990), ao investigar as relações do “descritível e do interpretável”, que o

Entrecruzamento e a dessemelhança entre os objetos discursivos de talhe estável e os que têm seu modo de existência regido aparentemente pela própria maneira como falamos deles, contorna a declaração de que uns são mais reais que outros, reconhecendo ao invés disso, a existência de vários tipos de ‘real’ (Ibid, p. 08).

Segundo Pêcheux há uma relação entre a língua e a história. O discurso é portanto, empreendido tanto como “estrutura”, quanto como “acontecimento” (PÊUCHEUX, 2006, p. 16), ou seja, torna-se necessário relacionar a linguagem ao seu contexto histórico-social. É dessa forma que

Pêucheux nos mostra como são possíveis as diferentes formas de interpretação, pois sendo o discurso afetado pela historicidade, o sentido, uma vez sendo histórico, pode se modificar, afinal esse não é observado como uma unidade fixa.

Retomando os documentários, podemos afirmar que essa construção do real se daria de forma interativa entre realizador e espectador.

O documentário moderno trabalha com fragmentos da realidade, explorando a reflexão e a compreensão da questão abordada, permitindo ao espectador o papel de relacionar o que vê com o seu contexto histórico, econômico, político social e cultural, e chegar às suas próprias conclusões e – frequentemente se exibindo também aos próprios participantes da realidade abordada – descrevendo experiências e evidenciando suas atividades sociais e interações com o meio ambiente (BARRETO, 2009, p.39).

Essa imbricação de vozes foi problematizada por Bakhtin através do conceito, já brevemente apresentado, de polifonia. Na perspectiva do autor, todo enunciado estaria em constante interação com outros enunciados. Nesse sentido, a polifonia se estabeleceria pela interação. Essa ação recíproca constituída pela multiplicidade de vozes nos permite pensar os documentários não como uma produção monológica, mas nos permite pensar como uma construção polifônica. Partindo da análise dos romances de Dotoiévski, Bakhtin observa a presença dessa multiplicidade de vozes pensada em correspondência direta com as transformações que ocorreram com o advento do capitalismo. Naquela nova dinâmica social teria aflorado uma diversidade de universos e grupos sociais conflituosos, com múltiplas vozes de existência como reflexo de uma vida social conflituosa.

Neste sentido, o monologismo, processo no qual o autor concentra em si todo processo de criação, não admite a “existência da consciência responsiva e isônoma do outro” (BEZERRA, 2010, p. 192), e por isso não comportaria transformações que ocorreram no plano social. Tais mudanças requereram outros “métodos de representação” (op. cit., p.193).

Walter Benjamin em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”²⁰ qualifica o filme (no sentido de obra cinematográfica) como “a mais

²⁰ BENJAMIN, W. “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

perfectível das obras de arte” (op.cit., p. 175). No entanto, cabe ressaltar o papel das massas nessa *era da reprodutibilidade*. Para o autor, o filme é uma “criação da coletividade”, no que tange tanto ao processo de produção (a difusão aqui se encontra presente, o filme precisa atingir um público alvo), quanto a um “escape” à alienação humana, que encontra na reprodução filmica uma “aplicação altamente criadora”.

Entendo que há um caráter polifônico do filme, ligado à necessidade da “exposição perante a massa”, apontada por Benjamin como característica intrínseca. O filme não se constituiria somente na sua película (que é a porção reprodutível); a obra está e acontece na projeção (que, pela própria lógica da produção/exibição, não é individualizada nem individualizadora). E tal característica está socialmente (e não apenas do ponto de vista técnico ou econômico) relacionada ao caráter industrial dessa forma de arte, projetada para múltiplos olhares.

Proponho, então, pensar que a aproximação ou afinidade – que procurei delinear nos parágrafos precedentes – entre a multiplicidade discursiva do documentário e a polifonia bakhtiniana tem uma espécie de correlato, ou de formulação primeira, na análise benjaminiana do caráter potencialmente revolucionário do cinema - quando submetido à politização da estética a ser empreendida pela “esquerda”.

O filme como produto de trabalho e capital mobiliza forças e imaginações sociais extensas e profundas. Por isso tem a capacidade de ser como uma “antena polifônica” captando não só diferentes vozes ao longo de sua projeção, mas fazendo-as falar também. Nesse caso, a “multiplicidade de vozes” também está sendo pensada “para fora”, na projeção. As imagens (e sons) que se projetam (em mais de um sentido) em sucessão de imagens e vozes, que não existiriam por si (nem seriam uma sucessão de “coisas” como era a obra de arte tradicional). Tudo que foi filmado se deu em função de uma obra, que só vai ser/acontecer quando exibida. Nesse caso, é na interação intérprete-público, produção filmica-massa que se estabeleceria um dialogismo, resultante do embate de diferentes vozes sociais.

Vale pontuar que o processo de recepção analisado por Benjamin tratava de filmes, de imagens de atores que encenavam. Tais imagens não seriam imagens de coisas “autênticas” – os atores estariam encenando,

segundo um projeto (e projeção) que só se realiza(m) muito depois e em outro lugar. Sendo assim, toda a autenticidade do filme estaria “lá fora” em relação à captação e às coisas cujas imagens são captadas.

No caso dos documentários, a autenticidade se estabeleceria, a princípio, no próprio registro. No entanto, acredito que Benjamin também reforça a relevância do processo de recepção, ou seja, a “multiplicidade de vozes” que estão\acontecem na projeção, que neste trabalho se apresenta como fundamental. Na produção de documentários sobre música brasileira, acredito que essa polifonia possa ser percebida como possibilidade de “ressignificação” de trajetórias e de “ressonância”.²¹

Esta forma de “construção fragmentada do real” se torna ainda mais relevante quando buscam retratar trajetórias de esquecimento. Tais narrativas permitem novas formas de significação dessas trajetórias, ou como afirma Da-Rin (2006), os documentários

No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes (op.cit., p 27).

Trata-se aqui de pensar os documentários como um novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira. Pensados como um gênero, tal como definido por Bakhtin, os documentários são aqui entendidos como um “campo de percepção valorizada, um modo de representar o mundo” (GONÇALVES, 2002, p.112).

Através de seus enunciados, os documentários possibilitam, mediante sua *forma específica* de visualizar aspectos da realidade, novos olhares para essas trajetórias, diferentes dos produzidos pelo universo musical principalmente até a cena artística da década de 60 - momento em que a música se afirmava como um elemento importante para representação da nação e, portanto, levava consigo um sentido totalizador, homogêneo, afinal, a nação é aqui pensada como homogênea e anterior aos indivíduos (GONÇALVES, 2002).

²¹ As idéias de “ressignificação” e de “ressonância” serão retomados e problematizadas no terceiro e último capítulo deste trabalho.

Trata-se aqui de “inter-relacionamentos” de gêneros (música e cinema), como lembra Stam (2000), “para Bakhtin, os gêneros, as linguagens, e até mesmo as culturas em sua totalidade são suscetíveis à ‘iluminação recíproca’ “(op. cit., 76).

Stam (2000), ao apontar para o debate estabelecido entre Bakhtin e Medvedev com o formalismo russo, nos mostra como para os autores nos estudos das artes era necessário subverter o marxismo dito “vulgar”, calcado no economicismo - mais especificamente para Bakhtin, era necessário um estudo da literatura em diálogo com as outras artes. Nesse caso, haveria uma relação direta entre infra e superestrutura, portanto, a arte não estaria, na visão do autor, somente sob o domínio desta última. Longe de ser só um reflexo da comunicação social geral, a literatura, assim como qualquer outro fenômeno ideológico, seria simultaneamente determinada tanto de fora – extrinsecamente -, quanto de dentro - intrinsecamente (op.cit., p.23).

Aqui torna-se clara a relação existente entre forma e conteúdo. Porém, cabe ressaltar que, na prática, Bakhtin observa que nessa relação não seria possível delimitar formalmente o que é interno, ou externo. Haveria uma espécie de

Jogo constante nas linhas divisórias entre os dois (...) as rimas e estrofes de um poema (...) não estão reunidas devido a uma causalidade econômica. É exatamente devido ao fato de a literatura não ser um mero reflexo que ela é capaz de antecipar desdobramentos em outras áreas (...) a arte não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico. (idem).

Através de uma linguagem específica, como lembra Stam (2000), pela “estética dos materiais”, que a vida social é expressa. Mediante esses materiais determinantes nas diferentes formas artísticas (na literatura, a linguagem; no cinema, o som, a imagem e a linguagem) que Bakhtin, assim como Medvedev, rejeita uma idéia meramente instrumentalista da técnica artística – “o significativo artístico não é mero acessório técnico para transmitir ‘realidade’ ou ‘grandes pensamentos’, mas uma parte da realidade que é importante em si” (STAM, 2000, p.24). Nesse sentido, pode-se afirmar que este pensamento estava pautado numa espécie de “culturalismo”. Cada obra deveria ser

compreendida dentro do contexto global de uma cultura em uma determinada época (op.cit.).

Isso nos remete a outra característica marcante e definidora do gênero documentário, e que por sua vez o difere de outros, qual seja a dinâmica estabelecida na construção dos enunciados.

Em termos gerais, se pensarmos o cinema como uma linguagem, poderíamos pensá-lo, assim como Bakhtin se refere à linguagem, como um instrumento, uma ponte entre mim e um outro – nesse caso específico, entre autor\diretor e o público. Porém, além de abordarmos essa interação dada a posteriori, devemos ter em mente que, quando tratamos de documentários, também há um processo de interação visto como parte constitutiva desse gênero.

Dessa forma, podemos afirmar que o discurso produzido pelos documentários se constitui no seu processo de produção. O documentário, como também observa Salles (2006), “não descreve; constrói” (Ibid., p.127). Essa “construção” se estabelece desde o roteiro, filmagens, até o processo final de montagem.²²

Isso nos remete a um diálogo com a obra de Bakhtin, mais especificamente com as peculiaridades fundamentais encontradas pelo autor nos romances de Dostoiévski. No caso dos documentários, poderíamos afirmar, assim como Bakhtin observa no gênero literário, que não teríamos um “protótipo”, monológico e fechado.

Aqui podemos observar uma relação direta a outro conceito do autor: “exotopia”. Para Bakhtin, esse conceito refere-se a toda atividade criadora em geral (primeiramente destinado à atividade estética e, posteriormente, às pesquisas em Ciências Humanas). O conceito, de modo geral, expressa a tensão e diferença entre pontos de vista, “o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro” (AMORIM, 2006, p. 101).

No caso dos documentários, tanto diretor quanto entrevistados são produtores de enunciado conferindo ao gênero um caráter dialógico. Isso, de certa maneira, possibilita diversas formas de sentido, no entanto, como afirma

²²Isso demonstra acima de tudo que se trata, apesar do olhar marcado, registrado do autor\diretor, de uma obra coletiva. É necessário um grupo para ser produzido (editor, roteirista, fotógrafo, etc.).

Amorim (2006), ao utilizar do conceito para tratar das Ciências Humanas, “o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz do pesquisado” (op. cit., p.98).²³

Esse caráter dialógico não aparece de forma simétrica. É necessário que não se estabeleça nenhum tipo de fusão entre os diferentes olhares. Nesse caso, o retratista, o pesquisador, ou o autor\diretor “deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seus contextos sócio-históricos, para revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver” (op.cit., p.100).

É nesse encontro de diferentes vozes que o autor\diretor se torna um grande regente. Nessa “orquestração”, em que os significados discursivos são construídos, que o discurso se mostra como uma criação coletiva, um território compartilhado (BRAIT, 2007, p. 56). Retomando Bakhtin e sua análise às obras de Dostoiévski, “para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência” (BEZERRA, 2010, p. 193).

No caso dos documentários sobre música brasileira, ao abordarem trajetórias de músicos que caíram no ostracismo, possibilitam, a partir de narrativas particulares, a análise de um campo mais amplo – a relação da MPB com o processo de construção da identidade nacional em paralelo com a cena musical atual. A polifonia é aqui entendida pela diversidade de universos conflituosos que se expressa na quebra daquela consciência totalizante que marcou o cenário musical dos anos 60.

Os documentários trazem a “multiplicidade de vozes” presentes na construção da memória – tanto uma polifonia pensada a partir desse novo posicionamento dos sujeitos, observado na cena musical atual a partir da mudança de lugar de partida dos enunciados (vozes que atravessam a narrativa, permitindo ressignificações), quanto pela possibilidade de sentidos e posicionamentos que essas narrativas possibilitam (questionam, mostram diferentes versões sobre “fatos”, etc.).

²³ Este trabalho adota aqui, a partir da compreensão da citação, “texto” como enunciado.

Essa forma interativa de constituição dos enunciados se estabelece no decorrer desse processo de “construção”, configurando-se, ao final, como uma forma reconhecível desse gênero específico, ou ainda - levando em conta estas últimas observações, que procurarei retomar no capítulo de análise desses documentários - desse novo filão temático (documentários sobre música brasileira).

Há, portanto, uma espécie de “*emolduração*”, do qual reconhecemos o gênero, mas que não o determina totalmente. Nesse caso, sua forma maior de reconhecimento é a maneira *dinâmica* que esse estabelece na sua relação com o outro, aqui entendida também como parte constituinte de sua produção. Essa dinâmica, de certa forma, demonstra a difícil tarefa de demarcar fronteiras frente a outros gêneros, bem como o define, pois é isso que permite as suas “múltiplas manifestações” (DA-RIN,2006).

1.4 - Gênero e cronotopo – mudanças e atualizações

De maneira geral, aquilo que denominamos como “tradição documentária” demonstra as mudanças ocorridas no gênero documental. Assim como Bakhtin demonstrou as mudanças ocorridas no gênero literário, no caso do gênero documental tais mudanças também ocorreriam não porque seus dispositivos estariam esgotados, mas “porque as pessoas reais criam novas maneiras de compreender suas vidas inconstantes” (MORSON; EMERSON, 1990, p. 294).

As peculiaridades de cada gênero não poderiam ser, portanto, pensadas fora de uma dimensão espaço-temporal. Essa relação dos gêneros com o espaço e tempo é denominada por Bakhtin como “*cronotopo*”. Para Machado (2005),

O cronotopo trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais assimiladas artisticamente na literatura. Enquanto o espaço é social, o tempo é sempre histórico. Isso significa que tanto na experiência quanto na representação estética o tempo é organizado por convenções. Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, permitindo a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação estética que orienta o uso da linguagem: ‘o gênero vive do presente mas recorda o seu passado, o seu começo’, afirma Bakhtin. A teoria do cronotopo nos faz entender

que o gênero tem uma existência cultural, eliminando, portanto, o nascimento original e a morte definitiva. Os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares e também recorrentes por isso são tão antigos quanto as organizações sociais (Ibid., p.159).

O conceito de cronotopo leva à observação da “intertemporalidade” (COUTINHO, 2002), trazida e produzida pela narrativa filmica. Diferente do conceito de “exotopo” – associado a todo tipo de criação, de acordo com Amorin (2006), Bakhtin teria pensado o conceito de cronotopo para análise literária. No entanto, acredito no potencial desse conceito para análise da produção documental.

Nos últimos anos, o interesse do gênero documental pelo universo musical, pode ser pensado como um reflexo das mudanças ocorridas na vida social real, afinal “o gênero avalia a realidade e a realidade clarifica o gênero” (M:FM, p. 136 apud MORSON; EMERSON, 1990, p. 294).

Para Bakhtin, o significado da obra de um artista não se encerraria no período de sua produção. Os documentários, através de sua narrativa, permitem essa compreensão ao demonstrar que a obra desses artistas não estaria limitada, nem deveria ser analisada apenas como reflexo de um determinado período. Toda obra estaria aberta a diálogos posteriores. Isso determina a “potencialidade” de cada obra, não percebida por seus autores, nem por seus contemporâneos no seu período de produção, mas que também não dependeria somente de seus ouvintes futuros. Esse é um elemento intrínseco em cada obra, que permite o crescimento de significados a *posteriori*.

Nos documentários, num espaço específico, presente, passado e futuro se agrupam numa mesma temporalidade e espacialidade. Nesse caso, o grande elemento aqui é o tempo, é ele que demonstra as transformações e a maneira como esses personagens são gradativamente forjados por essas narrativas. Isso permite, ao final, a ressignificação dessas obras, dessas trajetórias, desses artistas como representantes da música brasileira, não só do passado, mas da sua atualidade.

No geral, um filme, por mais autoral que seja, sempre aborda um aspecto imaginário da sociedade que o observa e o produz, assim, o filme sempre estaria na “esfera do imaginário coletivo que o visualiza” (BIZELLO, 2010,p. 122). Assim, através dos documentários podemos imaginar diferentes

“retratos”, não só de artistas, mas também de épocas. Há vários marcadores que não só contextualizam, mas reportam às diferentes épocas, fazendo remissões ao tempo.

Desse modo, os documentários, ao tratarem de trajetórias que marcaram o cenário musical dos anos 60-70 para a atualidade, se tornam um outro modo de situar no tempo a própria MPB.

1.5- Documentários: “construindo” memórias da música brasileira

Partindo do conceito de cronotopo, acredito em sua relevância para tratarmos da relação existente entre os documentários com o contexto social e as formas de representação; afinal tal conceito nos permite pensar nas renovações de sentidos do passado, bem como, na produção de sentidos futuros a esse contexto conhecido e representado (AMORIM, 2006). Nesse caso, podemos afirmar que o sentido não se esgota, “não morre, já que se inscreve em um espaço-tempo de permanente abertura às transformações” (op.cit., p. 104).

Isso nos remete a um breve artigo de Jean Davallon (2007), em que o autor questiona se a imagem seria uma arte de memória. Segundo o autor, todo “objeto cultural” – livros, filmes, arquiteturas, ou qualquer outro objeto concreto que resulte de uma produção formal e que se destine à produção de um efeito simbólico, pode ser observado como “operadores de memória social” (idem).

Ao trabalhar a relação existente entre a memória social e as produções culturais, Davallon (2007) esboça uma análise sobre a “imagem contemporânea”²⁴ como uma forma de operar a memória. Dialogando com M. Halbwachs, o autor mostra que um acontecimento deixa de ser indiferente e torna-se memória ao conseguir sair do “domínio da insignificância” (op.cit., p. 25). Lembrando Halbwachs, o autor apresenta a relação existente entre a memória e o grupo. Haveria portanto a necessidade de que o acontecimento lembrado “reencontre sua vivacidade”, e para isso é necessário que “seja

²⁴ O autor propõe como exemplo, imagens televisionadas.

reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social” (idem).

É assim que Davallon nos mostra o caráter paradoxal desse conceito que limitaria a memória coletiva a uma dimensão grupal. Na opinião de Davallon, a memória coletiva como caracterizada por Halbwachs, ao mesmo tempo que seria capaz de manter o passado do grupo, se mostra “frágil” pelo fato de depender da consciência desse grupo, podendo, portanto, desaparecer junto com seus membros. Nesse ponto, é estabelecida a diferença, segundo Halbwachs, entre a memória coletiva (lugar de tradição, lembrança) e a história, classificada como “quadro de acontecimentos”, uma objetivação que estaria para além e para fora do próprio grupo.

Como proposta, Davallon acredita na possibilidade de

“casar’ história e memória coletiva (...). Assim o acontecimento, como acontecimento ‘memorizado’, poderá entrar na história (a memória do grupo poderá perdurar e se estender além dos limites físicos do grupo social que viveu o acontecimento); mas na qualidade de ‘histórico’, ele poderá se tornar, em compensação, elemento vivo de uma memória coletiva” (op.cit., 26),

adquirindo o “status” de memória social. Aqui a memória é pensada, portanto, como fato social.

É nesse sentido que podemos analisar a produção de documentários como um operador da memória social. Os documentários seriam o “registro da relação intersubjetiva e social” (op.cit., 31). Ao mesmo tempo em que um acontecimento se dá num momento singular do tempo, os documentários representarão para sempre a “essência do ato”. Trata-se do “registro do acontecimento”, que possibilita a relação entre passado (registrado) e futuro (momento de significações). Tais imagens, associadas aos enunciados lingüísticos, se tornarão de maneira indissociável, “documento histórico e monumento de recordação” (op.cit., p. 27).

Nesse sentido, podemos afirmar que, como “objeto cultural”, os documentários, ao mesmo tempo em que buscam a “representação” da realidade, também buscam fazer “impressão sobre seu espectador”, ou seja, buscam também “conservar a força das relações sociais” (idem). Essas produções não só “representam”, mas também permitem àquele que observa uma possibilidade de produzir significação. É estabelecida uma interação.

A partir dessa problematização, podemos entender que ao mesmo tempo que esses “operadores de memória social” são analisáveis como “monumentos” no sentido de “fossilizadores” do passado (HUYSSSEN, 2004), eles também podem assumir outro papel, que proponho chamar de “ativador”. A memória seria portanto pensada não somente no sentido estrito da preservação, mas também pela “ativação” que se estabelece com o novo; ou seja, é a memória pensada a partir do esquecimento, mas sobretudo a partir de um momento futuro ao daquele que foi produzido inicialmente.

A tradição é portanto pensada como aquilo que retoma o passado no presente e isso se dá pela memória. É nesse sentido que tomamos o documentário como um gênero, tal como este foi pensado sob a perspectiva bakhtiniana, ou seja, como um *órgão de memória* possuidor de elementos essenciais para o surgimento do novo a partir de um referencial já anteriormente estabelecido.

É importante enfatizar que partindo do conceito de gênero discursivo, conforme a perspectiva bakhtiniana, busco também como procedimento de análise desses quatro documentários estabelecer um diálogo com os códigos da linguagem cinematográfica (plano, movimento de câmera, sonorização, etc.) afinal, como afirma Oliveira (2011)²⁵, a linguagem cinematográfica foi produzida “com e no advento do cinema, sua construção, sua materialização e conseqüente exteriorização por meio do filme demandava uma instrumentalização para leitura e interpretação dos textos produzidos” (idem). Dessa forma, seguirei em busca desses elementos que compõem a linguagem cinematográfica em que o discurso se materializaria (OLIVEIRA, 2011).

Lembrando que se trata aqui de observar como esses enunciados “verbo-visuais”, ou seja, imagens e seqüências verbais, estão articulados dentro de um projeto discursivo. Como afirmam Brait & Melo (2010), neste caso, “para efeito de análise e produção de sentidos, [imagens e palavras] não podem ser ‘separadas’” (op.cit., p. 73).

Portanto, tomando como premissa a relação entre memória social e estudos do discurso e dos enunciados, como proposto até o momento, em que

²⁵OLIVEIRA, Carmen Irene Correia de. Relatório final do projeto de pesquisa realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio (2011). O resultado da pesquisa traz questões relativas à linguagem cinematográfica que contribuiriam com a análise fílmica com acréscimos e direcionamentos ao âmbito da análise de discurso de vertente francesa.

documentário é problematizado como um órgão de memória, busco compreender de que maneira a linguagem é empregada para produzir, em certos contextos, determinados sentidos, afinal, diferente dos textos verbais²⁶, na análise de textos visuais ou verbo-visuais

Assumindo sua textualidade, sua discursividade, também é possível lançar mão de muitos desses aspectos, respeitando as particularidades da construção textual e discursiva da imagem. Esse cuidado com a dimensão específica da visualidade nos obriga, também, a reformular construtos teóricos e metodológicos, uma vez que não se trata de testar determinados conceitos ou determinada teoria, mas discutir a construção de sentidos, a produção de sentidos desses discursos (BRAIT, 2010, p. 97).

A partir dos diferentes códigos característicos da narrativa fílmica, procuro entender as diferentes significações, ou seja, os diferentes modos de significação, que são construídos no decorrer da narrativa. À luz da concepção bakhtiniana, podemos observar esse documentário como um campo de percepção valorizada, um modo de representar o mundo, mas acima de tudo, um local de disputa, de conflito, de esquecimento, mas que traz consigo a idéia de continuidade.

Busco, portanto, evidenciar adiante os principais efeitos de sentido produzidos dentro do *corpus* de análise. Trata-se agora de analisar o processo de rememoração de acontecimentos sócio-históricos que tem como fio condutor a trajetória destes quatro músicos. Tais acontecimentos se materializam no discurso verbal e não-verbal que formam o *corpus* deste trabalho.

Procurei até o momento enfatizar que o filme é pensado como uma “antena polifônica”, não só captando, mas projetando diferentes vozes. Busco agora analisar essa “multiplicidade de vozes” que compõe a narrativa fílmica. Os documentários trazem uma narrativa que se apresenta como uma forma de memória no momento em que são retomados, no presente, fatos do passado,

²⁶ Brait (2010), enfatiza que a análise dos textos verbais engloba um trabalho metodológico, analítico e interpretativo de longa tradição, “sempre esmiuçando campos semânticos, micro e macro organizações sintáticas, marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) em foco (...)” (op. cit., p. 96)

mediados por experiências pessoais presentes nas diversas vozes que compõem o documentário.

Apresenta-se, portanto, a multiplicidade de vozes - dentre elas, tanto de forma direta, quanto indireta (caso Simonal), a voz do músico retratado – presentes na construção dessas memórias. Os documentários problematizam, questionam versões previamente estabelecidas e, desse modo, possibilitariam certas ressignificações e releituras não só das trajetórias mas do campo em que elas estão inseridas.

Partindo desse referencial teórico, os documentários serão aqui trabalhados como lugares de construção de memórias na sociedade contemporânea levando em conta que esse é um espaço simbólico de significação, ou seja, é necessário pensar tanto como essas representações visuais organizam um imaginário, bem como são reflexo das formas como uma sociedade se pensa.

Nesse sentido, podemos compreender que existe o movimento de “patrimonialização” da música por esses documentários a partir da “ressonância” produzida por essas narrativas. (GONÇALVES, 2005). Ao possibilitarem a fixação de alguns sentidos em detrimento de outros, os documentários estabelecem uma relação entre as formas de representações visuais e as construções sociais. No “contrato” estabelecido entre autor filmico espectador por meio da obra, não deixamos de lado o contexto sócio-histórico e as diferentes correntes de pensamento que atravessaram a narrativa filmica e, portanto, a própria estrutura da enunciação.

Na relação estabelecida entre memória e esquecimento, o discurso produzido por esses documentários precisa fazer sentido e, para isso, torna-se necessário que outros sentidos já estejam fixados na memória discursiva e então possam ser associados a um acontecimento presente. Esse discurso traz uma idéia de “inacabamento” constante, possibilitando novos significados, novas apropriações e, portanto, novas valorações. É preciso portanto, pensá-lo, compreendê-lo e integrá-lo ao momento presente – o cenário musical atual, o momento de retomada desse artista, o momento de produção desses documentários.

Por fim, gostaria de sublinhar que esse aporte teórico é relevante não só para pensarmos nos recentes documentários sobre música brasileira como

novos lugares de produção de discurso sobre o universo musical (especialmente o da MPB) mas também para ganhar alguma compreensão desse gênero como novos “retratos audiovisuais do Brasil”, nos quais a memória identitária musical está (sempre problematicamente) patrimonializada.

Capítulo 2

Memória e esquecimentos: trajetórias desviantes da MPB

*Quando nasci um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.*

Carlos Drummond de Andrade, *Poema de sete faces*

Assistindo-se aos quatro filmes que constituem o objeto deste trabalho, algumas impressões fortes e pervasivas mobilizam o espectador: as grandes diferenças – tanto pessoais quanto artísticas – entre os músicos documentarizados parecem alimentar e serem reforçadas por uma ambígua diversidade entre os próprios filmes. Estes têm um repertório bem circunscrito de elementos e de uso de signos e de relações entre os signos e a realidade (afinal, são parte de um gênero): imagens e sons de arquivo (shows, trechos de canções), depoimentos atuais de outras pessoas (críticos, músicos, parentes, amigos), lembranças e informações (dosadas) de contextualização, grafismos/animação, mobilidade da câmera, não-linearidade do encadeamento (a lista não é exaustiva e não se limita aos elementos da linguagem cinematográfica: o logo da Petrobrás e da lei de incentivo à cultura, as salas em que foram exibidos, etc.). Mas cada um parece ter também uma coesão própria, que *não* é objeto da análise que proporei, e que ficará aqui indicada de um modo aproximativo, a sugerir uma espécie de contaminação ou analogia entre a exposição de quem se deixa retratar e a representação de quem realiza o retrato.

O filme sobre Tom Zé tem a moldura (e o conteúdo principal) de um show ou turnê em permanente elaboração; o de Jards Macalé não quer nunca perder o fio e a prosódia coloquial de uma parceria musical-existencial; o de Arnaldo Baptista parece buscar o centro disperso de uma série de lampejos criativos que não temem fragmentação distorcida; enquanto o de Wilson

Simonal tem uma clareza expositiva quase didática sempre acompanhada da sombra dos duplos sentidos.

Se a diversidade dos filmes reflete a dos músicos, talvez a similaridade entre as respectivas coesões discursivas reflita também uma similaridade entre as relações que cada um tem com sua época? Essa interrogação – que implica a noção de campo (do lado dos artistas) e a noção de gênero (do lado das enunciações) – é que move este capítulo.

*

Em um trecho de *O narrador* (1985), Walter Benjamin propõe uma correção modernista e (dialeticamente) materialista a um dito do escritor Moritz Heimann – um homem que morre aos 35 anos será para sempre um homem que morreu aos 35 anos. Há um parentesco entre aquela passagem e a questão central deste trabalho: se o destino é aberto, a memória é um encontro com os significados – também abertos – do destino. Pois a circunstância do ostracismo e do esquecimento pareceria a princípio exterior às pessoas e às obras dos artistas retratados. Seria uma informação biográfica, pertencente à série dos acontecimentos, mas não à definição da personalidade (inclusive artística). Minha interpretação é que os filmes não tratam da não-consagração desses artistas como um dado biográfico, e sim como caráter interno, significativo, de suas obras/personalidades ²⁷. Ou seja, que o esquecimento não é algo que lhes sucede, mas que eles fabricam, por sua própria incomensurabilidade. Eles devem ser, ao longo de toda a sua vida (sua trajetória artística), aqueles que “morreram” (foram esquecidos) de dentro de sua criação – não objetos passivos mas sujeitos ativos de sua finitude.

E esse modo de narrar, por sua vez, não é atribuível a alguma intenção comum aos documentaristas (o que seria um argumento estéril, ou jornalístico); nem decorre (ou não apenas) de uma suposta característica objetiva dos músicos documentarizados (o que é objeto de análise e explicação de tipo histórico-cultural ou sociológico), nem é só efeito da linguagem cinematográfica (aspecto que fica por conta de interpretações e análises mais formais).

Da perspectiva da memória social, o que é problematizado é o nexo descontínuo entre épocas ou momentos históricos-culturais. Em outras

²⁷ A exceção é o caso do filme sobre Simonal, mas mesmo assim, apenas de modo qualificado e que reforça meu argumento, como pretendo mostrar adiante

palavras, o esquecimento (ou incompreensão) de músicos intensamente representativos de sua época tem valor (discursivo) de índice de seu pertencimento a outra, atual. Os filmes não consagram a posteriori, mas *redimem* (em sentido benjaminiano) – fazem do não-acolhimento, do insucesso, uma espécie de voz que preenche a atualidade de ressonâncias estranhas, instigadoras.

Creio que o modo mais sintético de resumir a consistência dos filmes em conjunto, suas similaridades dentro da diversidade, é destacar a forma como essas narrativas promovem, de maneiras distintas, aquilo que, recorrendo a Norbert Elias, vou designar de *encontro entre homem e artista* (ELIAS, 1995, p. 53). Percorrendo um conjunto de cenas, procurarei neste capítulo mostrar como essas quatro narrativas se centram nos encontros e desencontros entre homem/artista. Tal encontro, cabe ressaltar, pouco tem de pacificador ou consagratório. Busco observar a maneira como esses documentários, ao retratarem musicalidades ou personalidades pouco lembradas, colocam em questão tanto a maneira como os músicos exerceram sua condição de artistas, quanto as condições sociais que cercavam seus horizontes de atuação (ELIAS, 1995).

Tratando-se de trajetórias que são (narradas como) marcadas pelo esquecimento, acredito na relevância de refletir sobre a forma como esse encontro se estabelece através da memória, entendida aqui como uma relação apropriativa do presente sobre o passado.

O passado vivido é mobilizado seletivamente na abertura do presente para a continuidade da vida²⁸, e é nesse processo de construção da memória que certas autenticidades são produzidas. Ou seja, a memória é parte intrínseca da experiência autêntica, e não um subproduto seu. Se, provisoriamente, considerarmos autenticidade “não como uma propriedade do

²⁸ “(...) é essa basicamente a concepção bergsoniana, ao menos na sua incidência em alguns autores importantes para o campo da memória social, tão diferentes entre si quanto podem ser, por exemplo, M. Halbwachs e W. Benjamin, e que não dividem com H. Bergson nem o foco psicológico, nem a abordagem metafísica. O ponto a ressaltar é a distância entre essa concepção (assimilada pelos autores clássicos da memória social) e o instrumentalismo do lugar-comum ‘conhecer o passado para entender o presente e construir o futuro’. Bergson fala de um fluxo que não é nunca redutível à determinação causal; ou seja, o presente não é resultado mecânico do passado, mas seu criador vital, de tal modo que o passado representado pela memória é uma criação que faz parte do processo da vida presente, e não um efeito suplementar, co-lateral. E isso, por sua vez, tem óbvios pontos de contato com a recusa, pelos totens modernistas – Nietzsche e Marx – ao historicismo, aos ‘abusos da história’ como construto alienante”. (GEIGER, s/d [a]).

que já foi produzido, mas como uma relação criativa-apropriativa de produção e consumo inseparáveis, e que depende de uma atribuição de valor vital a um outro, mais que de um cálculo instrumental ou de uma averiguação de pureza original” (GEIGER, s/d [a]) entendemos que o encontro homem-artista tem uma potência que vai além da explicação histórica-sociológica. Quando Elias “sociologiza” o gênio de Mozart, está resgatando a autenticidade de sua música (a capacidade desta de ser uma experiência para o ouvinte, e não mera trilha sonora evocativa de uma época). Sua genialidade não estaria na contabilização de inúmeras belas melodias e harmonias, mas na força – ainda audível, mas desgastada pela consagração – com que traduziu o drama pessoal de sua inadequação artística-social (ela mesma decorrente de uma formação centrada na aplicação de seu talento singular como investimento em ascensão social e na afetividade da relação paterna-filial que envolvia esse investimento), produzindo transformações do próprio código, das possibilidades expressivas e formais da música.

Socialmente, a atribuição de valor às experiências (sua significatividade) depende sempre de discursos legitimadores. Através de diferentes vozes e enunciados sociais é que se dá o processo de formação do homem como sujeito (um sujeito é sempre um sujeito do/no discurso); e faz parte da condição moderna (em sentido amplo) a idéia/experiência dessa formação como algo inacabado, ou seja, em contínua abertura²⁹. Cada voz manteria sua integridade no espaço/tempo que lhe é próprio. Tal formação, dar-se-ia portanto em um determinado tempo/espaço. Nesses diferentes “cronotopos”, diferentes vozes sociais aparecem, mostrando um “inacabamento” que, por sua vez, permite renovações futuras. É, portanto, o presente que permite refletir sobre o esquecimento. A narrativa documental promove esta aproximação temporal. Os documentários podem ser pensados como os órgãos de memória em que essas experiências estariam sendo produzidas – ao mesmo tempo que trazem uma idéia de continuidade, remetem sempre a algo inacabado e em devir, ou seja, sempre aberto a novas apropriações, estabelecendo uma relação

²⁹ A relação forte entre narração e experiência é um dos cerne da memória social, e tem muitas linhagens culturais e teóricas, como por exemplo na hermenêutica e na mitologia (inclusive a estrutural), e também na perspectiva bakhtiniana dos gêneros do discurso, ao menos do modo como a entendo aqui. A oposição (ou “grande divisor”) entre o fechamento tradicional e a abertura moderna, obviamente, já há muito é criticada. Não estou subscrevendo essa oposição, mas reconhecendo que ela subjaz metodologicamente a muitas concepções influentes na memória social.

narrativa entre sujeitos, na qual os cortes entre passado/presente/futuro são desnaturalizados, desvinculados da cronologia objetivista. É interessante observar como, através desse “mecanismo de informação” (BENJAMIN, 1985), é possível valorizar as experiências que são produzidas. Dito de outro modo, é significativo pensar como esses documentários não só transmitem, mas constroem narrativamente uma experiência. É pela narrativa que se dão as transformações ocorridas em algo socialmente partilhado.

2.1 – Um encontro que constrói memórias

A narrativa documentária – um espaço de significações que tem dimensões diferentes das dos acúmulos ou encadeamentos documentais – se apresenta como esse mecanismo de produção de sentidos que opera através do vínculo que estabelece entre enunciações passadas e presentes, criando um passado não como tempo fechado e sim inspiração futura. Acredito que essa relação com a memória (apropriação do passado pelo futuro) pode ser ilustrada desde a análise dos títulos dos documentários.

O título “Fabricando Tom Zé” é talvez a expressão mais forte dessa idéia de um inacabamento, promovida pelo próprio discurso fílmico, já que além da desnaturalização do personagem, sugerida pela semântica, é reforçada pelo tempo verbal, que indica uma ação em curso e nos remete ao caráter inacabado e à possibilidade de uma constante re-(i)novação e interpretações futuras. A idéia de construção permanente do artista retratado pode ser observada pela forma com que a narrativa fílmica se constitui. Retomando a idéia apresentada na abertura deste capítulo, vida e obra, homem e artista vão caminhando lado a lado ao longo de todo documentário – ele funciona como uma moldura que não deixa essa ligação (afirmada pelo artista e exercitada nos seus shows) passar despercebida.

Podemos afirmar que o mesmo ocorre com os outros documentários. No documentário sobre Simonal, o título nos sugere que através da narrativa será possível “descobrir”, ou “desvendar” (de maneira favorável ou inquisitória) algo que estava oculto nas aparências dos acontecimentos e dos comportamentos (tratados até então como *fatós*). Através de diferentes vozes, são confrontadas versões sobre o envolvimento do músico com o DOPS. O título nos instiga a

refletir sobre o “duro que ele deu”, abrindo a possibilidade de novas significações. Entre o talentoso “pilantra” dedo-duro e o artesão da voz que sabe encantar a massa sem perder o “balanço”, o título (e o filme) sugerem uma ambiguidade inextricável, que o jogo de palavras e os mal-entendidos dos acontecimentos sintomatizam, mas não solucionam.

O período da ditadura no Brasil é apontado no título do documentário sobre Jards Macalé, porém é problematizado por perspectiva diferente. “Um morcego na porta principal”³⁰ traz uma ambientação, ou seja, o posicionamento do músico durante os “anos de chumbo”, e ao mesmo tempo sugere uma imagem dos efeitos desse posicionamento na produção musical do artista. Ao contrário de Simonal, no documentário sobre Macalé o elemento obscuro enfatizado no título (“o morcego”) não joga com a ambigüidade do posicionamento do músico frente à ditadura; ao contrário, só reafirma a consciência sombria que ligava música e resistência cultural (politizada, porém de uma irreverência que não deixa de ter afinidades com a de Simonal). A questão que se coloca, é como, mesmo com esse posicionamento engajado, o músico, ainda assim, teria experimentado o ostracismo.

Isso nos leva novamente ao documentário sobre Tom Zé, pois também ele é inequivocamente apresentado pelo filme como identificado com a tropicália como tendência progressista na música brasileira, sem qualquer ênfase em algum evento significativo separando as esferas homem/artista e que explique seu isolamento. (Há uma menção truncada sobre o afastamento em relação a Caetano Veloso e Gilberto Gil, que reforça o aspecto de temperamento, e não de crise pessoal.)

Esses eventos/acontecimentos, no entanto, aparecem de forma marcante no documentário sobre Arnaldo Baptista. “*Loki*”, apesar de se referir diretamente ao título de um disco do músico, também nos instiga a pensar em como certos eventos na sua biografia – separação da cantora Rita Lee, tentativas de suicídio, somadas à dependência química – que trazem o elemento “loucura”, afastando a princípio, homem e artista. Assim como no documentário sobre Simonal, se certos eventos rompem a relação homem-artista, a narrativa documentária possibilita novamente este encontro.

³⁰ O título do documentário também remete à música “Gotham City”, de autoria de Macalé em parceria com Capinam.

*

Ao final do documentário sobre Tom Zé, uma animação remetendo claramente à figura do músico aparece no canto superior esquerdo da tela. Como um solitário andarilho, a figura caminha e sua sombra vai aumentando até tomar toda a tela. Essa animação finaliza o documentário e se apresenta (entre outras interpretações não excludentes) como uma síntese/metáfora de sua trajetória, da presença do artista na música brasileira: um Tom Zé que vai diminuindo enquanto caminha, deixa atrás de si a grandeza de sua sombra. Em vez de ostracismo inexplicado, temos então uma espécie de presença obscurecida – e o encontro é do artista com sua sombra (uma espécie de duplo da loucura). O filme parece sugerir que da redescoberta de sua obra, ou, mais precisamente, de sua personalidade artística, ressignifiquemos o passado pelo presente ao nos defrontarmos com indicações de que muito daquilo que observamos na cena musical atual teria crescido à sombra do artista.

Importa notar que a “fabricação” referida, válida para todos os quatro, em maior ou menor grau, diz respeito ao artista e sua obra, e à relação destes com os filmes entendidos como retratos/narrativas e também como artefatos, produtos. A fabricação se dá de forma “negociada” entre os produtores e os músicos que têm suas trajetórias documentadas. No documentário sobre Jards Macalé, um diálogo curioso se estabelece entre o músico e um dos diretores (Marco Abujamra) logo no início do filme, no belíssimo Parque Lage aos pés do morro do Corcovado. A cena inicia com um close nos dois diretores e Macalé ao fundo. Em seguida, num *contraplongée* – enquadramento utilizado para acentuar a posição de domínio daquele que está sendo filmado –, é realçada a figura do músico, focalizado em primeiro plano ³¹, em um movimento enunciativo que deixa claro quem é o ator principal. Nesse momento inicia-se a negociação. Num tom irônico e ao mesmo tempo ameaçador, Macalé se dirige aos cineastas e lança: "Olha que eu posso processar vocês!". Em seguida, quando questionado por Marco Abujamra sobre o motivo de seu temor e desconfiança, Jards Macalé responde: "O medo de que vocês desconstruam

³¹ Este plano, além de gerar uma evidência maior sobre o músico, enfatizaria também certas características, intenções e atitudes (OLIVEIRA, 2011).

tudo o que construí – a minha vida." Nesse diálogo já podemos observar o passado como um universo de significados disputados conflitivamente³².

Ao mostrar uma relação de aproximação entre o músico e a produção, esse diálogo se apresenta como um elemento legitimador dessa narrativa, pois nos traz a dimensão (multi)autoral, interativa, intersubjetiva, reflexiva, própria do gênero. Isso novamente aparecerá no documentário, em tom quase burlesco, numa cena em que no mesmo Parque Lage³³, o músico compartilha um cigarro de maconha com os diretores.

Esse tipo de aproximação também se faz visualmente presente no documentário sobre Tom Zé. Durante a narrativa, a câmera não se posiciona somente como um interlocutor do músico, mas em diferentes momentos, principalmente nas cenas em que o músico aparece fora dos palcos, se posiciona por trás dele, indicando o olhar do músico sobre o que está sendo retratado, possibilitando que o olhar do espectador do filme acompanhe o do artista³⁴. Tom Zé toma a si a condução da narrativa nesses momentos em que, como afirma a música que acompanha a primeira destas cenas: “Eu to te explicando pra te confundir (...)”. Mas cabe ressaltar a cena em que o músico, já no final do documentário, toma a câmera e filma os bastidores de um show se apoderando da narrativa, e portanto, participando mais uma vez da “construção” desta memória. Aqui, a impressão é menos de que ele seja de fato um co-autor do documentário e sim de que a relação lúdica com o “ser documentarizado” faz parte do sentido do filme e do espírito do artista retratado.

As imagens de arquivo também ganham relevância nessas “construções interativas”. O documentário sobre Jards Macalé, com imagens de arquivo pessoal, que falam desde sua infância, passando pela sua fase mais tropicalista, até trechos de filmes de Nelson Pereira dos Santos, como “O Amuleto de Ogum”³⁵ que revelam a forma única e muito especial de atuação

³² Mas disputa e conflito que podem incluir os mal-entendidos bem intencionados e mesmo cúmplices, como na cena, mencionada adiante, em que Macalé reage ao qualificativo de “maldito”.

³³ Local e cenário de inúmeros eventos contraculturais dos anos 60 e 70, e célebre locação de *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

³⁴ Temos aqui a chamada “subjetiva” – a câmera, mesmo na mão do operador, assume o ponto de vista do ator em movimento (OLIVEIRA, 2011).

³⁵ Neste filme, Macalé não só atua (personagem Firmino) mas, também compõe a trilha sonora.

do músico, nos permite pensar não só nessa negociação, mas também nos possibilita uma aproximação com o artista.

Ao som da música “Jards Anet da Vida”, composta em parceria com Gilberto Gil, o músico é apresentado, ou melhor: se apresenta a nós. A letra da música nos permite esta interpretação, pois fala dos dois lados do compositor/cantor numa espécie de indefinição ou oscilação: o seu melhor e o seu pior; o da Silva e o da selva; o lado das “regras” e nomes de família, e o lado selvagem e transgressor de padrões; aquilo que conhecemos e aquilo que a narrativa fílmica produzirá, e também entre o que podemos ouvir nas gravações e aquilo que só as performances ao vivo podem transmitir:

Meu nome é Jards Macalé Anet da Silva...

Ou melhor ... da Selva ...

Ou pior ... da Silva ...

Ou pior ... da Selva ...

Ou melhor ... da Silva .

(LP Aprender a nadar, 1974)

De maneira um pouco distinta, as imagens de arquivo ganham uma relevância ainda maior no caso do documentário sobre Simonal. Ao contrário dos outros documentários, aquela interação/negociação, a princípio, não se poderia estabelecer, pois o documentário foi produzido muito depois da morte do artista. Mas vejamos a cena de abertura. Trata-se de uma imagem de arquivo em que o cantor, em primeiro plano, diz: “Certa ocasião eu estava conversando com o meu anjo da guarda. Ele virou-se sério para mim e disse: ‘Simona, ou você vai ser alguém na vida, ou vai morrer crioulo mesmo!’”³⁶. Esta cena é seguida de coloridos videografismos que remetem diretamente à estética dos anos 60, compostos por fotos do músico e ao fundo um trecho significativo de “Carango”,³⁷ música que traz o verso que empresta o título ao documentário – “ninguém sabe o duro que dei, pra ter ‘fon-fon’, trabalhei, trabalhei”.

³⁶ Cf. a canção “Até o fim”, de Chico Buarque (LP “Chico Buarque”, 1978): “Quando eu nasci veio um anjo safado/ O chato dum querubim/ E decretou que eu tava predestinado/ A ser errado assim/ Já de saída minha estrada entortou/ Mas vou até o fim.”

³⁷ Música de autoria de Nonato Buzar e Carlos Imperial, gravada por Simonal no compacto “O Carango” de 1966.

Nesse tom irônico, a abertura do filme traz em primeiro lugar o elemento que atravessa toda a narrativa do documentário – a malandragem do cantor, a irreverência e certo entusiasmo conspícuo com o sucesso – que já de saída são apresentados como a única maneira de sair da condição de homem negro, pobre e sem perspectivas e de aproveitar as raras oportunidades, mas que, ao final, provocam a situação que o levará ao declínio e completo esquecimento. E na associação de elementos também está presente aquela qualidade da participação/negociação já mencionada em relação aos demais documentários: é em diálogo (narrativo e documental) com o cantor que o filme se propõe desvendar “o duro que ele deu” – a fala do cantor, o título na primeira pessoa do singular e o jogo de palavras reduplicado promovem certos efeitos de sentido que colocam Simonal como atuante nessa construção da memória.

É claro que essa interpretação só pode ser pensada na relação de interação que se estabelece entre autor e público. Nesse caso específico, o personagem Simonal é construído pelas recordações dos entrevistados e na forma como a narrativa é conduzida pelo recorte realizado pela direção do documentário³⁸. A construção desse personagem se dá entre esses ingredientes e, claro, o espectador. Mesmo assim, é interessante marcar as diferentes formas de apropriação que podem ser promovidas pelo discurso fílmico.

Finalmente, no filme sobre Arnaldo Baptista, podemos dizer que essa forma como os documentários sinalizam a interação autoral – entendida aqui, de modo amplo, como uma das características possíveis do gênero documentário e que o aproximam de outro gênero clássico de autenticidade, a etnografia –, essa construção de memórias, está centrada num quadro pintado pelo ex-mutante. A elaboração da tela que vai aparecendo no decorrer do filme, entremeada de depoimentos, músicas, fotos e novos shows, se completa no final como um “retrato” simbólico de sua trajetória, ressignificada por toda a narrativa (pode-se inclusive observar, no centro do quadro, uma moça loura e a inscrição na tela: “Sinto muito”, o que remete, sem dúvida, a Rita Lee – primeira vocalista dos Mutantes e primeira esposa de Arnaldo). Mas é já na

³⁸Quanto ao documentário sobre Simonal, enfatizo também o papel da imprensa nessa “construção” ou “formatação”. Isso ficará mais claro no item, em que analiso as manchetes de jornais apresentadas ao longo do filme.

abertura que a relação forte do quadro como síntese da obra-vida de Arnaldo Baptista se apresenta, a ponto de se poder dizer que o quadro pintado por ele diante das câmeras “se transmuta” no filme por inteiro, ou lhe dá estrutura. Além disso, o título, breve, e também ele, como os demais, calcado diretamente em citação da obra do artista, e remete diretamente ao drama central da narrativa.

Comparando com o exemplo citado sobre Jards Macalé, fica claro como nessa construção de memórias, formada por lembranças e esquecimentos, os documentários se tornam um espaço de disputa de sentidos que no caso de Jards Macalé, é visto no primeiro momento como algo ameaçador. No entanto, essa construção assume uma outra forma valorativa na narrativa sobre Arnaldo Baptista – o documentário promove o encontro entre homem/artista, até então separados pelo período de isolamento e ostracismo. A tela pintada pelo artista é a expressão maior desse encontro não pacífico.

*

De maneira geral, pela incorporação de diversas memórias individuais (especialmente, mas não exclusivamente, por meio de entrevistas e documentos audiovisuais) esses documentários levam a um contato sensorial e reflexivo com o cenário musical da época narrada. É importante frisar que o foco não é a reconstituição ou renarração das sucessões de acontecimentos nas carreiras dos músicos, tendo os efeitos de significado como camada suplementar; nem, por outro lado, uma reavaliação da obra ou da importância do artista a partir de informações e análises (embora esses elementos certamente estejam presentes). Nem história, nem crítica – poderíamos talvez entender os filmes como experimentações de estranhamento de cenários musicais do passado, a partir de um não-explicitado (ou não-tematizado) cenário presente.

2.2 – A construção do artista

As conexões entre a experiência de um artista e sua obra, como lembra Elias (1995), não são exteriores, expressivas – uma pessoa constituída e acabada empregando a arte para expressar idéias ou sentimentos –, mas internas tanto a esta quanto àquele, de modo que a compreensão de uma

como artefato (que envolve técnicas e convenções e códigos) e de outro como produtor ou criador (que “coisifica” ou materializa o que eram possibilidades abstratas) depende da compreensão de nós mesmos como pessoas socialmente construídas. Nesse sentido, talvez se possa dizer (já não diretamente com Elias), que toda abordagem minimamente narrativa de uma obra artística (ou de sua produção/criação) constitui em alguma medida uma sociologia, mais ou menos ingênua, mas nem por isso pouco iluminadora. Se “o artista, como todo indivíduo – produto imperfeito dos processos formadores dos sujeitos sociais – é também um mediador cognitivo-afetivo entre códigos igualmente (re)produzidos socialmente, e se sua criatividade pode ser entendida como o ruído sistemático das imperfeitas traduções entre esses códigos”³⁹, podemos também arriscar que o encontro homem-artista tem algo de des-consagratório, desfaz as separações ilusórias entre essas duas entidades.

Assim, é importante abordarmos de que maneira as narrativas documentárias, de forma um tanto biográfica, falam do encontro desses homens (no sentido de pessoas, sujeitos sociais em formação) com a música. Num primeiro momento, ou melhor, numa camada mais simples da complexidade discursiva, a ênfase dessas quatro narrativas recai, portanto, na formação desses artistas, ligando o desenvolvimento pessoal à formação musical e ao início das carreiras, de tal modo que a entrada na música aparece como um processo gradual que faz da peculiaridade na história de vida dos jovens artistas um elemento de relativa integração em suas esferas de atuação (círculos de amigos e de músicos) e, afinal, de contribuição original mas não problemática à cena artística de sua época. A esse nexos narrativo atento à integração, chamarei de *regra*.

Entendo que esse aspecto apenas flerta com a “ilusão biográfica” denunciada por Bourdieu (2008), pois o componente narrativo e discursivo da biografia é sim capaz de veicular e mesmo descobrir uma verdade social/cultural profunda (equivocamente entendida, às vezes, como fatos

³⁹ Geiger, s/d [b]. O trecho aqui citado é acompanhado da observação do autor de que essa formulação é escrita “em espírito batesoniano, incomensurável mas não incompatível com ‘sociologia da arte’”, e que “o *double-bind* (paradoxo cognitivo-afetivo, afim da cismogênese social, descoberta etnográfica e conceito-chave da obra de G.Bateson) opera no coração do argumento de Elias sobre Mozart” (idem). Voltarei a essa questão em seção posterior deste capítulo.

personais que explicam criações artísticas, ou comportamentos e carreiras explicados pelas peculiaridades da imaginação criadora). “A ilusão está em acreditar (ideologicamente) que a verdade biográfica é descritiva dos fatos e acontecimentos, ou explicativa da gênese cronológica ou psicológica das obras” (GEIGER, s/d). Enfim, acredito que a condição de gênero de discurso dá a esses documentários⁴⁰ uma afinidade sociológica com concepções como as de N.Elias e P.Bourdieu, construindo essa noção de trajetória sintomática de uma época.

Podemos, assim, afirmar que, num primeiro momento ou nível enunciativo, os filmes em questão nos levam, evocativamente, às primeiras criações, à experiência de integração com e através da arte, bem como à cena musical daquele período. Neste caso, a família, os amigos, a escola, as influências musicais, os contatos e as oportunidades, as primeiras incursões (aludidas, nunca mostradas exaustivamente) não só trazem, como propõe Elias (1995), “a questão de como surge um talento criativo singular” (op.cit., p. 67), mas também servem para deixar marcado que, de alguma maneira, esses artistas possuíam elementos comuns aos *estabelecidos* – seja na formação, ou mesmo, como abordo mais adiante, na forma como sua musicalidade se torna significativa para pensar sobre a música brasileira daquele período.⁴¹

Do ponto de vista sociológico, assim como enfatizado por Elias (idem) ao abordar a trajetória de Mozart, os documentários buscam também traçar uma conexão entre a infância/juventude e o desenvolvimento do talento individual. Enfatiza-se a importância, a exemplo de Arnaldo Baptista e Jards Macalé, de se crescer numa família que provê estímulos nas áreas em que uma pessoa é dotada; a rica educação musical de Tom Zé junto a grandes professores e pesquisadores da música; e, no caso de Simonal, o advento da música como descoberta de um talento que dá outro caminho a sua tentativa de realizar o sonho materno de ter um filho militar (a carreira militar era (e ainda é) tipicamente vislumbrada por muitas famílias/jovens pobres como possibilidade

⁴⁰ Eles são narrativas em que outras vozes dialogam com os registros documentais; explicitam a dimensão da memória para além das evocações individuais, e trazem a relação de estranheza entre épocas, gerações, cultura; porque lidam com sons e sentidos e não com fatos e descrições, elas escapam ao que há de ilusório e ingênuo nas biografias.

⁴¹ Vale a pena sublinhar que a noção de formação é mais estética do que técnica; é híbrida do iluminismo e do romantismo, tem a ver com educação e desenvolvimento de aptidões, mas também com a personalidade e a individualidade profundas. Formação não é acúmulo de informações, mas um desenho e assimilação próprios das experiências – sempre entre a necessidade do trabalho e o aleatório da aventura.

de ascensão ou estabilidade social). É sob essa perspectiva que entendo que os documentários abordam a formação musical dos artistas retratados.

*

No documentário sobre Jards Macalé, a infância é abordada logo na parte inicial, e aparece marcada pela malandragem, pela música e pelo futebol (com a fala do próprio cantor lembrando que o apelido Macalé foi tomado de um jogador). Num bate papo com o cartunista Jaguar no show que atravessa todo o documentário, Macalé se apresenta como um “tijucano”. Entre o bairro de classe média e o morro da Formiga ele teria estabelecido seus primeiros contatos com o samba. A família aparece como fundamental nessa formação musical, mas não exclusiva: é como se ela desse ordem e acolhimento a uma diversidade de estímulos “ambientais” porém dispersos, singulares. No depoimento, o músico enumera a mistura de influências recebidas em casa, da família, mas também não deixa de enfatizar a importância das batucadas que vinham dos morros do Rio de Janeiro, marcando sua musicalidade, e o contato com Vicente Celestino.⁴²

A relação com a mãe é mostrada de forma intensa no início de documentário (e quanto a isso vale frisar que há, de maneira geral, nos quatro documentários, certa ênfase nas presenças femininas na vida dos músicos retratados: seja a mãe ou a esposa, elas são apresentadas como figuras marcantes tanto na formação musical quanto na presença indispensável nos momentos ruins da carreira). “Dona Lygia”, em depoimento ao filme, fala do início da carreira do filho: “Ipanema em 1950 era assim, uma aldeia. Me lembro que de noite ele descia com o violão pra uma churrascaria ao lado, churrascaria Pirajá, que não existe mais. E ele ficava ali cantando e as pessoas pedindo até de madrugada”. Entremeando o depoimento, diferentes fotos do músico, ainda jovem, tocando em restaurantes, aparecem ilustrando a fala.

No caso de Tom Zé, o documentário segue explicitamente a sugestão dada pelo músico (e que aparece na edição final): passeando com sua esposa pelas ruas de Turim, na Itália, ao passar por vitrines de lojas, ele lembra da loja de seu pai e diz à produção: “ponha a fotografia da loja de meu pai

⁴² “Cresci ouvindo a batucada do morro e minha mãe cantando lindamente em casa, minha avó, minha irmã com uma *vozinha* precisa e meu pai tentando tocar acordeão, amante de óperas e operetas. E ao lado, tinha os exercícios de Vicente Celestino, ao lado de casa”, afirma Macalé em depoimento ao filme.

contrapondo com as lojas daqui”⁴³. Em seguida, o documentário nos leva à cidade onde o compositor nasceu e se criou – Irará, no interior baiano. A importância da cidade aparece na fala da esposa do músico: “ele tá em Paris ‘hífen’ Irará. Ele nunca saiu de Irará”.

Essa passagem é bem ilustrativa, na medida em que não traz informação (mais) comentário, mas inscreve a questão da memória e da formação, no filme em questão. Uma formação em aberto, fixação e deslocamento, mas de um modo diferente, por exemplo, da relação de Gilberto Gil com a Bahia que lhe deu “régua e compasso” para traçar seu próprio “caminho pelo mundo”. É como se o filme não falasse de uma relação da província com a universalidade, mas de um cosmopolitismo da estranheza. A narrativa nos mostra – e as cenas de shows o confirmam, num outro nível – como a cidade de Irará não é um local de pertencimento, mas de memória: é “antropofagizada” em cada lugar por onde Tom Zé passa⁴⁴.

Atravessada por fotos da infância, dos amigos, da família, temos a fala de Tom Zé a respeito de seus pais, do acesso que teve aos livros, à literatura, seguindo-se imagens de seu antigo colégio, que visita com a produção. Associado a essa série, vem o relato de sua primeira inspiração musical (não sua descoberta da música, mas o ser surpreendido por ela). Ele responde corretamente à pergunta sobre “ilha”, não por virtude de saber a resposta, mas pela ligação com a musicalidade rítmica da definição escolar: *pe-da-ço-de-terra-cer-ca-do-de-á-gua-por-to-dos-os-la-dos*. Esse episódio inocente traz um germe de malandragem, ou ao menos de esperteza involuntária, uma espécie de desvio ou perversão da atenção, e por isso ilustra bem o sentido supra-biográfico do encontro do homem (ou da criança) com o artista: é como se no momento acionado pela memória como gênese cronológica de um percurso, estivesse também uma qualidade que decifra o sentido de tudo o que segue. A música não se soma ao resto da vida, mas é um modo de vida, com suas exigências...

⁴³ Mais uma vez vemos o músico participando da construção da narrativa fílmica. Ou melhor, o filme se construindo como interação participativa do retratado.

⁴⁴ Ele é traçado por Irará em seus descaminhos pelo mundo. Assim, a regra assimilada não dá a boa medida. E esse é o sentido da formação regrada a que me refiro nessa camada biografante dos documentários: o retratado.

Aqui se enfatiza a relação entre Tom Zé e os estudos como uma forma de diferenciar o músico não só por seu talento, mas por sua educação ou bagagem musical. Vários depoimentos que se seguem enfatizam isso – que no entanto não aparece, ou apenas em negativo, na autodefinição pseudo-depreciativa que o artista propõe para si⁴⁵ –, em especial o do jornalista Tarik de Souza

Na verdade Tom Zé é um pouco diferente dos tropicalistas. Se você encarar o material dele como artista, como capacidade criativa, ele tem mais bagagem do que Caetano e Gil. O Caetano e o Gil são mais pop, são mais populares, são mais ligados à música popular. De todos os tropicalistas, na verdade ele é o que tem a formação mais sólida. Estudou com Lindembergue Cardoso (...). Estudou tudo, orquestração, harmonia. E quando eles vieram pra cá [Rio de Janeiro/São Paulo], eles vieram como grupo baiano, uma coisa assim, fechada, entendeu?

Outra ênfase é dada à volatilidade do músico que percorre o exterior levando consigo sua cidade natal, mas que mesmo assim mantém uma relação estreita com a cidade de São Paulo. Como mostra o depoimento do poeta e compositor/cantor Arnaldo Antunes (também ele muito ligado, numa geração mais jovem, à imagem da cidade), Tom Zé teria essa conexão forte com o *urbano*, tão significativo para a geração posterior de músicos. A linguagem de Tom Zé traria o dinamismo e as contradições, muito características, de uma grande cidade como São Paulo. Esta é mostrada pela narrativa como a cidade que acolheu Tom Zé nos momentos ruins de sua carreira, relação ilustrada, no filme, pela canção “Augusta, Angélica e Consolação” (nomes de famosas ruas da capital paulista, que ligam o bairro do Jardins à região central da cidade) conjugada a imagens do músico caminhando pela cidade.

Augusta, graças a deus,
Graças a deus,
Entre você e a Angélica,
Eu encontrei a Consolação
Que veio olhar por mim
E me deu a mão (...)
(LP Todos os olhos, 1973)

⁴⁵ Tom Zé, no filme, faz questão de afirmar, enfaticamente, que não é instrumentista, nem cantor, nem compositor – é como se o músico tivesse suficiente conhecimento para não se deixar contaminar pelos coros consagratórios. E não só isso: o bom acabamento ganha conotação de inautenticidade, não de excelência.

A relação ativa, participativa, ou de afinidade (comportando a estranheza) entre músicos e a cidade de São Paulo não se limita à trajetória de Tom Zé ⁴⁶. Isso se estende à própria composição da Tropicália quando pensamos no grupo “Os Mutantes”.

A capital paulista é a cidade-cenário da formação de Arnaldo Baptista. Assim como no documentário sobre Tom Zé, é Arnaldo que fala de sua aproximação com a música de maneira também um tanto inusitada. Rememorando sua infância, relata uma ida a um parque de diversões. Na roda gigante o menino se encantava pela música de Elvis Presley que tocava no parque. A emoção do parque levada pelo rock’n’roll de Elvis, fez Arnaldo lembrar da mãe, uma concertista, e pensar em levar a vida pela música. A relação entre a narrativa e a elaboração da tela que atravessa todo o documentário se torna expressiva no momento em que é enfatizada a pintura de uma mão feminina sobre as teclas de um piano, no canto superior esquerdo da tela, remetendo à imagem da mãe, seu primeiro contato com a música.

A escola também aparece de forma significativa para a carreira de Arnaldo. É desse espaço que saem os amigos e integrantes de sua primeira banda “The Tunders”. Em depoimento ao documentário, um dos integrantes da banda, o amigo Rafael Vilardi, fala da influência do rock e dos instrumentos elétricos para a formação da banda. Na entrevista, Rafael conta como Arnaldo, ao vender uma moeda de dez dólares, peça de colecionador, consegue comprar seu primeiro contrabaixo elétrico da Del Vecchio. Rafael lembra da banda de meninas do colégio Liceu Pasteur que tinha como integrante a jovem Rita. A banda de meninas que, como afirma o amigo do músico, tocava mal, mas cantava bem, acabou se desfazendo. Rita Lee acabou se juntando à banda de Arnaldo formando, em 1966, *O’ Seis (Six Sided Rockers)*. Como demonstra Antônio Peticov - artista plástico que fez a foto da primeira capa de disco e, na época, uma espécie de empresário da banda - tudo remetia aos Beatles, inclusive esta capa, lembrando o álbum “*Beatlemania*” de 1964.

É portanto pela música que se inicia o relacionamento entre Arnaldo Baptista e Rita Lee. Como deixam claro os depoimentos, a cantora se recusou

⁴⁶ O exemplo disso: “Sampa”, de Caetano Veloso, lançada no álbum “Muito – dentro de uma estrela azulada”, de 1978.

a participar do documentário. Dessa forma, o instrumento novamente utilizado para abordar o relacionamento do então jovem casal se dá por meio de imagens de arquivo. Destaca-se a riqueza do material utilizado, muitas fotos e vídeos que retratam desde o tempo da escola, dos amigos, até o sucesso e o casamento. Como afirma Peixoto (2001), esses instrumentos não só reconstróem um momento, não falam somente do passado através de “personagens”, mas acima de tudo faz com que estes sejam “confrontados à sua própria memória” (op. cit., p. 174).

O documentário sobre Wilson Simonal enfatiza algo relevante na trajetória desse cantor e que o distingue da regra classe média dos três demais: o fato de ser negro, pobre e filho de uma empregada doméstica. Associado a isso, sua malandragem, uma forma de romper com os obstáculos colocados pela vida – afinal Simonal só teria se interessado pela música, como afirma o filho do cantor, Max de Castro, em depoimento, ao servir o exército. O sonho da mãe não teria dado certo, uma carreira estável para o filho, pois este teria escolhido brilhar nos palcos. Como afirma Ricardo Cravo Albim: “Ele fazia o que queria de sua voz privilegiada, da sua garganta ordenada em compassos e musicalidade rítmica. Ele era realmente um músico cantor”.

Assim, o filme opera conscientemente com uma exceção confirmadora: ao lado do futebol, a música é, desde muito antes da ostentação provocativa do rap e do funk, um caminho estabelecido de mobilidade social negra.

Diante dessa breve explanação a respeito da forma como os documentários abordam as (similarmente) distintas formações, torna-se necessário examinar a maneira com que suas narrativas, após nos trazerem a experiência de integração dessas pessoas com a música, também começam a mostrar como esses artistas dialogavam com a musicalidade daquele período – não só sendo influenciados, mas também deixando suas marcas naquela cena musical. Ou seja, que o componente da individualidade singular vai sendo marcado dentro da própria cena musical.

Em relação a Tom Zé, sua contribuição para a Tropicália é um elemento muito enfatizado pela narrativa. Como Afirma Tarik de Souza ⁴⁷, em entrevista ao documentário, essa contribuição de Tom Zé (que não se limitaria à

⁴⁷ Importante jornalista e crítico de música, da geração dos retratados pelos documentários aqui estudados.

Tropicália) se deu de forma significativa devido à “criatividade do músico”, apontada como uma característica de suas composições.

Isso se estenderia aos dias atuais. No filme, Tom Zé fala a respeito desse elemento ao se referir à música que compôs em parceria com Miguel Wisnik para o espetáculo de dança “Parabelo” do Grupo Corpo. A grande dificuldade revelada nas palavras do músico é “fazer uma música pra algo que já tá feito”. Aquilo que é colocado por Tom Zé como um grande desafio, ou ainda, como afirma o músico, sua “deficiência”, é vista por aqueles que o admiram como sinal de sua “genialidade”⁴⁸. Ao observar a maneira como essa dificuldade é ressignificada pelos depoimentos, aquilo, que num primeiro momento aparece como um limitador por estabelecer um ponto de partida (algo que já está feito), se torna não só um estímulo para a criatividade do músico, como também abre espaço para uma espécie de re-apropriação que deixa, ao final, sua marca. É importante frisar que este “espaço para a criatividade” se dá em diálogo com sua “memória musical” (ELIAS, 1995).

Tal conceito nos remete à idéia de “memória” como trabalhada por Bakhtin. Trata-se de duas noções estreitamente conectadas por serem complementares – “memória de passado”, entendida aqui como as categorias comuns, aquilo que se compartilha, e “memória de futuro”, entendida como projeção, não só reduzida a uma relação temporal, mas observada como “incompletude”, ou seja, aquilo que permite a revogação das categorias existentes. É dessa forma que memória de futuro é observada como a imagem do sujeito criativo, pois, ao anular (desestabilizar) tanto o passado quanto o presente do indivíduo, mostra sua incompletude (sua natureza histórica, social, discursiva), o que promove ao final, uma realização futura (MORSON & EMERSON, 1990).

Tom Zé é destacado nos depoimentos por trazer na sua musicalidade criatividade e inovação. Isso se apresenta mais adiante nas composições em que o músico aparece elaborando a música “Prazer Carnal” em parceria com Jairzinho Rodrigues que, reafirmando o talento do músico, declara que a música deveria se chamar “Bach, Jobim”. O que se apresenta, a princípio, como uma síntese (ou síntese de sínteses), é trabalhado ao longo da narrativa

⁴⁸ Isso é enfatizado pelo diretor do espetáculo Rodrigo Pederneras.

como inventividade, como parte do processo de elaboração de uma “linguagem musical individual” (ELIAS, 1995).⁴⁹

No documentário sobre Arnaldo, se num primeiro momento a narrativa documentária enfatizava a importância do rock em sua formação, ao introduzir a temática dos “Mutantes”, a ênfase se desloca para a importância dessa banda na música brasileira, como agente de incorporação do rock no Brasil, ou ainda, como sugere Tarik de Souza, em depoimento, na modificação da relação entre rock e identidade brasileira. Para o jornalista, até a jovem guarda, o rock no Brasil era “primário”, era um rock que só “copiava”, seja o rock britânico, seja o rock italiano.

Obviamente, essa é uma questão central para o debate (ou cisão) da tropicália com a MPB – em torno a relação entre imitação e devoração –, ele mesmo parte das tentativas de superação das dialéticas identitárias faltosas do “nacional por subtração” (SCHWARZ, 1989). Mas neste momento interessa outro aspecto, o da narrativa documentária. O que se torna interessante é ver como se dá a associação entre o juízo crítico positivo em relação à originalidade dos Mutantes, e o aspecto biográfico da narrativa do filme *Loki*.

Ao contrário das críticas lançadas à Jovem Guarda, os Mutantes teriam conseguido uma “verdadeira” associação com o rock, realizada de forma única, como uma espécie de “rock criativo” (Napolitano 2007) – no sentido de que há uma transformação do próprio rock como linguagem ou gênero. Ao contrário do iê, iê, iê, que, como lembra Napolitano (idem), era uma “corruptela do ornamento vocal beatle” (op.cit., p.96), em que a sonoridade se aproximava mais da musicalidade dos anos 50 do que propriamente do rock “criativo” dos anos 60 (idem), com os Mutantes, podemos dizer que o rock ganha uma “identidade brasileira” através da capacidade da banda de se projetar na sua música (Idem). Isso fica claro no Festival de 67,⁵⁰ em que a apresentação dos Mutantes se torna um dos marcos desta ruptura na cena musical brasileira. Esse elemento de “projeção” se torna marcante na narrativa quando estabelece a associação com a Tropicália.

⁴⁹ Antecipando parte do argumento do terceiro capítulo, deixo indicado que a relação entre gênio e patrimônio incide justamente nessa percepção (cultural, nunca apenas analítica) entre síntese e inovação.

⁵⁰ Festival abordado por um documentário de sabor mais clássico (muito explicitamente calcado na coleta e organização e interpretação de documentos visuais e sonoros) – *Uma noite em 67* (2010) – que dialoga intensamente com os quatro aqui trabalhados.

Ou seja, é como se, em *Loki*, mas também virtualmente nos outros três filmes, a intensidade da inovação e da ruptura não aparecesse como efeito de manifestos programáticos, de saltos de atualização ou utopia, mas como uma “natural” conseqüência da iniciação e do desenvolvimento de músicos que, em processo aparentemente cumulativo de formação e assimilação de estímulos ambientes, vão se encontrando numa cena cada vez mais ruidosa e expansiva, eventualmente explosiva (no espetáculo dos festivais), de invenção e (des)“equilíbrio de contrários” (Gilberto Freyre).

A Tropicália é também um elemento enfatizado pela narrativa do documentário sobre Jards Macalé, acionado para tratar não só de sua formação musical, mas de sua integração à cena musical da época. Com a substituição de Nara Leão por Maria Bethânia no show do Teatro Opinião (1965)⁵¹ e a vinda de Jards Macalé (substituindo Roberto Nascimento no violão), inicia-se a amizade entre os dois. Bethânia, em depoimento ao documentário, fala desta relação: “substituir Nara Leão era muito grande, era tanta postura, e Macalé me puxava pro lado da *molecagem* da brincadeira, da anarquia”. Assim, é de um mesmo palco pós-bossa nova e pré-tropicalista que se dá o lançamento dos dois artistas para o grande público. É importante ressaltar, que na opinião de Naves (2010a) as apresentações do espetáculo *Opinião*, de modo geral, “contribuíram para o desenvolvimento da idéia de MPB” (op.cit., 44).

Naquele período, como mostram os depoimentos, Bethânia morava na casa de Jards Macalé, ou, como diz carinhosamente Maria Bethânia, “a casa de tia Lygia”. Em seguida a essa fala, aparece a mãe de Macalé, sentada num balanço no jardim de sua atual casa na cidade de Penedo, rememorando: “os baianos... Ah! Os baianos....” Creio que esse tom (da edição do filme, não da fala isolada de D.Lygia) de convivialidade não-conservadora e de transgressão amadrinhada é bem representativo do encontro homem-artista nas narrativas biográficas dos filmes. Encontro que, na seção seguinte, será melhor tematizado como comportando uma dualidade consonância-dissonância, regra-desvio.

⁵¹ Este é considerado um marco na carreira da cantora – seu primeiro show “profissional”.

As imagens de arquivo que se seguem, ilustram bem essa proximidade entre os dois músicos, com Macalé cantando com Bethânia, ambos muito jovens, em casa, cenas dos dois caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro, todas retiradas do documentário “Bethânia bem de Perto” (1966) dirigido por Julio Bressane e Eduardo Scorel, e que mostra esse início de carreira da cantora baiana recém-chegada ao Rio de Janeiro ⁵².

Portanto, o documentário vai apresentando um músico em total sintonia com o cenário musical de então, descrito por Sússekind (2007) como uma espécie de “arena de agitação” numa intensa (mas ainda assim, caseira) contaminação entre as artes e os artistas. Jards Macalé é apresentado como o grande parceiro do poeta Waly Salomão, como violonista e arranjador de Gal Costa e Caetano Veloso e como ator e autor das trilhas dos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Sua abrangência como artista estava, portanto, para além do campo da música. Mas cabe ressaltar, que isso mais uma vez o enquadrava entre os *estabelecidos* (ou, ao menos, em processo de estabelecimento).

*

A década de 60 e o início da de 70, como é enfatizado de modo geral nos depoimentos, constituem um período de efervescência da música brasileira. Esse período é demarcado pelo filme sobre Simonal como momento de maior relevância para a carreira do cantor. Como apontado na narrativa do documentário, durante a primeira metade dos anos 60, o músico só teria um rival em popularidade, Roberto Carlos. Em meados de 1961, Simonal despontou no circuito musical, ao lado de Elis Regina, Sergio Mendes, Jorge Bem, entre outros. Os depoimentos afirmam que foi no *Beco das Garrafas* – espaço onde se concentravam três bares da rua Duvivier (Bacará, Bottle’s e Little Club) – que o cantor conheceu seu “tutor” musical, o produtor e compositor musical Carlos Imperial. Em trecho de seu depoimento no filme, Nelson Motta afirma que Carlos Imperial teria sido o “guru” de Simonal: “Ele era *master* em malandragem, *cafajestice*, carioca também”. Nelson Motta, ainda

⁵² A maneira como certas referências são construídas e reconstruídas em momentos distintos, observados na aproximação entre os documentários, nos reafirma o rendimento da perspectiva de interpretação dos documentários como um “gênero” (ligado à memória), tal como foi argumentado ao longo do primeiro capítulo deste trabalho.

ênfatisa que ambos teriam iniciado uma espécie de movimento⁵³ conhecido como “pilantragem”, calcado numa espécie de samba encaixado em compassos de rock, e que, em termos de popularidade, competia com o *lê, lê, lê*. A popularidade de Simonal, que se estendia para fora do país, fez com que o músico, no auge de sua carreira, realizasse mais de 300 shows por ano.

Essa apresentação descreve brevemente o que poderíamos chamar de uma primeira parte do documentário, caracterizada por um didatismo contextualizador e informativo, de uma objetividade e agilidade talvez mais próximas dos gêneros televisivos e jornalísticos. Trata-se de “revelar” ao espectador dos dias atuais o músico Simonal, seu talento, sua fama, sua popularidade e carisma – afinal um dos aspectos mais enfatizados em todas as entrevistas é a facilidade com que Simonal divertia e dominava o público. Seu programa na TV Record, “*Show em Si... Monal*”, é apresentado no filme para ilustrar seu talento como *entertainer*, que também era capaz de encantar as grandes platéias dos Festivais da Canção.⁵⁴

Nesse aspecto, podemos dizer que Simonal começava a destoar por não compartilhar (mesmo que inconscientemente) com os músicos da época de um elemento essencial para a proposta de uma “autêntica” música popular brasileira, uma estética “clara e acessível às massas” (NAVES, 2004, p.31). Os depoimentos buscam evidenciar que a interação do cantor com as massas se dava pelo carisma e pelo controle que ele exercia sobre a platéia – um aspecto que associado, à compatibilidade de sua música e de sua postura estilo com a mídia e o *show biz*, talvez ganhasse, do ponto de vista da politização, tinturas próximas ao que em política se entende como demagogia (esta, ambigualmente presente, como categoria de acusação e de tática, à esquerda e à direita das agitações do período).⁵⁵

⁵³ O abuso em relação ao termo *movimento* é bastante típico do momento de então e também reflete certa jocosidade intencional.

⁵⁴ É importante observar como nas entrevistas aparece a relevância dada à ascensão vertiginosa do músico e à forma como ele conquistava multidões – 30 mil como afirma o produtor musical Luiz Carlos Miele; 40 mil para o cantor/ator Tony Tornado e ao final 50 mil pessoas na visão do humorista Chico Anísio. Isso de certa forma aparece como uma maneira de mobilizar aquele que assiste a repensar na grandeza do artista, assim como nos mostram as diversas interpretações do mesmo fato.

⁵⁵ Essa interpretação não está explicitada no filme, mas pode ser inferida do modo como o documentário parece às vezes aludir a certa contaminação dos juízos quanto ao valor musical de Simonal (que aparece como precursor de tendências atuais da música brasileira) pelo juízo ético interno à classe artística e seu público politizado.

Cabe ressaltar que a proposta do CPC (Centro Popular de Cultura) ⁵⁶ era de uma canção popular *participante* afinada com *postulados nacionalistas* ⁵⁷. A arte é pensada como algo ideologicamente comprometido (NAVES, 2004). E esse “comprometimento” – conforme o documentário deixa bem evidente – foi um elemento que Simonal provavelmente não considerou, e certamente não introduziu em sua musicalidade.

Considero que o filme possui, narrativamente, uma segunda parte, na qual vão aparecendo as divergências e os conflitos na carreira do músico (tanto aqueles vividos por ele, quanto as divergências descritivas/interpretativas trabalhadas no documentário). Ao mesmo tempo em que a popularidade pode ser vista como sinal de sucesso pleno e reconhecimento ⁵⁸, a narrativa começa a nos conduzir ao fracasso, ao fim da carreira de Simonal ⁵⁹. Ao focar o papel da imprensa, trazendo manchetes de jornal da época, a narrativa inicia o desenho do suposto “flerte” do cantor com a ditadura do governo Médici, e que parece culminar em (evidenciação de) seu envolvimento com o aparato repressivo. Esse desenho se dá através dos depoimentos que começam falando da viagem do cantor com a delegação brasileira na Copa de 70, seguindo-se da gravação da música “*País Tropical*”, até o episódio de envolvimento de Simonal com policiais do DOPS – resultando num isolamento quase total e em ostracismo no meio musical e em esquecimento de sua pessoa e de sua arte.

No geral, as quatro narrativas operam por essa mesma construção. Se, a princípio, são mostrados os elementos que configuram esses artistas como grandes nomes, grandes talentos da música brasileira, tendo os depoimentos, principalmente de críticos, como um instrumento laudatório ⁶⁰, é num segundo

⁵⁶ Criado em 1961, o CPC era composto por artistas e estudantes universitários que, como afirma Naves (2004), “*estavam comprometidos com uma política cultural voltada para um movimento de conscientização e transformação da sociedade brasileira*” (p.31).

⁵⁷ Outra questão relevante é a maneira como essa “representação da nação” é construída e portanto, como a essa categoria podem ser atribuído diversos sentidos.

⁵⁸ O documentário mostra o Maracanãzinho lotado. Simonal apresentando-se para um público recorde de 30.000 pessoas.

⁵⁹ É interessante observar como há algo de trágico que se desenha na narrativa, algo de descomedimento no modo como ele se apegava a um sucesso, ou o naturaliza, sem se perguntar daquilo que este também pode cobrar.

⁶⁰ Ao mesmo tempo que os críticos são parte de criação desse campo da música - suas opiniões e críticas são socialmente construídas (não são visões neutras) e o conjunto de instituições vinculadas ao domínio de criação cultural (lugares específicos de consagração, reprodução, exposição) são que produzem estes

momento que a narrativa documental começa a nos conduzir para o período de ostracismo dessas carreiras.

2.3 – As vias do fato

Quando proponho falar de documentários que tratam de artistas que tiveram sua carreira marcada por (um período de) ostracismo, o documentário sobre o cantor Wilson Simonal se singulariza por tratar de um esquecimento muito “factual” – isto é, de um esquecimento, por assim dizer, irreversível, de alguém que já esteve no centro das atenções (e, portanto, alguém em quem o ser lembrado já não pode reverberar como receptividade para novas ações-criações). Diferentemente dos outros filmes aqui analisados, esse documentário não trata de um músico não-lembrado, mas fala de um cantor que teria tido sua figura, sua carreira e sua obra totalmente esquecidas, apagadas. Como a narrativa documentária ressalta, já no final dos anos 70 Simonal (des)aparecia ignorado por todos os veículos de comunicação.

Diante disso, acredito que o melhor modo de encaminhar o prosseguimento deste capítulo em que lido com o discurso fílmico dos documentários-objeto, é tomar inicialmente como base o filme sobre Simonal, por se tratar de um caso excepcional – esse documentário não só faz referências mais densas e mais diretas aos elementos e condições que configuravam a cena musical e política da época, como também nos permite, no diálogo (ou dialogismo) entre essas narrativas que tematizam o esquecimento, pensar a singularidade da trajetória do cantor como importante para todo o campo da MPB. Simonal, o mais afinado dos quatro cantores, não destoa desses destoantes, e isso se dá (segundo o documentário, como veremos) exatamente por desafi(n)ar a linha demarcatória fundamental entre o bem e o mal, já que é a partir de um episódio de promiscuidade com o obscurantismo da ditadura e de prevaricação com o aparato da violência repressiva que a inflexão entre sucesso e decadência se dá, e de forma vertiginosa.

especialistas - são eles que legitimam, enfatizando ainda mais as relações de poder existentes dentro do *campo artístico* (BOURDIEU, 2008).

Mas não se trata, do ponto de vista da memória social, de discutir o caso Simonal, nem de imaginar se os talentos artísticos compensam ou justificam os atos pessoais – o interessante é observar que o ostracismo/esquecimento é (res)significado como “apagamento”. Acredito também que é nesse sentido que a narrativa documentária do filme a respeito desse caso pode ser entendida como certas “memórias intocadas” conforme abordadas por Pollak (1989). E que isso tem incidência sobre a compreensão dos demais filmes e – por que são discurso e não apenas documento – sobre as obras e carreiras dos demais esquecidos e consagrados da MPB. O argumento subjacente, e que é preciso explicitar agora, é que é possível entender a narrativa dos demais documentários, e do conjunto deles, como um ato de memória-ressignificação (e não de memória como recuperação de informação): através da narrativa documentária, aparece uma qualidade de apagamento – ou seja, de esquecimento como operação ativa, como um modo da memória – na própria situação cultural em que os músicos destoantes na (não da) MPB se desencontram com o reconhecimento da mídia. E essa qualidade de apagamento (veremos adiante, no terceiro capítulo) é interpretável como sintomática de um valor patrimonializável. Em outras palavras, ressignificar é dar a qualidade de nova criação àquilo que estava congelado no passado por uma operação ativa de esquecimento, é dar continuidade sublimada ao que foi interrompido. Ressignificar é operação discursiva, não apenas complementação informativa. É criar nova experiência de recepção e receptividade.

*

A partir das impressões características trazidas e comentadas na seção anterior, é possível observar mais de perto a maneira com que a narrativa documentária promove uma ressignificação a partir do esquecimento (entendido como apagamento). Trata-se da ressignificação não só de uma obra ou de uma carreira, mas também do próprio esquecimento. Essa relação binária esquecimento-ressignificação, estabelecida pela narrativa fílmica, ilustra bem aquilo que tenho em mente quando sugiro que os documentários aqui estudados (e não só eles) podem ser entendidos como órgãos de memória.

A ênfase do documentário recai sobre um acontecimento na vida desse cantor, e que o teria levado a um completo afastamento, tanto do circuito

musical quanto da mídia em geral: o envolvimento do cantor com policiais do DOPS. Nesse caso, é interessante observar como a chave de leitura que o filme propõe é que, a partir do episódio que teria levado Simonal ao completo esquecimento, torna-se possível refletir sobre toda a carreira desse artista. É importante quanto a isso ressaltar a ênfase dada pela narrativa fílmica à repercussão desse caso na mídia da época, mais especificamente, às diversas manchetes de jornais que percorrem todo o documentário⁶¹, numa espécie de série esquemática ascensão-crise-decadência, que vai sendo atravessada por depoimentos (avaliativos da singularidade, originalidade, musicalidade, representatividade, expressividade) e outras imagens de arquivo, que por sua vez trazem algo do calor e do carisma (e da voz e presença) do cantor. Observa-se portanto que o documentário busca, através do uso de manchetes de jornais, não exatamente a reconstituição dos sucessos e percalços da carreira, mas sim, na distância entre três registros – o das manchetes que ficam na poeira amarelecida da história, o das reflexões críticas de terceiros, e o contato direto (via imagens de arquivo) com a performance do artista –, um espaço irreduzível.

Dessa forma, torna-se importante observar a narrativa documentária como algo que não apenas documenta fatos, mas que ao trazer essas manchetes, entremeadas de depoimentos e, portanto, de múltiplas vozes, também problematiza e significa os fatos. É, como afirma Mariani (1999), uma espécie de “leitura da leitura”, pela qual o processo histórico e ideológico atual influencia nas escolhas e nas narrativas. Trata-se de pensar no acontecimento e os “modos de significação na linguagem” (op.cit., p.119), de que forma se configurara a hegemonia de certos sentidos, em detrimento de outros. De maneira mais específica, trata-se da ressignificação de um episódio, ou seja, acredito que seja importante mostrar como a atitude truculenta de Simonal pode ser interpretada, *a posteriori*, como circunstancial.

Devemos, como sugere Mariani (1998), “pensar discursivamente a memória”; ou seja, ela não é o conteúdo informacional dos enunciados mas efeito de relações entre enunciações. Não se trata de observar essas

⁶¹ Ver a tabela do APÊNDICE II, em que apresento as manchetes, partindo da repercussão da apresentação de Simonal na abertura do show de Sérgio Mendes no Maracanãzinho, até a repercussão de sua morte no ano 2000.

produções como ilustrações sobre a história de uma época, mas de evidenciar que o discurso cinematográfico já constitui em si mesmo um gesto que é interpretação. Trata-se, portanto, de pensar esses filmes como discurso – utilização das linguagens verbal, sonora e imagética, possibilitando disputas, negociações e contaminações de significados. Filmes como discurso implicam a materialidade do texto fílmico (entendido como uma composição de enunciados dentro de um contexto da produção cinematográfica e seus códigos), as condições de produção/enunciação e de transmissão/veiculação, bem como as suas implicações em novos sentidos e enunciados.

Para Pollak (1989), a memória é formada por lembranças e esquecimentos. Sendo assim, é preciso pensar como é construído o esquecimento, é preciso pensar na relação do silêncio e do esquecimento com as lembranças individuais. Para isso, o autor buscou analisar as “memórias subterrâneas” em oposição a uma “memória oficial”, mostrando o conflito existente entre “memórias concorrentes”.

Na visão do autor, certas lembranças, determinadas ao silêncio e só transmitidas de geração a geração pela oralidade, longe de serem esquecidas, se constituem como resistência aos discursos oficiais. O autor enfatiza que essa relação entre memórias subterrâneas e memória oficial dominante não se estabelece somente na oposição Estado e sociedade civil, mas aparece com muito mais frequência nas relações entre “grupos minoritários e a sociedade englobante” (op.cit., p. 05).

No caso do Simonal, após ter caído no completo esquecimento, o documentário nos apresenta, a partir da entrevista da esposa do músico e dos filhos de Simonal, a batalha do cantor para provar que era inocente. Apesar de nos anos 90 o músico apresentar um documento da então “Secretaria de Assuntos Estratégicos” que a princípio comprovava seu não envolvimento com a ditadura, ainda faltava ser anistiado por seus juízes informais.

A memória seria, portanto, uma operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações que se deseja preservar. Essas referências do passado, afirma Pollak, constituindo uma “memória comum”, são uma maneira de manter a coesão interna e delimitação do grupo e das instituições que formam uma sociedade. Nessa análise, o autor aponta para uma diferença marcante entre a memória coletiva e as memórias subterrâneas, a saber, o “enquadramento da

memória”. Para Pollack, a memória coletiva, diferente das subterrâneas, não pode ser construída arbitrariamente, ou seja, precisa ser “enquadrada”, deve “satisfazer a certas exigências de justificação”. Isso gera um re-enquadramento constante frente às demandas do presente. No entanto, livres dessa exigência, as memórias subterrâneas reforçariam ao longo do tempo os ressentimentos e amarguras. Como afirma Pollak (1989),

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (op.cit., p. 10).

É dessa forma que se torna possível entender como a atitude de Simonal é renarrada como circunstancial nas falas dos entrevistados que, no documentário, “anistiam” o músico. Como Pollak (1989) observa, “conforme as circunstâncias, ocorrem as emergências de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto.” (idem, p. 08). O esquecimento de Simonal é a manifestação maior de poder daquele grupo social, afinal, o passado nos fornece diversos significados que são disputados, não havendo acordo entre as diferentes versões. É no presente que esses significados são administrados pelos grupos envolvidos. Para Mariani (1998),

(...) nas práticas sociais de fixação da memória – seja ou não dita memória oficial – se encontra entrelaçado aquilo que deve cair no esquecimento, pois o retorno de um sentido silenciado, ou a interrupção de um novo sentido, pode representar uma ameaça ao ‘status quo’ vigente (op.cit., p.36).

No entanto, a autora afirma que os sentidos silenciados podem retornar e redirecionar os sentidos hegemônicos do presente. Nessa perspectiva, o problema maior do caso Simonal seria o tempo, ou seja, que a possibilidade de ser ouvido não desconstruísse ou deslegitimasse ainda mais sua reivindicação e, assim, pudesse ser ouvido. No entanto, retomando Pollak, a dificuldade das memórias subterrâneas frente às oficiais é 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. Nesse

caso, torna-se relevante observar como o cinema, mais precisamente, a produção desse documentário, possibilita e legitima o resgate dessa narrativa permitindo uma nova leitura dos fatos.

Ressalto importância de se pensar na “multiplicidade de vozes” presentes na construção da memória. No geral, esses documentários possibilitam a problematização de diferentes versões sobre “fatos”. Dessa forma, acredito que o filme enquanto retrato dessa trajetória legitima também pela instabilidade apresentada, ou ainda, no paralelo, produzido pela narrativa, entre as manchetes da época e as entrevistas atuais. O documentário problematiza, questiona portanto uma versão pré-estabelecida. Sua narrativa possibilita a desestabilização de um discurso até então, cristalizado.

2.3.1 – Excurso: a imprensa na narrativa fílmica

Partindo da manchete que retratou o sucesso do show de Simonal no Maracanãzinho – “*Simonal, quem resiste?*” – seguida da manchete, “*Rei do Patro-pi vê o sol qua-dra-do – Simona entrou em fria*” observamos como o esquecimento é problematizado pela narrativa fílmica. Através da passagem desses enunciados, da seqüência como são apresentados, observamos os efeitos de sentido produzidos pela linguagem cinematográfica.

Essa passagem ilustra tanto o vertiginoso sucesso do músico como também, seu rápido declínio a partir do episódio que marca sua vida na forma de um “divisor de águas”. É interessante observar como essa situação vivida por Simonal, da forma como narrada pelo documentário, nos remete ao conceito de “desvio” conforme trabalhado por H.Becker.

Becker iniciou seus estudos enfatizando a sociologia do trabalho, questão que o autor não ignorou em *Outsiders*, ao estudar os músicos de jazz. Isso fica mais evidente ao estender ao estudo do desvio a noção de carreira – entendida como “seqüências típicas de posição”, mas que o trabalho final nunca é certo. (BECKER, 2008).

Para o 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 as relações que

produzem essas *regras* e de certa forma, exigem que elas 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). Nesse sentido, o autor não enfatiza o comportamento ou ato desviante em si, mas “os processos pelos quais os desviantes são definidos pelo resto da sociedade” (MISKOLCI, 2005, p. 28). 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” (BECKER, 2008, p.27).

No caso Simonal, a reação da imprensa ao mesmo tempo que empresta uma camada referencial de narração, é problematizada pela narrativa fílmica como aquilo que indicaria a categorização do “desvio”. Nesse sentido, trata-se de uma busca por significados do desvio que não se faz presente no ato/episódio em si, mas sim no significado dado a ele. Fica claro no documentário sobre Simonal o “radicalismo” existente nesse período em que só existiam dois lados, como afirma o jornalista Artur da Távola; uma “direita perversa” e uma “esquerda intolerante”. Essa dicotomia (esquerda/direita) se mostra ainda mais forte nessas manchetes dos jornais que abordaram o caso Simonal.

Mais uma vez os sentidos aparecem como evidentes, óbvios, apagando, portanto, a historicidade constitutiva. Naquele momento ou se estava “dentro”, ou se estava “fora”. Mas esse sectarismo se torna mais claro hoje quando pensamos no cenário político atual. O “radicalismo” que existia anteriormente se relativizou tanto ao ponto de alianças, antes impossíveis, nem serem hoje mais questionadas.

Talvez seja esse “novo” cenário político, ou melhor, esse novo cenário musical, de certa forma descompromissado com as questões políticas, que possibilitou uma re-leitura do caso Simonal e assim, através da produção desse documentário, até que ponto é possível refletir sobre a institucionalidade da música brasileira.

Essa re-leitura se expressa na própria apresentação das manchetes, no qual diversos depoimentos são colocados ao fundo como uma re-interpretação de cada acusação. Aqui aponto à “multiplicidade de vozes existentes no

documentário: “*Ele cometeu um grave erro*”; “*Um erro fatal*”; “*Não sei até onde é verdade*”; “*Lamentavelmente as versões são mais importantes que os fatos*”; “*Tavam loucos pra pegar o Simonal, esse negão tem que tomá mesmo*”; “*Ele não mandou bater*”; “*Como é que de repente ele era uma bandidão?*”; “*Foi vítima de uma conspiração*”. Isso de certa forma aparece como uma maneira de mobilizar aquele que assiste a pensar nas diversas interpretações do mesmo fato.

Quando observamos a repercussão do caso Simonal na imprensa da época torna-se interessante frisarmos como o discurso produzido pela narrativa documentária, nos permite re-leituras. Ao contrário da imprensa, que traz em seu discurso o compromisso de ser uma “expressão que atravessando nosso dia-a-dia, se oferece como objetiva, transparente, autorizada a transvestir-se de acontecimento” (GRILLO, 2004)⁶², o gênero documentário (lembrando o cineasta João Moreira Salles⁶³) não traz em seu discurso o compromisso com a reprodução do real, mas vem “falar sobre ele”, abrindo espaço para sua transformação.

Essa possibilidade de re-leitura se mostra nas entrevistas com os cartunistas Ziraldo e Jaguar, na época colaboradores do *Pasquim* - semanário que aparece na narrativa como implacável perseguidor de Simonal. Como afirma Ziraldo, de forma irônica, “*perseguimos sim, mas não fomos os primeiros*”.

“*Como todos sabem, o dedo de Simonal é muito mais famoso do que sua voz*”. Foi com essa frase que o *Pasquim*, na sua função, como afirmou Ziraldo, de “*patrulhamento cultural*”, iniciou a implacável acusação de que o músico seria um informante do governo militar. O documentário não informa as fontes das manchetes que se seguiram, porém rapidamente essa acusação começou a ser reproduzida por outros veículos. Isso refletiu imediatamente na carreira do músico. Logo após a denúncia, Simonal, ao participar das rodas de samba que se realizavam todas as segundas-feiras no Teatro Opinião, teria saído sob vaias.

⁶² Nesse trabalho, Grillo (2004), sob a ótica bakhtiniana, analisa como se dá essa “produção do real” em “gêneros” do jornalismo impresso.

⁶³ Como visto no item 1.2 – “O cinema pela perspectiva bakhtiniana – uma proposta”.

“*Cantando e Informando*’ – de como Simonal sem prestígio com os quase ex-colegas do mundo artístico, é ainda ajudado pelos ainda-colegas do meio policial”. Fica claro que a irresponsabilidade de Simonal não era compatível com o engajamento dos políticos de esquerda. Negro, metido (como afirmam as entrevistas) e não engajado politicamente, Simonal se tornou um prato cheio. Como afirma Becker (2008), “se um dado ato é desviante ou não, depende em parte da natureza do ato (se viola ou não alguma regra) e em parte do que as outras pessoas fazem acerca dele” (op.cit., p. 26).

O que é curioso pensar é que falamos de um momento de censura, portanto a imprensa, colocada no documentário como grande perseguidora de Simonal, também tinha suas limitações. Porém, cabe ressaltar que, mesmo assim, Simonal foi levado ao esquecimento no meio musical.

Isso nos remete a uma análise da “fofoca” realizada no trabalho “*Os estabelecidos e os outsiders*” (2000) de Norbert Elias e John L. Scotson, em que os autores exploraram as razões por trás da divisão de uma pequena cidade inglesa ficticiamente chamada de Winston Parva. Os autores se utilizam desses dois termos (*estabelecidos/ outsiders*)⁶⁴ para afirmar diferentes “posições de poder” (idem). Como demonstram Elias e Scotson, os estabelecidos se auto percebem e são reconhecidos por todos como “modelo moral”. As fofocas, nessa relação, se tornam um elemento fundamental no processo de estigmatização.

No caso de Simonal, a fofoca se estabelecia como uma forma de controle no processo de rotulação e exclusão.⁶⁵A forma veloz com que as fofocas se espalharam no boca a boca demonstram na verdade, como Elias (2000) afirma, o “nível organizacional” daquele grupo social, que ao denegrir a imagem do outro⁶⁶, favorecia de certa forma seu status, pois demonstrava quem possuía o centralismo de propagação das regras, valores e também “verdades”.

⁶⁴ Cabe ressaltar, que apesar dos autores apontarem para a relação de interdependência entre esses dois conceitos pensados a partir de uma análise etnográfica, acredito que tais conceitos não se limitam apenas a essa análise. A exemplo disso, podemos pontuar outro trabalho de N. Elias, também apontado nessa pesquisa – Mozart, a sociologia de um gênio (1995).

⁶⁵ Com relação à fofoca, outras abordagens são feitas por Elias (2000) nesse trabalho, inclusive as relações de “espelhamento” (idem) entre os que espalham as fofocas e os defeitos que lançam às suas vítimas.

⁶⁶ No caso, para Elias (2000), o “outro” refere-se a “grupo”.

Durante sua entrevista, o músico Paulo Moura fala de que forma a notícia se espalhou no meio musical e do “boicote” dos músicos; quem chamasse Simonal para tocar era porque compartilhava de suas idéias. Portanto, ser classificado como desviante é resultado de diversas eventualidades sociais influenciadas por quem possui o poder de designar tal classificação. A notícia de envolvimento do músico com o DOPS fazia com que ele fosse classificado no circuito musical como um “estranho” no meio de nós. A primeira acusação era de que o músico seria um informante do departamento que entregava os, até então, colegas de profissão. Não foi difícil *rotulá-lo* como o dedo-duro. Desta forma, não se trata, como observa Becker, de características individuais. O caráter desviante de um ato depende da maneira como os outros reagem a ele. Naquele momento, a delação era vista como o pior crime. Simonal, apesar de possuir a popularidade e o reconhecimento do público, foi ignorado pelo *establishment* artístico daquela época.

Diante da análise das manchetes buscou-se observar a forma como a narrativa fílmica trabalha, de forma significativa, um episódio na carreira de Simonal, marcando uma dualidade (sucesso/esquecimento) que nos remeteu diretamente à categoria de “desvio”.

Nesse sentido, não se trata de uma análise que buscaria no desvio uma forma de pensar a carreira de um artista, mas devemos agora refletir como essa categoria pode ser significativa para pensarmos os quatro documentários analisados neste trabalho.

Nesse caso, pensando novamente no encontro homem/artista como abordado no início desse capítulo, devemos agora observar de que forma a categoria “desvio” permite problematizar essa relação conflituosa entre uma singularidade versus uma condição social. Nesse sentido, devemos agora analisar como o desvio é abordado por cada narrativa – seja à pessoa, seja ao artista, ou à sua obra - é interessante observarmos como os filmes constroem suas narrativas por uma dualidade, nesse caso, regra e desvio.

2.4 – Os anjos tortos

No documentário sobre Simonal, a idéia ou percepção da *regra do grupo* aparece 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.

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, o cenário musical da época, na busca de propriedades “intrinsecamente nacionais”, de comunicação direta com as massas, também colocava como “regra” à categoria de músicos e compositores um “engajamento” político e social que não podia ser ignorado.

No ano de 1969, Simonal lança seu LP *Alegria, Alegria vol. 4* (também conhecido como *Homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*), tendo como destaque a música *País Tropical*, de Jorge Bem, (atualmente, Jorge Benjor). Lembremos que se tratava de um ano muito turbulento porque, em virtude do cenário político, alguns músicos partem para o exílio, desconfigurando o cenário musical. Entre os que saíram estavam Caetano Veloso e Gilberto Gil, detidos para interrogatório no final do ano anterior, e Chico Buarque, no ano que se seguiu, foi para um “exílio voluntário” em Roma.

Este é o período que, conforme o depoimento de Tom Zé, inicia o período de ostracismo na sua carreira. Num tom de “fofoca”, os documentários falam desse período de turbulência enfatizando uma quebra na consolidação dessas carreiras. É no auge do tropicalismo, mas com a ida de Caetano e Gilberto Gil para Londres, que Tom Zé fala, em depoimento, que iam substituí-lo. Esse mesmo “clima” também aparece no documentário sobre Macalé. Assim como teria acontecido com Tom Zé, aconteceria também com Jards

Macalé que, apesar de estar presente na formação do Tropicalismo, como afirma Tarik de Souza, teria sido “barrado no baile da Ilha Fiscal do tropicalismo”. No entanto, lembremos que Macalé, como mostram algumas imagens de arquivo, acompanha o músico Caetano em Londres⁶⁷, porém a ênfase da narrativa recai sobre esse afastamento que se dá algum tempo depois.

Naquele período, a carreira de Arnaldo se apresenta, de certo modo, como uma exceção. Como demonstra o documentário, numa turnê fora do Brasil, os Mutantes começam a ficar conhecidos no exterior. Mas cabe ressaltar, que, no ano seguinte, Rita Lee grava seu primeiro álbum, dando seus primeiros passos rumo à carreira solo.

É interessante notar como o exílio de alguns músicos, em especial, a saída de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é tomada por todas as narrativas, ganhando, porém, significados distintos em cada uma delas. De modo geral, as narrativas apresentam, de formas diferentes, esse período como um momento marcante na vida destes músicos.

O cenário musical naquela época, como apresentado no documentário sobre Simonal, não tolerava uma postura descompromissada. O acirramento da ditadura começava, de certa forma, a delimitar uma linha de corte. Não se afirmar “contra”, naquele momento, poderia ser interpretado como um “a favor” ou defensor. Podemos dizer que os músicos com quem Simonal havia convivido no início de sua carreira no Beco das Garrafas estavam se posicionando politicamente e a música deixava de ser produto de entretenimento, para se tornar instrumento de luta política.

Este posicionamento, aparece também de maneira marcante no documentário sobre Jards Macalé. É importante enfatizar que isso, de certa forma, percorre as outras narrativas, mas não de maneira tão incisiva como nos documentários sobre Simonal e Macalé. No entanto, cabe ressaltar as contradições presentes neste cenário musical, no que se refere tanto à relevância concedida a estes posicionamentos, quanto à interpretação dada a tais acontecimentos em conjunturas distintas. Aqui já se apresenta a multiplicidade de vozes que compõe esses documentários.

⁶⁷ Lembremos que o álbum “Transa” de Caetano Veloso (lançado no Brasil no ano de 1972), com os arranjos de J. Macalé, é gravado durante esse período em Londres.

Em 1969, no Festival da Canção, Jards Macalé interpretou a Música “Gotham City” de sua autoria com Capinam, cuja letra anuncia a presença de “morcegos na porta principal”, promovendo um paralelo entre o clima dos anos de ditadura e a sombria cidade do herói dos quadrinhos, Batman (remetendo a “estética noturna do rock pós-tropicalista” (BRITTO, 2003). Nas palavras de Capinam, Macalé teria participado do festival “com a intenção de ser de corte, de ruptura. A gente já rompia pela linguagem, pelo comportamento. Era uma metáfora também do Brasil”. Tratava-se do período pós- Ato Institucional nº 5 (AI-5), marcado não só pela repressão política, mas também cultural.

O interessante é analisar como a narrativa se apresenta de maneira polifônica na avaliação feita pelos entrevistados a esta apresentação do músico no Maracanãzinho. Numa sequência de diferentes depoimentos que vão se atravessando, dois enunciados são nitidamente compreendidos. O primeiro é Dona Lygia, mãe do músico afirmando: “ele foi vaiadíssimo”, seguido de Nelson Motta: “foi sensacional”. Aqui a narrativa problematiza as diferentes versões sobre o mesmo fato, abrindo novamente espaço para outras significações, afinal cabe enfatizar que a versão até então conhecida é de que o músico teria sido realmente vaiado e não compreendido pelo público. É importante frisar que se tratava do mesmo palco onde Simonal era sempre ovacionado.

Torna-se interessante ressaltar tanto as ambiguidades presentes na própria canção, como na própria receptividade do público, bem como na forma como a reação do público foi posteriormente avaliada entre os entrevistados: como mãe, Dona Lygia, no depoimento, ao ver o filho sendo vaiado, se mostra bastante incomodada. Enquanto, Nelson Motta, ao mostrar seu claro contentamento com o ocorrido, demonstra seu apoio à postura vanguardista do músico.

Cabe ressaltar as ambiguidades presentes naquele cenário musical. As vaias direcionadas a Macalé podem ser interpretadas de diferentes formas. A maneira escolhida pelo músico para desafiar o público mostrava sua aproximação com a estética tropicalista no sentido de experimentações e de quebra de clichês, afastando-o, nesse sentido, da “autêntica” música brasileira como idealizada pela MPB. Essas diferenças e conflitos estéticos/ideológicos existentes no cenário musical se manifestavam de certa forma na “dimensão coral” (SÜSSEKIND, 2007) que marcou a música brasileira nesse período.

No artigo intitulado “Coro, Contrários, Massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60” (2007), Flora Süssekind 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. A autora busca 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).

Pensando nessa “dimensão coral”, a distância estabelecida com a estética da MPB poderia ser interpretada, em certo sentido, como uma aproximação entre Jards Macalé e Simonal. No entanto, uma grande diferença se estabelece nitidamente – não se tratava de mobilizar, ao contrário de Simonal, o “coro dos contentes”. A estética de Macalé se aproxima de um estilo muito vanguardista associado a um “ethos contracultural” (BRITTO, 2003)⁶⁸ distinto da “pilantragem” de Simonal. Isso nos remete à “malandragem”, abordada como elemento significante na formação desses dois artistas, mas que, por sua vez, ganha significados distintos em cada narrativa.

É interessante observar como a narrativa documental procura enfatizar o posicionamento político de Jards Macalé - uma postura engajada é retratada no filme. Em 1973, junto com outros artistas (Jorge Mautner, Edu Lobo, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gal Costa, Gonzaguinha, Milto Nascimento, etc) Jards Macalé é convidado para participar da comemoração aos 25 anos da Declaração dos Direitos Humanos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A cena que retrata este episódio se apresenta, a princípio, como uma militância do músico: o poeta Waly Salomão aparece recitando o poema “Jet Legged”, de sua autoria, ao som da música “Vapor Barato”⁶⁹ - rock dos anos 70 que se tornou “emblemático do estado de espírito do momento” (NAVES, 2010a). Permeada de imagens da passagem do músico por Londres com Caetano Veloso, esta cena é seguida do depoimento irônico de Macalé

⁶⁸ Esse “ethos contracultural”, também começava afastar o músico da estética tropicalista.

⁶⁹ Esta música foi gravada por Gal Costa no ano de 1972, no LP *Gal a Todo Vapor* (Naves, 2010a).

afirmando que aquele evento era em “autobenefício” devido às dificuldades que os artistas estavam passando naqueles anos de chumbo.

Nesse evento, Macalé comparece com seu show “Banquete dos Mendigos”⁷⁰ em que, entre uma música e outra eram lidos os artigos da Declaração dos Direitos Humanos. Como afirma Jards Macalé, ao final, “não aconteceu nada em autobenefício, mas como ato político foi fundamental”. O desfecho se deu com a chegada da polícia cercando o local. A cena que se segue é um trecho do depoimento do músico Paulinho da Viola que ironicamente afirma que tudo teria acabado numa Brasília amarela que o músico teria comprado, enfatizando a malandragem de Jards Macalé.

Aqui podemos enfatizar a dimensão conflitiva entre diferentes narrativas. Isto se estabelece nas diferentes formas de categorizar os desviantes. A construção do desvio no caso de Macalé vai se estabelecer narrativamente sob a perspectiva do “maldito”.

Para trazer a dimensão conflitiva que – antes do episódio “rotulador” (BECKER, 2008) – a carreira de Simonal vinha tomando de modo crescente, tematizarei a marca do “País Tropical” (a canção) contra o pano de fundo da música como símbolo ou elemento de identidade nacional.

A imagem de Brasil, construída pela música País Tropical, pode ser tomada de maneira contrastante à “metáfora de Brasil” produzida por Macalé e Capinam na música “Gotham City”. A dificuldade para expor seus trabalhos nos anos de chumbo relatada nos depoimentos dos artistas, mesmo o conteúdo das letras enquadravam a postura política destes músicos. No entanto, cabe enfatizar a postura rebelde de Macalé como elemento significativo neste enquadramento contracultural que irá assumir principalmente a partir do final dos anos 70.

Quando falamos dessas imagens de Brasil, no período do Estado Novo, assim como já havia ocorrido desde o início do século XX, buscou-se uma construção do nacional, com diversos sentidos atribuídos à representação da nação. No entanto, devemos ressaltar que a escolha dos símbolos (em sentido muito amplo) que representassem a identidade nacional não se dava de modo fortuito, já que estava relacionada a motivos políticos pelos quais o Estado

⁷⁰ Uma alusão ao álbum dos Rolling Stones, “Beggars' Banquet” de 1968.

Novo “tratava de afirmar a sua identidade como representante da Nação” (REIS, 1993). Havia naquele momento uma enorme variedade de ritmos “populares”, principalmente aqueles vinculados à dança. O exemplo maior dessa mistura rítmica se torna chavão do governo de Getúlio Vargas com a música “*Aquarela do Brasil*”.

O Brasil do período getulista foi estereotipado na música de Ary Barroso, “*Aquarela do Brasil*” de 1939. Apesar de não ter sido composta sob encomenda do governo Vargas, veio ao encontro dos objetivos do Estado Novo, de criação de uma identidade nacional, exaltando de forma exacerbada o povo brasileiro e as belezas naturais do país. É a estampa de um Brasil idealizado, fortemente casado com os ideais nacionalistas “*deste Brasil que canta e é feliz*”.⁷¹

Através da música, é possível pensar num outro momento nacionalista e portanto observar o quanto esse conceito “nação”, “nacional” é construído historicamente. Ao mesmo tempo que o cenário musical “engajado”, sob um sentimento nacionalista e revolucionário, buscava através de sonoridades populares (rompendo com qualquer musicalidade estrangeira) mostrar o Brasil “real”, a gravação de *País Tropical* soa como um culto ao ufanismo ao falar das belezas de um país que ignorava a barbárie da ditadura. Mesmo sem ser um “ativista” político, essa gravação é classificada pelo cenário musical como algo que ia ao encontro dos ideais do governo. Assim, Simonal é taxado como direitista e sua postura “neutra” é questionada.

Levando em conta que as condições de produção do discurso são intrínsecas ao próprio discurso - definindo o que pode e deve ser dito – (ORLANDI, 2009), como afirma a autora, as palavras não teriam um sentido próprio preso à sua literalidade, mas estas “muda[riam] de sentido segundo as posições daqueles que as empregam” (idem, p. 43). Dessa forma, aquilo que num primeiro momento era visto como um elemento da autêntica música brasileira, ou seja, essa estética de acessibilidade às massas, passa a ser visto como um ato de contribuição com o regime militar: divertir as massas.

⁷¹ Essa relação entre cenário político, identidade nacional e música brasileira da Era Vargas ao desenvolvimentismo JK foi melhor abordado no meu trabalho sobre o músico Sivuca: SILVA, Sabrina Dinola Gama. “A trajetória de Sivuca e o cenário musical brasileiro na década de 50”. Trabalho de conclusão de curso – Programa de Especialização em Sociologia Urbana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

A forma como os processos históricos e sociais produzem sentido fica mais evidente quando o musicólogo Ricardo Cravo Albim fala no documentário, portanto uma avaliação contemporânea, da música *País Tropical*. Para Cravo Albim essa música seria “um hino de amor ao país, ao Brasil de sempre, não necessariamente e muito menos pela ditadura”. Lembremos que nenhuma acusação desse tipo foi dirigida ao autor da canção, o músico Jorge Benjor. Esse sentido “pró-ditadura” só se estabelece após o ato de Simonal. Essa avaliação, como afirma Mariani (1999), mais uma vez é resultado de “uma regulação da interpretação”, é novamente uma “leitura da leitura”, no caso de Simonal, uma re-leitura desse ato.

Mas aquilo que parecia somente um indício se tornou “fato” quando Simonal foi acusado de torturador por seu contador. Sua ambigüidade, quase “malandra”, se desfez com essa acusação. Como afirmam diferentes depoimentos, o cantor, desconfiado de estar sendo roubado por seu contador, teria pedido ajuda a pessoas do Departamento de Ordem Política e Social - DOPS para assustá-lo. Dias depois o músico já aparecia nas páginas de diversos jornais como acusado de ter ordenado seqüestro e tortura. A surrada dada em Raphael Viviani (contador de Simonal), que alegou, em entrevista ao documentário, ter apanhado até assinar sua confissão, rendeu ao cantor, em 1972, uma condenação e pena de mais de cinco anos de prisão, que ele cumpriu em liberdade.

Como já foi brevemente colocado, para Becker (2008) o “desvio” é uma fuga das regras colocadas pelos grupos, mas para se tornar um desviante é preciso também se tornar um objeto de uma acusação. Isso fica mais claro na ênfase dada pela narrativa documentária à repercussão do caso Simonal na mídia e ao “boicote” produzido pelo próprio cenário musical a partir das “fofocas” gerando, ao final, uma “rotulação”.

Cabe ressaltar que podemos ainda, comparando mais uma vez essas duas narrativas, apontar para um outro aspecto do “desvio”, ou ainda, “exclusão” – como um elemento valorizado pela contracultura. Ao contrário de Simonal, esse elemento desviante pode ser interpretado de maneira positiva. Como afirma Britto (2003)

Ser contracultura, ser rock 'n' roll significava justamente isto: estar excluído do sistema, ser um outsider. É esse também o tema de “Let's play that” (Jards Macalé), canção de Jards Macalé e Torquato Neto

que relê o tema drummondiano do 'gauche na vida' combinando-o com uma citação de Sousândrade, como já observou Tárk de Souza: 'quando eu nasci / um anjo louco [...] / veio ler a minha mão [...] / E eis que o anjo me disse [...]: vai bicho / desafinar o coro dos contentes'. (BRITTO, 2003)

Nesse sentido, é importante falar sobre a estética contracultural que surgia naquele período ⁷² intitulado como “pós-tropicalista”, que, exibindo algumas características correspondentes às do original californiano, no caso, “as posturas em relação a política, sexualidade e drogas, as roupas e cabelos, o misticismo oriental, [e] também a importância do *rock* como linguagem” (op. cit., 2003), marcava também suas diferenças. Como enfatiza o autor, o grande diferencial da contracultura como se estabeleceu no Brasil se deu principalmente na música, que, ao contrário da ideologia contracultural norte-americana, que tinha como base uma “proposta utópica” - o pós-tropicalismo ficaria marcado por letras que, ao som da guitarra, “falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura” (idem), muito distinto, inclusive, da alegria (também, de certo modo, crítica) trazida pela estética tropicalista.

Nesse cenário, Macalé é assinalado como um dos mais ilustres “malditos”. É por aquele elemento rebelde, irônico que vai sendo construída no decorrer da narrativa, essa figura do maldito. O destaque dado para o show (que atravessa toda narrativa) em que Macalé toca a música Gotham City, marca o início de um segundo momento do filme – na cena que se segue podemos observar como o discurso fílmico começa a elaborar “rotulação” de maldito. Novamente num *contraplongé*, no mesmo Parque Lage, Macalé, num tom de fúria (mas que pode ser muito bem interpretada como performance) diz:

Maldito é a mãe! Quando a gente tava lutando como maluco contra a ditadura, contra a censura maluca, e tendo um comportamento possivelmente livre dentro daquela coisa horrorosa, resolveram me chamar de maldito. Quem veio colocar este negócio de maldito foi gravadora que queria vender, quer dizer, foi a imprensa primeiro, pra diferenciar os artistas caretas dos malucos, e depois as gravadoras que se aproveitaram pra vender maldito. Ai viraram todos malditos: Luiz Melodia, coitado, maldito; Sérgio Sampaio, maldito; Jorge Mautner, maldito; um tal de Jorge Macalé, maldito (...) mas 'nêgo' não sabia nem o que era maldito. Baudelaire, Rimbaud, o pessoal da pesada, os malditos de verdade, amaldiçoados, estes caras nem sabem quem são até hoje. Vá ao dicionário pra saber o que é maldito!

⁷² BRITTO (2003), afirma que a contracultura iniciou no Brasil somente no começo dos anos 70.

Apesar de não aceitar a rotulação atribuída aos “poetas malditos”, Macalé não nega sua postura vanguardista, nem sua busca constante por uma independência (em relação às gravadoras e à mídia em geral), que marca sua postura polemista, muito característica dos poetas citados pelo músico. É, portanto, como anjo “torto”, ou quase “louco”⁷³, que ele é retratado pela narrativa fílmica, vindo “desafinar o coro dos contentes”, ou o coro das “pessoas da sala de jantar”, ou da “massa ludibriada” por Simonal – a mesma que via Macalé e que “não est[á] entendendo nada” no Festival de 1968.⁷⁴

Aqui podemos perceber que já se apresentava naquele período uma multiplicidade de vozes no cenário musical brasileiro porém, é necessário frisar as tentativas unificadoras, na produção de “frentes únicas” nesse cenário musical, que tinham como objetivo “cantar numa única só voz” (SÜSSEKIND, 2007)⁷⁵.

Partindo dessa idéia, acredito que o destaque dado pelo documentário à apresentação de Simonal na abertura do show de Sergio Mendes no Maracanãzinho, em meados de 1969, tem mais a dizer do que somente sobre seu talento; afinal, como afirma Ziraldo em depoimento no documentário: “A intransigência é uma coisa que vive em função de circunstâncias”. Mais uma vez enfatizo o elemento apontado por Mariani (1999) como a “regulação da interpretação”.

Como afirmam os vários depoimentos colhidos no documentário, em pouco tempo de apresentação, o público (que teria mais de 30 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 música “*Meu limão, meu limoeiro*” e “*regendo*” o grande “coral” formado pela multidão que lotava o ginásio.

⁷³ Louco e angelical também na maturidade: propondo a inclusão de AMOR no lema de ORDEM E PROGRESSO da bandeira brasileira, dando lição de ortodoxia comtiana em desafio utópico (ou contribuição sardônica?) às distorções do militarismo republicano. (Vide a passagem do filme, relativa ao álbum de 2003.)

⁷⁴ A frase é da reação de Caetano Veloso às vaías dirigidas à apresentação de sua música “É proibido proibir”, no Festival de 1968.

⁷⁵ Essas ambigüidades também podem ser pensadas na forma como a cena política da época foi observada. Como ressaltava Naves (201), Caetano não foi preso por questões propriamente políticas, mas como infrator “da moral e dos bons costumes”, isso se dá potanto, no plano cultural e não político.

Ao mesmo tempo em que Simonal trazia a alegria ⁷⁶ comum a tropicália, o cantor também havia conseguido algo almejado pela MPB - alcançar as massas. É interessante observar como a singularidade desse documentário também se expressa nessa dualidade trazida pela narrativa fílmica que faz dessa carreira uma representação daquele cenário “cismogênico” (BATESON, 2008) ⁷⁷ da MPB.

Busco agora mostrar essa ambigüidade ao aproximar contrastivamente esse episódio (e suas narrativas, no filme) àquilo que Flora Süssekind (2007) designou como a “dimensão coral” da música brasileira naquele período. Esta aproximação também simboliza aquele momento musical e político do final dos anos 1960 no Brasil. Nessa “dimensão coral” apresentada pela autora, observam-se as idéias de coesão e unidade. Observa-se uma época marcada por debates culturais e estéticos para além do campo musical. Como também afirma Naves (2010 a), nesse período a música se estabelece como um veículo do debate intelectual, em que o compositor, da mesma forma como foram os músicos modernistas, 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 quanto político.

Dentro dessa perspectiva, 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 por Süssekind (2007), no qual “as 20 mil pessoas que estavam no Maracanãzinho transformaram-se em coral”⁷⁸, coeso e engajado.

Retomando o trecho destacado do documentário sobre a trajetória de Simonal, acredito na relevância de comparar esses dois episódios da música brasileira por apresentarem 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.

⁷⁶ Em “Verdade Tropical” (1997), Caetano Veloso afirma que o bordão “alegria, alegria!”, tomado mais tarde como título de sua canção, apesar de ter ficado também conhecido pela voz do apresentador Chacrinha, teria sido emprestado do, como afirma o músico, “bom cantor de samba-jazz em vias de aderir a um comercialismo vulgar (mas nem por isso menos delicioso) Wilson Simonal” (op.cit., p. 166)

⁷⁷ Os “cismas” presentes nesse cenário musical serão trabalhados no capítulo 3.

⁷⁸ GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada, op. cit., p. 322 apud SÜSSEKIND (2007, p. 47).

Ao contrário do coral de Geraldo Vandré⁷⁹, a “regência” de Simonal frente às “massas”⁸⁰ (diferente da categoria “povo”) foi interpretada por atores e interpretes daquela época como a manipulação de um coral desengajado, que alimentava o sentimento ufanista da época. A postura do músico é interpretada como um mecanismo para “ludibriar” as massas.⁸¹ Mas, como indica a narrativa fílmica, essa interpretação se deu *a posteriori*, quando publicaram notícias do episódio que envolvia o músico na agressão ao seu contador por policiais do DOPS.⁸²

No ano de 1968, marcado pelo Ato Constitucional nº 5 (AI-5), as restrições com relação às liberdades políticas se tornam ainda mais intensas. Naquele momento, o coral coeso de Geraldo Vandré pode ser considerado como um marco de oposição ao regime autoritário. O coral mostrava 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). Nesse contexto, a atitude do músico Simonal com relação aos policiais do DOPS se torna algo imperdoável. Enquanto Chico Buarque, músico geralmente referido à corrente nacional-popular, “chamava o ladrão” (para ajudar a escapar da polícia) na canção “Acorda Amor”⁸³, Simonal, na embriaguez do sucesso, sem medir conseqüências, chamava a polícia.

Havia, portanto, elementos não coesos ou coesivos “fissurando” a consistência da MPB: o coro alegre e feliz, regido pelo músico *bon vivant* e bem-sucedido, e o coral contestador e politizado conduzido pelo cantor de protesto. Pela aproximação contrastiva desse episódio (e suas narrativas, no

⁷⁹ Da forma como abordado por Sússekind (2007)

⁸⁰ 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).

⁸¹ Vale ressaltar que nesse momento político, tanto a esquerda quanto a direita se apropriaram do discurso em torno do “nacional-popular”.

⁸² Manchete n. 05: “Aparece homem seqüestrado e acusa o cantor Simonal”.

⁸³ 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/ Chame, chame, chame lá/ Chame, chame o ladrão, chame o ladrão (...). (LP Sinal Fechado)

filme) àquilo que Flora Sússekind (2007) designou como a “dimensão coral” da música brasileira naquele período, já podemos indicar a possibilidade de ganhar uma compreensão do significado das (narrativas sobre) trajetórias de esquecimento e ostracismo.

Novamente outro paralelo, destacando mais uma vez as diferenças, entre o documentário de Simonal e o que narra a trajetória de Macalé se torna interessante. Trata-se da prisão de Macalé, no ano de 1978, após um show (Projeto Pixinguinha) na cidade de Vitória. Como conta o músico no bate-papo (que atravessa toda narrativa do filme) entre Jards Macalé e o cartunista Jaguar⁸⁴, o músico esteve preso por sete horas após as tentativas frustradas do colega sambista Moreira da Silva (que participava do show), de tirá-lo da cadeia. Um pequeno trecho de reportagem (jornal não identificado), mostrado no documentário, noticia que o músico teria sido acusado pela polícia de “desviar o roteiro do show em 2 músicas”, que compunham a trilha sonora do filme “Amuleto de Ogum”, de Nelson Pereira dos Santos, que tinha Macalé no elenco e na trilha sonora. O mais interessante, além da forma hilária com que Macalé relembra o ocorrido, é o fato de, apesar de toda a malandragem de Moreira da Silva para convencer o delegado a não prender o músico, o policial nem sequer reconhecê-los.

Enquanto Simonal era rotulado de “dedo-duro” por ter conseguido favores da polícia, Jards Macalé, apesar de saber se valer da mesma “malandragem”, não foi reconhecido como “camarada”. Nesse caso específico, as manchetes de jornal da época depõem, ao contrário de Simonal, a favor do músico (isto é, do lado de dentro das grades): “*Macalé: sete horas preso em Vitória*”.

2.5 – Os anjos loucos

Vimos que a noção de desvio está presente muito diretamente na narrativa do filme sobre Simonal, em um sentido nada simplista: que a ressignificação de sua trajetória não se dá, no discurso filmico, como

⁸⁴ É interessante inclusive apontar o posicionamento do cartunista nestes dois documentários. No documentário sobre Macalé, o cartunista se mostra sempre com uma postura favorável ao músico. Com relação a Simonal, em seu depoimento uma frase é muito marcante: “antes ele do que eu”.

retificação. Nele, o cerne da rememoração e a presença narrativa do desvio se equivalem, são a própria moral da história narrada: nem correção de uma injustiça, nem esclarecimento da verdadeira natureza do ato originalmente tido como desviante, nem atenuação de seu significado, nem valorização do talento artístico em detrimento dos atos reprováveis do homem. O esquecimento seria como uma lacuna aberta onde poderia hoje haver um legado. A autenticidade do pertencimento de Simonal à MPB, isto é, seu lugar único, sua capacidade de enriquecer a cena atual, seriam perdidas em função de uma interpretação conjuntural do significado do artista na cena de então.

Além disso, vimos que a própria cena musical, na medida mesmo em que reunia, em confrontos e complementaridades variáveis, diversas propostas e experimentações de inovação, anticonformismo, resistência (e de renovação ou preservação de tradição, de redescobertas do popular ou do clássico, etc.), trazia a possibilidade de desvio não como “acidente”, mas atitude contracultural, como tendência intrínseca a buscar o ruído significativo, o destoar construtivo. E que a “malandragem” comum a Macalé e Simonal não é uma caracterização forçada, episódica, anedótica, mas sintoma (narrativo) de um momento crítico da modernização brasileira em que se dá uma inversão dos valores relativos da ordem e da desordem. Daí “anjos tortos”, desvios angelicais.

Para abordar brevemente as narrativas sobre Tom Zé e Arnaldo Baptista, proponho que se entenda o processo criativo mesmo como um processo desviante, correlato do processo de gênese do indivíduo moderno, segundo Elias (1995). Ou seja, não só um desvio intrínseco à condição moderna, e especificamente contracultural, como função social da arte e do artista, mas uma internalização (quase desesperada, quando não trágica) da produção de valor autêntico (que é sempre coletivo) no sujeito individual ⁸⁵.

⁸⁵ Elias (1995) associa explicitamente a criatividade musical de Mozart não só à sua (de Mozart) experiência social, mas ao modo afetivo-cognitivo de operar com a memória e a seletividade crítica nas manipulações do código da composição musical. E faz menção direta ao “*double-bind*”, que é a estrutura mesma da patologia epistemológica da esquizofrenia, segundo Gregory Bateson (2008). A esse respeito, vale ainda ressaltar que, no final de *Sincerity and authenticity*, Lionel Trilling, não sem acidez e desalento, reconhece que a autenticidade moderna ficou sitiada, impossivelmente, na loucura. (Cf. Geiger, s/d [b])

Abordando os elementos “criatividade” e “inovação” como cernes do encontro homem-artista, os filmes em questão problematizam não só a valorização de singularidades, mas também o modo como as experimentações vão, aos poucos, caracterizando um espírito pós-vanguardista dos músicos; as narrativas mostram como esse processo criativo começa, aos poucos, a conduzir esses artistas ao isolamento e à solidão.

Como já brevemente mencionado, esse processo criativo é muito valorizado nas falas dos amigos e críticos que participaram do documentário sobre Tom Zé; mas ele aparece também como um complicador na carreira do artista, levando-o ao isolamento. Como afirmam os depoimentos: “Tom Zé é uma pessoa que tá compondo na passagem de som. Ele tá a todo momento criando”. (Sergio Caetano - guitarrista da banda); “Acho que no final da década de 60, começo dos anos 70, ele já tinha feito uma orquestra só com enceradeiras, com instrumentos não convencionais (...) a gente foi numa marcenaria pra captar ruídos, é muito interessante essa maneira como ele trabalhou, os ruídos as coisas dos motores (...) estes elementos acabaram mixando legal com a sonoridade do disco” (Kid Vinil – músico e produtor musical). Esse espírito inovador, ao mesmo tempo que é apresentado como algo singular, como a marca do artista, se mostra também indício de uma não-adequação. Essa relação se expressa no “duplo vínculo” que a narrativa estabelece entre o espírito de época e o talento individual.

A estrutura social de uma época pode impedir a ascensão de um artista, independente de seu talento, de sua capacidade técnica de produzir. O caso Mozart, como trabalhado por Elias (1995), é o exemplo maior da impossibilidade de subversão ao *establishment* social e estético daquele momento, pois “o establishment dos especialistas num dado país, os artistas enquanto formadores de opinião e a vanguarda artística são mais poderosos que seu público” (op.cit., p.47). Essa questão tem algum paralelo com o depoimento de Caetano Veloso, ao questionar a postura dos músicos e artistas, inclusive a dele, diante do completo esquecimento de Tom Zé: “Por quê? Por que ninguém disse nada? Por quê? No nosso caso, dos colegas artistas, é pergunta pertinente que a própria pessoa se faz. Eu sei que aquilo era interessante, que era bom e que tava meio ali e eu não fiz nada. É evidente

que todo mundo tem sua dose de egoísmo, às vezes podia ser mais fácil não ter esse complicador que era o Tom Zé. Entendeu? Algo de mesquinho talvez na atitude nossa”.

Ironicamente, é logo após o Festival da canção de 1968, quando Tom Zé ganha o primeiro lugar do júri oficial com a música “São, São Paulo”, que se inicia o período de ostracismo em sua carreira. Com a ida de Caetano Veloso e Gilberto Gil para Londres, Tom Zé relata que se sentiu excluído do grupo. Ele recorda que no ano de 1990, numa comemoração de aniversário da Tropicália, que seria promovida durante o carnaval da Bahia, sua foto não teria sido colocada entre os integrantes do movimento. A fala se encerra com um close em Tom Zé, provocando uma acentuação dramática à cena, e o músico perguntando: “Quem tirou minha foto do carnaval da Bahia? Quem tirou?”.

A partir daí, a narrativa começa a enfatizar um período de reclusão do músico, que não tinha com quem compartilhar seu trabalho. O depoimento da esposa de Tom Zé resume bem esse período⁸⁶: “Foi uma coisa muito sofrida, *viu*. Foi muito sofrida porque ele fazia uma música que ele ia elaborando, que mudava um pouco de caminho, ele fez alguns discos lindos, estudando samba e ‘Todos os olhos’⁸⁷ é desta época, por exemplo, e às vezes parecia que era só ele e algumas quatro, cinco pessoas que gostavam, que ninguém mais gostava. Como era possível, né?”. Aqui novamente se reafirma a ambigüidade constitutiva dessa carreira.

Acompanhando a turnê do músico na França, o documentário nos aproxima mais uma vez desse processo criativo do músico, mais uma vez enfatizado como um complicador - o músico, buscando agradar o público de Vienne, na França⁸⁸, procurou elaborar uma canção, em francês, com a ajuda de um tradutor, minutos antes do show. O resultado não foi o esperado pelo músico, que saiu sob vaias. O interessante nesse caso é frisar essa relação entre o artista, o palco e o público. Nesse caso, não se trata aqui de enfatizar que o reconhecimento desse artista dar-se-ia numa relação direta com o público. A esse respeito, o filme de Tom Zé é elucidativo e quase perturbador,

⁸⁶ A propósito, os documentários sobre Simonal e Arnaldo também mostram as esposas desses artistas não só como companheiras, mas testemunhas do momento difícil.

⁸⁷ Álbum lançado em 1973

⁸⁸ Este show realizado em junho de 2005, como afirma o músico, teve seus ingressos esgotados com três meses de antecedência.

na medida em que vamos percebendo, nos shows, um quase alheamento, uma espécie de oscilação entre a entrega e o desafio ao público, uma permanente “aspereza” que dá a imprevisibilidade criativa, entre a apoteose e o fiasco. Se uma turnê é programada, as apresentações são quase que o reduto ritualizado do desvio musical.

A cena seguinte apresenta o músico com um jornal local comentando as críticas ao show: “Notícia ruim chega mais depressa que nem avião. Quando eu chegar no Brasil vão me perguntar, Caetano vai me telefonar pra me perguntar por que eu disse que ele me tinha como morto”. Como afirma Caetano, no filme, “o Brasil teria deixado Tom Zé esquecido muito menos pelas incapacidades dele e muito mais pela genialidade e singularidade dele”.

No documentário sobre Arnaldo Baptista, a loucura é o signo da criatividade. Nesse sentido, o desvio é aqui tomado como elemento interno, algo que faz parte do processo criativo. A loucura nortearia a narrativa documentária não como aquilo que justificaria ou explicaria o fracasso do músico, mas na qualidade de elemento ressignificado, expressão maior da autenticidade desse artista. Não por acaso, é nesse momento de isolamento, tristeza e esquecimento que Arnaldo começa a gravar o álbum “Loki” (1974), disco que dá nome ao documentário por traduzir esse período de incompreensão, de dificuldade em sua trajetória. Em depoimento, Tarik de Souza reafirma isso: “Eu acho que o Loki é um disco de uma pessoa já desiludida, já deprimida e que já, mais ou menos, prenuncia o que aconteceria com ele (...). Ele fala isso nas letras todas e fala também daquela coisa da loucura toda. Em várias músicas dele, ele fala da loucura”. Essa conexão com a trajetória do músico é afirmada pela narrativa ao colocar de fundo a este depoimento trechos da música deste álbum “Será que eu vou virar bolor?”⁸⁹

Nas composições desse álbum, Arnaldo deixa evidente sua dor pelo fim do casamento com Rita Lee e o fim dos Mutantes logo depois. No entanto, cabe ressaltar que esse álbum é tomado como histórico na vida desse músico.

⁸⁹ Hoje eu percebi/ Que venho me apegando às coisas/ Materiais que me dão prazer/ O que é isso, meu amor?/ Será que eu vou morrer de dor/ O que é isso, meu amor?/ Será que eu vou virar bolor?/ Venho me apegando ao passado/ E em ter você ao meu lado/ Não gosto do Alice Cooper/ Onde é que está meu rock'n'roll?/ Eu acho, eu vou voltar pra Cantareira/ Venho me apegando aos meus sonhos/ E à minha velha motocicleta/ Não gosto do pessoal da Nasa/ Cadê meu disco voador?/ Onde é que está meu rock?/ Onde é que está meu rock'n'roll? (LoKi, 1974)

Sua tragédia é novamente ressignificada por esses depoimentos que assinalam este trabalho como um dos grandes trabalhos da vida desse artista. Rogério Duprat, produtor desse álbum, afirma, em depoimento que apesar de todo receio inicial, Arnaldo mostrou sua grandeza como músico nesse disco em que se mesclam, a essas letras, diferentes estilos musicais como bossa, samba, etc. Como afirma o produtor, isso não seria possível se Arnaldo não fosse um grande artista. É interessante notar como esse depoimento enfatiza a presença neste álbum de estilos musicais considerados significativos para a construção dessa estética que buscava uma linguagem que expressasse o Brasil.

Porém, é interessante notar como a imagem do “louco” é acentuada nas entrevistas ao se referirem a esse álbum, a essa fase da carreira desse artista, tomada nos depoimentos como um momento pessoal ruim, mas também, como um momento de criação de uma obra artística grandiosa. A imagem do louco aparece ligada à idéia de autenticidade, à idéia de construção de algo alternativo e fora dos padrões. Porém, essa resignificação só se deu *a posteriori*, pela narrativa documentária como um todo. A relação de ruptura é menos aguda, no retrato do artista quando louco, do que a inventividade, a fertilidade das apropriações de várias linguagens. Mas creio que a loucura como evento biográfico (assim como o evento da deduragem, no filme de Simonal) é muito forte no documentário, e é apenas quando lido dentro do conjunto dos filmes e na rede de referências cruzadas à efervescência do período que aparece o seu sentido simbólico de autenticidade artística.

O início dos anos 70 é apontado no documentário sobre a trajetória de Arnaldo Baptista como um momento de mudança na vida do músico. Já reconhecidos fora dos país, Os Mutantes fazem nesse período uma turnê na Europa. É nessa turnê, como afirma o amigo Antonio Peticov, que a banda tem o primeiro contato com o LSD. No entanto, os depoimentos demonstram como Arnaldo, ao mergulhar nessas experimentações, começa a se ver sozinho, pois o uso contínuo desta e de outras drogas pesadas teria começado a prejudicar a convivência com os músicos da banda, bem como a qualidade das apresentações. A idéia de “transgressão”, pensada como uma liberdade sem controle, inclusive no que diz respeito ao uso de drogas, começa a marcar o tom da narrativa.

Esse também é um período de mudanças e experimentações na banda. Inicia-se, como afirma Liminha, integrante da banda naquela época, um som mais progressivo nos Mutantes. Tratava-se de um estilo musical surgido nos anos 60 na Inglaterra, mas que começava a se fortalecer no Brasil no início dos anos 70. Os Beatles são marcados como um dos pioneiros, com sua fase psicodélica, combinando *rock in roll* com instrumentos de música clássica e ocidental⁹⁰. Outros trabalhos marcantes dessa fase foram produzidos pela banda *Pink Floyd* e pelo guitarrista *Frank Zappa*. Tratava-se portanto de um momento marcado por grandes experimentações (WALSER, 1997).

Essa mudança no estilo musical da banda é apontada pelos depoimentos como um dos motivos pelos quais Rita Lee ter-se-ia visto fora do grupo. Tarik de Souza enfatiza o fato de a cantora não tocar um instrumento, como um problema no caso de uma banda que caminhava para essa sonoridade. No mesmo ano (1970), Rita Lee gravava um disco solo “Build Up”. Em fevereiro de 1973, a cantora saía oficialmente da banda.

É importante ressaltar como a figura da cantora atravessa todo o drama construído pela narrativa. A tela pintada por Arnaldo, tão significativa na construção dessa trajetória é novamente mostrada e um “close” é dado na mensagem que o músico escreve: “Sinto muito”. O músico diz com certo ressentimento que Rita Lee teria apoiado sua primeira internação em uma clínica psiquiátrica e que depois disso sua imagem teria ficado marcada no meio musical, não conseguindo mais o apoio dos colegas de profissão, das gravadoras e, claro, da própria mídia para prosseguir com sua carreira musical.

Isso fica claro numa entrevista que Arnaldo dá a Tv Cultura de São Paulo, na qual o músico afirma um novo posicionamento frente à mídia e o público, porém enfatizando o novo estilo musical da banda. A TV, tão significativa desde o período dos festivais da canção, operando como legitimador, deixaria de ser um elemento relevante no caso do rock progressivo. No entanto, cabe ressaltar que essa mídia ainda tinha em suas

⁹⁰Os elementos característicos desse estilo musical já se faziam presentes no álbum “*Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*” (1967), considerado uma das obras primas dos Beatles que trazia ousadas experiências com orquestras sinfônicas, alguns toques indianos, etc.

mãos esse papel legitimador⁹¹. É relevante traçar um paralelo entre sua estréia no festival de 67 ao lado de Gilberto Gil e o ostracismo alguns anos depois. Com a adesão a esse novo estilo musical, o show começa a ganhar um outro significado. Tratava-se também de uma outra ambientação, de um outro público muito distinto da platéia que lotava os festivais. É um estilo musical em que os músicos começam a aparecer como *virtuosi*.

Walser (1997), no artigo em que fala das apropriações feitas pelo *heavy metal* do “virtuosismo clássico”⁹², aponta para este último como algo positivo, como espaço onde se dá a performance do artista. Além disso, ao abrir margem para o improvisado, esse elemento é observado pelo autor, como decisivo para desestruturação e quebra de padrões. O autor, ao traçar um breve paralelo entre a carreira de Bach e Mozart, observa essa busca pela autonomia da obra de arte. Para Walser (1997) Bach, ao contrário de Mozart, já trazia em suas composições o elemento “improvisado”, diferente da música utilitária, feita por encomenda, que teria marcado a carreira de Mozart.

Pensando a carreira de Arnaldo, esse virtuosismo que também marcou o rock progressivo veio, de certo modo, minimizar algo que sempre caracterizou a música brasileira – a canção⁹³. Com grandes trechos instrumentais, o som progressivo vinha extrapolar o formato canção das músicas⁹⁴. Isso mais uma vez afastava o músico da estética que prevalecia naquele momento.

Um paralelo interessante demarca como diferentes interpretações são dadas a esse mesmo elemento. É importante avaliar como o virtuosismo é apropriado de forma distinta por cada uma dessas narrativas documentárias. É

⁹¹ O poder desse meio de comunicação é também enfatizado no documentário sobre Simonal. Uma cena muito interessante que marca a passagem do período de glória para o de esquecimento do músico reafirma isto. A cena apresenta diversos aparelhos de TV, lado a lado, com o músico dizendo: “Em seis meses o público me esquecia”. Em seqüência os aparelhos de TV, mostrando imagens do músico, iam simultaneamente desligando - uma alusão ao que de fato ocorreu na carreira de Simonal.

⁹² No entanto o autor ressalta que “rock fusions with classical styles are most often associated with the ‘progressive rock’ or ‘art rock’ of late 1960s. With *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, The Beatles kicked off an era self-conscious experimentation with the instrumentation and stylistic features of classical music” (WALSER, 1997, p. 462).

⁹³ Quando falamos da canção da MPB, é importante ressaltar que para os “emepebistas” não havia uma supervalorização da mensagem em relação a forma, mas, como afirma NAVES (2010 b), a MPB “primava pelo preciosismo prosódico: letra e música interagem de maneira equilibrada”.

⁹⁴ Além disso, torna-se significativo apontar para a opinião dos modernistas no que diz respeito ao virtuosismo. Para Mario de Andrade essa “autonomia” era interpretada como o auge do individualismo. O virtuosismo, nesse caso, só ignorava a dimensão coletiva da arte.

esse mesmo virtuosismo, porém associado à voz (se sobrepondo aos instrumentos), que singularizava, como mostram os depoimentos, Simonal entre os grandes artistas.

Ao contrário do que havia ocorrido no início da carreira de Arnaldo em que a TV e o festival lançam a banda para o sucesso, é este mesmo instrumento que o ignora a partir do álbum “O A e o Z”, totalmente voltado para o rock progressivo, considerado um desastre no depoimento dos outros integrantes da banda. Sergio Dias afirma que, já na gravação desse álbum, Arnaldo já estava totalmente dependente das drogas. Brigas e constrangimentos fizeram com que o baterista Dinho tomasse a decisão de sair.

Essa fase de declínio permaneceu na carreira do músico por ainda muitos anos. Como é mostrado no documentário, mesmo com outras bandas como o grupo Patrulha do Espaço⁹⁵, Arnaldo não conseguia se afirmar musicalmente. O afastamento da estética que caracterizou “Os Mutantes” fica claro num trecho de uma entrevista em que Arnaldo divulgava esta nova banda “os mutantes era mais puxado pra uma música melodiosa etc. ‘Patrulha do Espaço’ é uma coisa mais *beat*, mais rítmica, mais *heavy* mesmo, mais pesada”. Um ano depois, Arnaldo saía da banda. Como afirma em depoimento o produtor musical Luiz Carlos Calanca, após a saída Arnaldo começou a tocar em qualquer “buraco” da cidade, começava sua “‘piração’ interna, sua tristeza interna”.

No ano de 1982, como mostrado no documentário, o músico é novamente internado na ala psiquiátrica de um hospital em São Paulo. Numa noite de Réveillon, por acaso, dia do aniversário de Rita Lee, Arnaldo tenta suicídio ao se jogar da janela do terceiro andar do prédio do hospital. O músico no documentário diz que tudo que ele queria era se ver livre. Em seguida, a tela pintada pelo músico é mostrada, uma caveira simbolizando a morte é enfatizada.

A imprensa aparece no documentário sobre Arnaldo como um elemento que deflagra esse momento de total esquecimento. As manchetes apresentadas reafirmam a perda de identidade e relevância do músico para a

⁹⁵ A banda foi criada em 1977, mas Arnaldo permaneceu somente até o final do ano seguinte.

cena musical da época. “Ex- Mutante tenta suicídio”; “Ex- marido de Rita Lee está em coma”.

A ênfase no “ex” nos indica não só que Arnaldo ainda se definia pelo que teria deixado para trás – sendo assim uma sombra sem corpo, uma ausência no presente – mas também a dificuldade do músico em se reafirmar artisticamente naquele momento. É pelo despertencimento que ele se define – seu nome nem sequer é mencionado.

Novamente, o depoimento do produtor Luiz Carlos Calanca reafirma o isolamento do artista: “o problema do Arnaldo durante todo este tempo acho que era o *palco* (grifo meu)⁹⁶. Se tivesse sempre um palco pra ele, um piano e uma platéia, a recuperação dele seria bem mais rápida, imagino”. A cena que se segue após este depoimento reafirma a relação entre o artista, o palco e o público. Trata-se de imagens do show do músico no TUCA, em São Paulo, após a recuperação deste acidente cantando uma música com título e refrão bastante significativos: “*posso perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o meu rock in roll*”. Acredito que vale a pena forçar aqui a leitura que afasta essas falas do lugar comum da necessidade de reconhecimento (e, no limite, de terapia pela arte...) e aproximá-las do sentido mais dionisíaco, extático, que não necessariamente passa pela “troca de energia” com a platéia. Assim como ocorre no filme de Tom Zé, os shows são também apresentados nessa narrativa como uma espécie de reduto ritualizado do seu desvio musical.

Mais uma vez aquilo que nos leva à tragédia na vida do músico é ressignificada pela presença da atual esposa de Arnaldo. Lucinha, uma fã do músico, se torna, a partir desse momento difícil, sua grande companheira. Em depoimento, Arnaldo, pintando o quadro, diz: “Eu estava em coma e ela me acariciou e eu tive um despertar de um lado eu não conseguia mais pensar em nada, até o lado do amor e da esperança e isso me deu um impulso para sobreviver”.

O período de retomada porém só ganha significado por olhares estrangeiros. Como afirma Lucinha, mesmo após o show no TUCA, Arnaldo estava cercado de críticas. A solução foi seu total isolamento em Juiz de Fora

⁹⁶ É interessante observar como o palco, os shows são apresentados de maneira significativa nesses documentários. Isso ainda será melhor abordado ao longo deste trabalho.

(MG). O encontro entre homem e artista só vai se dar por uma “descoberta do Brasil” por olhares e legitimações vindas de fora.

2.6 - Trajetórias sem concessões

Elias (1995), ao abordar o período da juventude de Mozart, enfatiza a dificuldade do músico em se ajustar à sociedade aristocrática de corte. Para ressaltar a importância desses ajustamentos e concessões, o autor faz uma breve comparação com outro membro da sociedade de corte, J.-J. Rousseau.

Enquanto escritor, Rousseau foi um dos primeiros representantes de um movimento alternativo dirigido contra padrões dominantes de sua sociedade. Pode-se duvidar que suas obras tivessem sido aceitas nos círculos cortesãos se ele não fosse pessoalmente conhecido. No convívio social, tinha uma certa ‘polidez’. Sem ela seria muito improvável o êxito de suas obras que defendiam a rejeição a esta polidez e prezavam as virtudes de um estado de coisas mais simples, mais ‘natural’. Sem esta ressonância no monde parisiense, dificilmente suas obras teriam sido aceitas na tradição intelectual européia do modo que mais tarde ocorreu (op.cit., p.94)

E comenta a seguir que com Mozart isso não teria ocorrido. Este “tinha o hábito de dizer francamente o que sentia e pensava, sem se preocupar muito com a maneira como seria recebido” (op.cit., p. 95).

Um elemento significativo é marcado como desviante por essas narrativas: o fato de esses músicos, ao contrário dos “consagrados”, não terem conseguido, ou querido, fazer “concessões”. Isso aparece de forma mais explícita no depoimento de Gilberto Gil ao documentário sobre Jards Macalé.

Gilberto Gil, na época ministro da cultura (e o *setting* da entrevista, o ângulo da câmera e a roupa deixam bem clara essa circunstância), quando indagado se, em sua carreira, teria feito concessões, sem pestanejar responde: “É obvio! É claro! Eu sou humano, numa vida de diálogo, se você não faz concessões, você não existe”. Mais adiante, Gilberto Gil enfatiza que esse é o elemento importante para aqueles que possuem “perspectiva de carreira”, algo que (infernamente) Macalé não teria priorizado. Jards Macalé, apesar de ter todos os elementos da tropicália, não teria se firmado no grupo.

A não-concessão, portanto, pode ser entendida como em si mesma um gesto de autenticidade, mas há mais de uma forma de se realizar. Pode haver uma musicalidade de resistência às concessões, e na medida em que a narrativa sobre Simonal descobre nele uma autenticidade própria, constrói-se, por inversão do argumento, uma aproximação com outras trajetórias contraculturais (e com precursores da atual cena musical) em termos de espírito de época. Por outro lado, existiriam as não-concessões que – beirando o trágico ou a loucura – não poupam nem o sujeito, nem o processo criativo, e parecem tudo consumir, como teria sido o caso de Mozart (e a “frivolidade” caprichosa seria só um dos lados da mesma bipolaridade que culmina no *Requiem*) e, no conjunto dos documentários aqui estudados, de Tom Zé e Arnaldo Baptista.

O *desvio* de Jards Macalé é construído pela narrativa filmica na ênfase dada ao duelo do músico com as gravadoras. O poeta Chacal, que integrava o movimento da poesia marginal nos anos 1970, em entrevista ao documentário afirma que Macalé era maldito em relação a um sistema que cria padrões, não dando espaço à criatividade. O documentário mostra como a trajetória de Macalé, marcada pelos anos de chumbo da ditadura militar, pela forte fiscalização da censura sobre produções culturais e artísticas, mas, acima de tudo, pelo desenvolvimento rápido da indústria cultural, teria culminado no esfriamento de vanguardas artísticas. É interessante ressaltar como a imprensa é utilizada pela narrativa nessa reafirmação da imagem de “maldito” que cerca a carreira do músico. “*Desafinando o coro dos contentes*”; “*Nadar contra a corrente*”; “*Maldito ele diz que não é*”.

A criatividade, a capacidade de se libertar inventivamente de padrões estéticos convencionalizados, apontados como um sinal da genialidade desses músicos, os afastavam dos padrões que se institucionalizavam no âmbito da música popular brasileira. No geral, os documentários que narram as trajetórias de Tom Zé, Arnaldo Baptista e Jards Macalé, apontam para a liberdade de criação, para um processo constante de ruptura de linguagem que não permitia concessões a um sistema de mercado já firmado. Isso só será possível no

âmbito da MPB na virada do século, como enfatizei na abertura do capítulo anterior.⁹⁷.

Nesses casos, o desvio é relevante nessas narrativas não só para justificar o esquecimento, mas também para dar ênfase ao poder criador desses artistas, marcados como fora de seu tempo. Quanto mais se acentuam os “ruídos” dessas carreiras, mais se acentua o poder de ruptura dessas trajetórias que, ao mesmo tempo, só fazem sentido inseridas no campo da MPB e só podem ser ressignificadas “postumamente”.

2.7 - O “Descobrimento” do Brasil

No caso do documentário sobre Tom Zé aponto não só para o esquecimento, mas a importância da sua trajetória para pensar sobre a autenticidade numa cultura nacional que está sempre marcada pela descoberta através do olhar do outro - olhar estrangeiro ganha relevância, reconhecendo e legitimando essa trajetória. Diante de nossa diversidade cultural é o olhar estrangeiro de David Byrne, produtor musical e líder da banda nova-iorquina *Talking Heads*, que, nos anos 90, ou seja, após vinte anos de ostracismo, observa Tom Zé como uma “síntese local”, divulgando-o para o mundo como representante da autêntica música brasileira.

É interessante apresentar a forma como os documentários sobre Tom Zé e Arnaldo Baptista iniciam e terminam. Ambos mostram a turnê destes músicos no exterior após anos de ostracismo. Tom Zé, ao final do documentário, fala olhando diretamente para a câmera que “finalmente alguém documentou o que aconteceu aqui na Europa”. No caso de Arnaldo, o documentário mostra trecho de entrevista de Kurt Cobain, compositor e vocalista da banda norte-americana Nirvana, que em sua vinda ao Brasil, em 1993, falou da admiração pelo trabalho de Arnaldo Baptista, levantando assim a curiosidade da nova geração em saber a quem o ídolo dos adolescentes dos anos 90 se referia. Como afirma a esposa de Arnaldo, teria sido no boca a boca que o álbum “*Let in Bed*” (2004) foi divulgado, pois nenhuma gravadora teria se interessado em lançá-lo. A idéia de finalmente gravar esse álbum

⁹⁷ Tarik de Souza fala dessas mudanças no mercado da MPB, com as gravadoras começando a perder espaço.

aconteceu quando John Ulhoa, integrante da banda Pato Fu, foi até a casa de Arnaldo com um computador e diferentes programas de áudio mostrar ao colega músico que agora seria possível gravar sem estar nas mãos das gravadoras que monopolizavam os caros estúdios de gravação.

No entanto, cabe ressaltar que a primeira apresentação de Arnaldo após aquele show no TUCA (sua retomada aos palcos após o acidente), só teria se dado no ano 2000 a convite de Sean Lennon na edição do *Free Jazz Festival* no Brasil. Só dois anos após o lançamento de seu álbum, Arnaldo novamente voltaria aos palcos a convite dos ingleses em um evento sobre a Tropicália em Londres, que Rita Lee, também convidada, não comparece. O reencontro entre os irmãos Arnaldo e Sergio Dias, com o baterista Dinho, se deu ao lado da cantora Zélia Duncan que aceitou o convite de assumir os vocais da banda no show no *Barbican Theatre* em maio de 2006.

O retorno de Arnaldo a Londres após 33 anos é revelado como um instrumento de ressignificação dessa trajetória nas palavras da esposa do músico: “Viajar pra fora, ser reconhecido, ver aquele pessoal aplaudindo de pé sabe? É emocionante! A música foi feita pra unir, é a linguagem universal. E ele tem esse poder. Você vê que não tem mídia, não tem gravadora, nunca fez nada por ele, e mesmo assim, está ai no mundo inteiro cheio de fãs (...)”. Esse reconhecimento é reafirmado na cena que se segue. Arnaldo sendo abordado nas ruas de Londres por fãs ingleses, sendo reconhecido nas ruas.

Após esse reconhecimento no exterior, em 2007, nas comemorações do aniversário da cidade de São Paulo, a banda faz um show no pátio do Museu do Ipiranga para mais de 80 mil pessoas. É interessante marcar o tipo de reconhecimento dado a esses artista, por mediação estrangeira. Tarik de Souza comenta, no documentário sobre Tom Zé, que o reconhecimento no Brasil só se deu porque o estrangeiro teria dado o aval, que foi isso que fez Tom Zé ser considerado um músico bom, um artista significativo aqui.

Um paralelo interessante pode ser traçado entre esses dois documentários e outra produção, sobre Caetano Veloso, lançada no ano de 2009. Diferente dos documentários aqui analisados, este tem a perspectiva de mostrar o lado do músico que é o avesso dos shows – isto é, dos shows que são a rotina consagrada, uma intimidade humana-artística e um sentido de “estrangeiridade” ao aparato da indústria musical. As filmagens ocorrem

durante a turnê do álbum *A Foreign Sound*, em Nova York, para cantar no *Carnegie Hall* (junto com David Byrne) e no Japão. Não se trata de um retrato biográfico; sua passagem no exterior é só um recorte de um período de Caetano em que nos aproximamos, por assim dizer, da costura inacabada de uma turnê, na aspereza suave das idas e vindas dos hotéis para os shows.

No caso de Tom Zé, é a passagem pelo exterior, é o olhar estrangeiro que o “fabrica”, como enfatiza o título, e nos traz de volta o músico. Ou talvez a descoberta seja sempre uma fabricação de um novo olhar e um novo ouvir?

2.8 - Voltando ao início

Apontei a cena final do documentário de Tom Zé como o argumento desses documentários e o poder dessas narrativas na ressignificação das trajetórias desses artistas. Porém, para fechar, retomarei o início, o começo da narrativa sobre Arnaldo, quando o músico define com suas palavras o significado deste documentário: “Num sentido tipo biografia, de um modo de dizer, o meu lado pictórico vai tentar mostrar as partes da minha entidade como evolução, nascimento, aprendizado, amor, evolução, paixões, erros e o quanto isso influenciou a minha música”.

A tela pintada pelo artista conduz toda a narrativa, é o roteiro de sua biografia, que se fundem ao final o homem e o artista. O show em São Paulo se torna, como afirma Tom Zé em depoimento ao documentário de Arnaldo, a “hecatombe”, e a tela-pintura apresentada no final do filme sintetiza vida e obra do artista. O encontro entre homem e artista é promovido por esta narrativa documental. A separação entre esses elementos não faz sentido. Isso é sintetizado no depoimento do artista afinal, como afirma Elias (1995), “uma pessoa não se divide em artista em um compartimento e ser humano em outro” (op.cit., p. 85).

Essa aproximação, esse reencontro homem-artista, é construída pela narrativa documentária. Os shows que percorrem esses filmes (compondo a cenas de abertura, como também elemento marcante no encerramento) aparecem de maneira significativa nos documentários analisados. O filme, neste caso, é o show, em que vida e obra caminham juntas novamente.

Recorro agora a um momento documental do filme sobre Simonal que talvez agregue alguns desses elementos que busquei articular, mas que estão problematizadas no capítulo que se segue. 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: "*Ó 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 no referido "coral totalizante" (elemento marcante neste campo musical).

Diante disso, acredito que ainda cabe uma última pergunta: quais elementos na atualidade são assinalados como relevantes para retomarmos estes personagens? Dentre os acontecimentos do passado, os grupos recorrem aos símbolos que emprestem mais sentidos às reivindicações do presente. É dessa forma que acredito nessas produções não só como uma construção da memória do artista, mas também da música brasileira pensada pela atualidade.

Nesse sentido, a produção desses documentários não está sendo pensada apenas como um espaço para outras formas de interpretação que possibilitam a inclusão do que havia sido rejeitado e, dessa forma, condenado

ao esquecimento, mas também como um efeito de processos culturais maiores que o da composição de versões e lembranças individuais em torno de uma carreira. É só no momento em que o cenário musical brasileiro se redefine que se torna possível repensar essas trajetórias.

É desta forma que a ressignificação de categorias/ elementos que apontavam no passado para carreiras “desviantes” as tornam “boas para pensar”⁹⁸ sobre o presente, sobre o cenário musical brasileiro na atualidade.

⁹⁸ Conhecida anedota antropológica. O etnógrafo, imbuído da convicção de que a sacralização das espécies totêmicas é função da importância pragmática para a sobrevivência do grupo, se espanta ao tomar conhecimento de uma suposta exceção a esse princípio, e indaga se a espécie mencionada pelo informante é “boa para comer”; ao que o nativo responde: “não é boa para comer, mas é boa para pensar”.

Capítulo 3

Ressignificando trajetórias:

Os documentários discursivizando regimes de autenticidade

Pretendo agora refletir sobre o papel desses documentários na construção da memória da MPB e a potencialidade dos mesmos para um entendimento possível do cenário musical daquele período, assim como do cenário atual. Procurarei mostrar, de forma breve, o modo como as mudanças ocorridas nesse cenário musical, do período modernista até a atualidade - marcada pela proliferação de ritmos provenientes de comunidades periféricas (“descentralização” da produção de representabilidade)⁹⁹ -, possibilitaram a entrada do cinema como um novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira.

As interpretações ensaiadas no capítulo anterior mostraram o encontro entre homem e artista, tal como promovido pelas memória construída nas narrativas fílmicas. Agora, com o “acréscimo” de outro documentário – “Uma noite em 67” –, pretendo consolidar o entendimento daquelas quatro trajetórias como parte de um campo. Através da análise empreendida, buscarei refletir sobre a construção da categoria “MPB”, que foi balizada por um modelo intelectual que se desenvolveu nos anos 60, em um cenário marcado por diferentes “cismas” (BATESON, 2008).

Pretendo explorar a idéia de que os documentários, como produtores de discurso, possibilitam (ou empreendem) uma espécie de “patrimonialização” da música brasileira, em um sentido bem específico: a partir da relação música-cinema (na documentarização das trajetórias “desviantes” da MPB), modificou-se o sentido de brasilidade perceptível na música popular. Não se trata de “patrimonialização documental” (no sentido de registro inventariante, de referencialidade a uma realidade não questionada), mas de uma re-significação

⁹⁹ É importante frisar que uma relação centro-periferia ocorre no cenário musical brasileiro desde o início do século XX.

o que não se esgota na representação, e tem sempre dimensões metafóricas, ou mesmo metadiscursivas. E isso, a meu ver, se dá porque as falas e as canções, os documentos sonoros e os imagéticos, as perguntas e as respostas, os roteiros e as improvisações, a edição e os títulos, não cessam de ressoarem mutuamente – ou seja, de exercitarem “seu poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde (...) emergiram” (GONÇALVES, 2005, p.20).

Assim, reitero que o caráter “desviante” das trajetórias não tem tanto a ver com uma explicação sociológica para consagrações e ostracismos, mas sim com uma revalorização dos elementos (musicais, comportamentais etc.) capazes de evocar sensível e inteligivelmente uma “realidade brasileira” que nunca esteve descolada – entre a metanarrativa modernista do país miscigenado e as falas pós-modernas do hibridismo e da multiculturalidade – da experiência dos paradoxos da autenticidade.

Ao trazerem para a tela da cena atual figuras esquecidas da trilha sonora dos anos 60/70, uma espécie de “ruído ressoante” se produz. Nesse sentido, a narrativa fílmica traz elementos que permitem pensar não na patrimonialização do “esquecidos”, mas sim da própria MPB, já não presa às questões de sua época e ressignificada, portanto, pelo discurso que atravessa a cena (não só musical) atual e os documentários, que são parte dela. Essas questões valeriam não como um documento de época, mas como formas que inspirariam novas experimentações.

3.1- Música como patrimônio: uma construção discursiva

No artigo “Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gêneros de discurso” (2002), José Reginaldo Santos Gonçalves propõe considerar o conceito de patrimônio cultural como um gênero discursivo. Ele constrói sua argumentação baseando-se na definição de gênero de discurso formulada por M. Bakhtin – “um campo de percepção valorizada, um modo de representar o mundo” (BAKHTIN apud GONÇALVES, 2002, p. 112).

Com base nessa reflexão, Gonçalves mostra de que modo, no Brasil, desde o período modernista, diversas formas de discurso de patrimônio vêm

disputando maneiras de “representar com autenticidade a identidade e a memória da coletividade” (op.cit., p.117). Afinal, a categoria “patrimônio” pode ser considerada como uma das formas privilegiadas para a construção identitária e memorial da nação. Patrimônio cultural, portanto, não se resume a coleções de objetos existentes por si mesmos, mas depende de categorias e classificações – sendo assim, algo “discursivamente construído” (Ibid., p. 111).

Em torno de diversos projetos ou correntes de construção de nação, o patrimônio foi se estabelecendo como bem coletivo nacional, conforme Abreu (2003), a partir do “sentimento de perda”, indissociável de uma retórica própria (Gonçalves, 2002). Foi desse “sentimento”, dessa “não-existência” que se institucionalizaram os debates e as práticas da constituição de um patrimônio cultural brasileiro. Buscava-se uma “herança artística e monumental, na qual a população poderia se reconhecer sob o formato de Estado-Nação” (ABREU 2003, p. 35).

A influência modernista, segundo Gonçalves (2002) condicionou as particularidades das narrativas do patrimônio no Brasil, representadas basicamente por duas modalidades – o “discurso da monumentalidade” e o “discurso do cotidiano”, os quais, para o autor, coexistiram dialogicamente desde as décadas de 20 e 30, até os dias atuais. Tais modalidades refletiam o contraste marcante entre duas formas de valorizar passado e presente, bem como, de maneiras distintas, pensar e incorporar a tradição.

Se no “discurso da monumentalidade” o passado se posiciona “hierarquicamente superior ao presente” (op.cit., p. 117), isso se inverte quando o patrimônio é pensado sob o viés do cotidiano. Para aquele, a tradição representa o vínculo entre o passado e o presente; neste, o passado se apresenta plural, havendo “tantos passados, e conseqüentemente, tantas memórias quantos são os grupos sociais” (Ibid., p. 119). Ao valorizar o presente, a tradição se apresentava, nesse caso, como um instrumento de “construção do futuro” (idem).

Nesse sentido, retomo a breve explanação feita no final do primeiro capítulo, que aborda a tradição tanto como um elemento que cristaliza, quanto um projeto que impulsiona para o futuro. Das experiências passadas torna-se possível provocar a transformação do presente, ou seja, a tradição aparece

como um elemento de “ativação” que permite a criação do novo. Essa idéia aparece nos versos do samba “A dança da solidão” (1972), de Paulinho da Viola, no qual tradição e música têm continuidade em “permanente mudança” (COUTINHO, 2002):

Meu pai sempre me dizia
Meu filho tome cuidado.
Quando penso no futuro
Não esqueço meu passado.

Sob essa ótica, podemos dizer que a música demonstra também seus “passados presentes” (HUYSEN, 2004 p. 09). No entanto, cabe ressaltar que isso não os remete a uma “fossilização” da tradição. A tradição é aqui pensada como uma “tradição viva”, algo que ativa, impulsiona, permite ou mesmo exige a mudança.¹⁰⁰

Além de reconhecer a importância e a proeminência mais que secular da música neste processo de construção de uma identidade nacional, é preciso acima de tudo apontá-la como um dos elementos que *problematizam* idéia de identidade como uma “construção”, ou seja, como algo que está em constante transformação. A tradição, nesse processo, aparece como uma

(...) objetivação da ação humana, e de que a transmissão no tempo das formas culturais não se realiza como mera reprodução mecânica, objetiva, e sim como um processo de reconstrução no qual a cultura é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito. (COUTINHO, 2002, p. 21).

Isso novamente nos remete ao patrimônio, pensado não como algo que *representa* o país, mas como aquilo que faz uma *interpretação* do Brasil. Trata-se de uma constante interpretação de signos. É dessa forma que entendo o

¹⁰⁰ Coutinho (2002) diferencia “tradição” de “tradicionalismo”, aos quais me refiro, respectivamente, como tradição viva e tradição fossilizada. Mas há ainda um aspecto discursivo-antropológico a considerar: a possibilidade de que tenha havido *retóricas da tradição*, e que o que por vezes pode ser percebido como tradicionalismo faça parte de um diálogo conflituoso, ou de resistência, às muitas retóricas bem mais poderosas da modernização de cima para baixo – elas mesmas perversamente tradicionais no Brasil.

patrimônio como uma categoria construída discursivamente, não existindo portanto, patrimônios autênticos, mas sim regimes de autenticidades.

Tais “interpretações”, principalmente no que se refere à temática do patrimônio imaterial, de certa forma, sempre passaram pelas discussões sobre “cultura ‘legítima’ e ‘culturas populares’” (TRAVASSOS, 2006), tendo como premissa, no caso brasileiro, a temática da “diversidade cultural”. Tanto no sentido de produzir unidade, quanto no de marcar diferenças internas, a diversidade é um elemento essencial para o debate da construção da identidade brasileira.

Essa idéia de diversidade cultural, também articulada à idéia de patrimônio, não deixou de se mostrar presente nos debates sobre música e identidade. Quando falamos da “construção” da identidade nacional brasileira, podemos afirmar que a música foi se apresentando, desde o início do século XX, como um elemento essencial na representação de um país caracterizado por sua diversidade.

Nesse campo de *interpretações*, podemos afirmar que a música esteve envolvida nos diversos projetos nacionais (vanguardistas, folcloristas, populistas) nos quais cultura popular e identidade nacional disputaram espaços de legitimação. Vários embates foram travados dentro e fora do Estado, em consonância com projetos da elite intelectual, e envolvendo também ressonâncias populares no que tangia à “criação do nacional”.

Como exemplo disso, podemos citar diversos trabalhos¹⁰¹ que apontaram como a mestiçagem racial, característica não limitada ao Brasil, tornava-se significativa nas formas como diferentes elementos ou símbolos, étnicos ou coletivos, foram apropriados no processo de construção dessa identidade. Tais trabalhos, ao problematizarem a “construção” da identidade brasileira a partir da música, mediados por um projeto, tiveram como foco a associação entre o mestiço e o nacional. A “transposição” do samba de símbolo étnico a símbolo nacional se mostra como um bom exemplo disso (REIS, 1993). Segundo Lilian

¹⁰¹ Cf. REIS, Letícia V. de Souza. “A ‘aquarela do Brasil’: reflexões preliminares sobre a construção do nacional do samba e da capoeira” in : Cadernos de Campo 3. 1993; e SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº29, out/1995.

Schwarcz (1993), teria havido nesse período um “jogo” no qual a identidade foi particularizada pela mistura racial, “sendo o mestiço a personificação da diferença, que é nesse momento transformada em unidade adjetivada” (id., p.60). A identidade, portanto, teria sido construída a partir da própria diversidade, “constantemente acionada e ressignificada” (Idem.).

Nesse sentido, todo discurso construído buscava articular uma diversidade, principalmente aquilo que remetesse as experiências individuais a um sentido totalizador, homogêneo – afinal, a nação deveria ser universal e anterior aos indivíduos (GONÇALVES, 2002). No entanto, outras tendências foram se consolidando. Começou-se a valorizar o cotidiano e as experiências individuais, e “falar em nome de si próprio” teria sido uma dessas novas posturas (ARAUJO, 2000 apud MELLO 2008). Mais uma vez, acredito que a música nos ajuda nessa problematização.

Quando pensamos na relação música e patrimônio, remetemo-nos à concepção de “imaterialidade” e “intangibilidade”. Quando, em outro trabalho, Gonçalves (2005) propõe refletir sobre a noção de “cultura” a partir da noção de “patrimônio”, ele não pode deixar de se referir a subjetividade, mas se utiliza também de uma noção que quero destacar como especialmente interessante para este trabalho, a de “ressonância”. É através dela que Gonçalves expõe o erro das instituições de patrimônio (nação, família, etc.) de eliminarem as ambigüidades produzidas pelas categorias sensíveis (cheiro, paladar, audição, etc.) por categorias que ele denomina como “abstratas”. Ele mostra que, se eliminamos essa “ambigüidade” dos patrimônios culturais, colocamos em risco o seu “poder de ressonância”. Ele faz menção à definição proposta pelo historiador Stephen Greenblatt:

Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante (GREENBLATT apud GONÇALVES, 2005, p. 20)

Desse modo, como afirma Gonçalves (2003)¹⁰² diferente do “patrimônio de pedra e cal”, em que os aspectos materiais seriam mais enfatizados, no caso do patrimônio imaterial a ênfase se estabelece mais “nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida (...) a proposta existe no sentido de registrar essas práticas e representações e acompanhá-las para verificar sua *permanência* e suas *transformações*” (idem, p.28).

O cenário musical atual apresenta mudanças em torno da sensibilidade e da elaboração do que chamamos de diversidade cultural no Brasil. Trata-se de questões que hoje nos remetem diretamente ao multiculturalismo. As formas como são produzidos os discursos sobre a autêntica música brasileira e os lugares de onde partem esses enunciados nos ajudam a problematizar essas “permanências” e “transformações”. Da mesma forma, se analisarmos os documentários como outro espaço de ressignificação, podemos avaliar seu poder de ressonância junto ao público no que diz respeito a legitimação das trajetórias retratadas.

Nesse sentido cabe-nos questionar se os discursos produzidos por esses documentários, ao trabalharem a relação entre permanência e mudança no cenário musical, não se apresentariam na atualidade como novas formas de patrimonialização da música brasileira.

3.2 – “Descentralização” e “deslocamento” na cena musical

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

¹⁰² “O patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. **Memória e patrimônio – ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003. p. 21-29.

nacional” aparece na criação e nas escutas e apropriações dos diferentes sons populares, desde o início do século XX até a atualidade.

O período modernista, marcado pelo projeto musical de Mario de Andrade, durante o governo Vargas, buscava o levantamento de sons populares e sua elaboração formal, ou seja, uma transfiguração para o registro erudito das peças musicais fornecidas pela tradição.

Durante o governo Vargas, a representação de Brasil ocorria por via da monumentalidade, que se expressava nas reformas urbanas (especialmente na capital, representação imaginária da república), na grandiosidade das obras (especialmente os grandes prédios dos ministérios), e também na música. Como lembra Santuza Naves em seu trabalho *“Da bossa à tropicália”* (2004), a era do rádio (anos 40 e 50) teria sido associada, principalmente pelos bossa-novistas, ao “excesso”, à uma estética vinculada ao estilo operístico, que distanciava o artista do público.

No período do Estado Novo a nação estava sendo construída de cima para baixo, e a modernização continuava a se dar “pelo alto”, como lembra D’Araujo (2000), mas segundo projetos que já incorporavam uma presença forte dos elementos populares – não só por via de um romantismo modernista, e do folclore, mas também das ciências sociais e novas correntes do direito, da economia etc. Assim, o Estado não só legitimava as representações da nacionalidade, mas se apresentava como o portador legítimo delas. Mas cabe distinguir as diferentes apropriações do “popular” (e os diferentes empregos do termo) até esse período. Como aponta Naves (2010a) em outro trabalho, ao mesmo tempo que o termo “música popular” estava próximo das classificações modernistas, ou seja, se definia por oposição a “populário” e “popularesco”, tais classificações foram ignoradas pelo governo Vargas, cujas ações culturais não teriam deixado de se apropriar de diferentes modos ou modalidades de manifestações populares.

No final dos anos 50, em consonância com os projetos modernizantes do governo JK e com uma estética construtivista, o “período desenvolvimentista” é marcado pelo estilo bossa-nova, que pode ser considerado como a forma encontrada pelas camadas médias urbanas de se “repensar”, de “atualizar” o Brasil como comunidade imaginada, através do

desejo de modernidade. A bossa assumia uma espécie de marca idealizada, modernizante e reformista. O “excesso” característico dos intérpretes da Era do Rádio foi sendo minimizado pelo estilo mais “intimista”.

Concomitantemente, consolidava-se o projeto nacional-popular marcado pela “politização” da canção. Era a busca de uma canção popular participante, afinada com *postulados nacionalistas*. Nesse sentido, a arte era pensada como algo ideologicamente comprometido. A música popular brasileira (MPB) se firmava como expressão político-cultural do país. Nesse período, segundo Naves (2000), sob a influência do ideal de Mario de Andrade, através da música seria possível conceber a “construção” da nação, porém com uma diferença: o elemento popular não seria mais submetido ao erudito, e sim à “música popular”. Cabe ressaltar que, ainda sob essa perspectiva mariandriana, os elementos sonoros, como afirma a autora, continuavam submetidos a uma universalização (instrumental e escrita) através da seleção dos artistas que se constituíam como “mediadores” intelectuais. Marca-se um momento de surgimento de uma “canção politizada” caracterizada por “atender a apelos externos, tanto políticos quanto sociais” (op.cit., p. 39).

Tais “postulados” foram questionados no final dos anos 60 com a emergência de uma perspectiva cosmopolita, trazida pelo tropicalismo, que rompia com o nacional-popular. Já nesse período, podemos dizer que não se pretendia a idealização da nação através de uma unidade estética. Diversas tendências musicais estrangeiras, principalmente o pop e o rock, foram incorporadas. No entanto, cabe ressaltar que o rompimento definitivo com algumas tradições, dentre elas a da MPB, só se tornou “projeto” nos anos 80, com a emergência do rock brasileiro. Como afirma Antonio Carlos Miguel ¹⁰³, desde a década de 80, a MPB foi se tornando um “gênero musical esgotado” (idem).

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 periferias¹⁰⁴, uma espécie de

¹⁰³ Apud Mello, 2008.

¹⁰⁴ Nos debates da disciplina ministrada pela professora Santuza Naves, intitulada “Antropologia da Música” na PUC-RJ, essa relação centro/periferia se mostrou presente nos debates contemporâneos sobre

“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, 2010a).

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*”¹⁰⁵, 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.

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. Trata-se agora de observar, lembrando a perspectiva bakhtiniana de gênero, a aproximação entre esses dois campos distintos (música/cinema). Partindo da análise empreendida no capítulo anterior, acredito que a resignificação operada pelos documentários tem um aspecto patrimonial-identitário compatível com a atualidade multicultural.

o cenário musical brasileiro. Cabe ressaltar que esse “movimento” não é unidirecional – como exemplo disso, teríamos o samba no início do século XX.

¹⁰⁵ Mello (2008) refere-se a esse modelo intelectual no sentido atribuído por Maria Alice Rezende de Carvalho em seu trabalho “*Quatro vezes cidade*” (1994).

3.3 – Dicotomias e ruídos na música brasileira

Cabe agora voltarmos para as quatro narrativas documentárias, apontadas no início deste trabalho como foco de análise, indagando-as como indicativas e constituintes de um *novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira*. Apesar de tratarem de obras, carreiras e personalidades muito distintas, procurei aproximá-las, no capítulo anterior, por um elemento que, a meu ver, as atravessa: a caracterização “desviante”, que se dá *no plano do discurso fílmico*.

No artigo intitulado “Ruídos da música popular”, Beatriz Resende (2002), ao refletir sobre a importância da música na constituição da cultura nas grandes cidades, afirma que as dicotomias litoral/sertão, cidade/interior, morro/asfalto, centro/periferia, estariam se dissolvendo a partir do início do século XXI, mas que foram significativas e operantes para pensar e retratar o Brasil na geração anterior, e mostra como isso se expressou em diferentes canções. A autora, de certa forma, sugere que tais dicotomias são relevantes para se entender diferencialmente o cenário atual, marcado por conflitos e dramas bem distintos, e que inclusive questionam os que se impuseram na vigência daqueles limites e oposições (ainda associáveis ao modernismo).

No entanto, creio que não basta falar de uma vigência terminal das dicotomias, mas entender como elas não são necessariamente disciplinadoras e pacificadoras, caladoras dos ruídos, mas permitem também as éticas e estéticas do excesso, lembrando que as misturas comportavam sim uma potencialidade menos regrada. Nesse sentido, quando me refiro ao (ou me aproprio do) conceito de “desvio” proposto por H. Becker (2008), tomo as relações de oposição como propostas pelo autor, como significativas para refletir sobre a cena musical da maneira tratada por esses quatro documentários. Ao apresentarem o cenário musical da época, levando em conta sempre uma busca por propriedades relevantes para se pensar a MPB nos anos 60/70, as narrativas dos documentários também nos apresentam as “regras” subjacentes à atuação dos músicos e compositores do período, mas de tal modo que sentimos ao mesmo tempo que o lugar da inventividade é no excesso, na deslimitação, na proliferação. É dessa forma que há uma oscilação

recorrente, nas narrativas de todos os documentários analisados, entre a rotulação de “desviante” e a revalorização do significado desse desvio. Apesar de tratarem de trajetórias distintas, elas aparecem como equivalentes em relação ao cânone da MPB; ou seja, o que aproxima os filmes, ou mesmo os entrelaça, é o fato de – aberta ou veladamente – os artistas documentarizados e suas obras serem abordados, de certa forma, como imprescindíveis para a compreensão não só do cenário (ou do contexto) da formação da MPB, mas das dicotomias que a marcaram, e de outros modos de enfrentamento delas – a saber, já sem sínteses, consonâncias e superações.

Tratar essas trajetórias como “desviantes” nos aproxima das disputas em torno da construção de uma “autêntica” música brasileira, já dentro do regime da sua reprodutibilidade técnica. Tais disputas refletem, sintomatizam os conflitos que permearam as diferentes construções de “imagem” de Brasil. Tais dicotomias expressavam os “ruídos” (RESENDE, 2002), ou as tensões em torno e suas diferentes apropriações (presentes nessas diferentes construções de imagens de Brasil). Ao contrário da cena musical atual, em que estes “ruídos” são incorporados e ganham sentido (idem), quando se pensou um projeto de constituição da identidade cultural brasileira, esses foram problematizados como “elementos de exclusão” (idem). Nesse sentido os ruídos se tornam ainda mais significativos, pois como afirma Resende, “o cânone se constitui não pelo que escolhe, mas pelo que rejeita” (idem, p. 126).

Um exemplo significativo se apresenta – ao retornamos às dicotomias – quando associamos a idéia ruído à do dinamismo do urbano. Partindo do projeto cultural modernista, cujos intelectuais tinham como compromisso a construção da nação, podemos pensar as perspectivas includentes e excludentes de se lidar com a tradição popular (NAVES, 1998). Se num primeiro momento rompeu-se com o caráter excludente das oposições, incorporando-se e valorizando-se o popular¹⁰⁶, este manteve-se no regime da descontinuidade em relação ao intelectual/reflexivo, na medida em que o discurso modernista, ao menos em parte, manteve sua recusa ao

¹⁰⁶ Como afirma a autora, o elemento primitivista é imbuído de valor no momento que se rompe com o aspecto excludente do processo civilizador – exclusões no repertório popular. (Naves, 1998).

“popularesco” – distinto da concepção de popular ou populário¹⁰⁷, tais como pensados por Mario de Andrade. Recusa aos “sons populares, transformados pelas tecnologias emergentes, como o rádio, o microfone e as novas técnicas de gravação” (op. cit., p. 47). Era uma espécie de “ordenamento hierarquizante” (idem) que vigorava sob o processo civilizador. Nesse sentido, em vista desse projeto de modernidade, tomamos a idéia de inclusão dos elementos que iam ao encontro dessa idéia de modernidade em construção. No entanto, como afirma Naves (idem), o projeto modernista, ao mesmo tempo que se mostrava “mais democrático”, também não deixava de ser “excludente” (op.cit., p. 49). A autora mostra como se estabeleceu este procedimento de “exclusão” a tudo que era classificado como “popularesco” num comentário de Arnaldo Contier

Em síntese, a brasilidade apoiava-se no folclore, negando, portanto, as experiências de Satie ¹⁰⁸(*Parade*, 1917), que se baseou em canções de *music-hall* e de *shows* circenses, ou nas obras de Villa-Lobos inspiradas nos choros ou nas serestas dos artistas populares e urbanos. Os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da ‘cidade que sobe’ (São Paulo, por exemplo). (CONTIER apud NAVES, 1998, p. 50).

O que trago como elemento relevante para pensar as trajetórias selecionadas pelos documentários é a maneira como já foi possível -- mais ainda: significativa - pensar o Brasil por essas dicotomias (um pensamento que também se deu no regime do sensível. É importante ressaltar que tais formas binárias, ao traçarem fronteiras, iam concretizando e reforçando as tensões existentes nessa construção, principalmente, como aponta Napolitano (2005), quando a tradição musical brasileira começa a sofrer um processo de apropriação pelas novas camadas urbanas¹⁰⁹.

Se por um lado, a entrada da música popular no circuito comercial a afastava do projeto modernista, como proposto pelo modernismo literário

¹⁰⁷ Pensado como as “manifestações folclóricas das três raças” (NAVES, 1998).

¹⁰⁸ Erik Satie foi contra os excessos característicos do romantismo do século XIX e as convenções musicais de forma geral. Se mostrou influente no contexto modernista, principalmente o francês (NAVES, 1998).

¹⁰⁹ Para o autor, isto se deu tanto no plano da criação quanto no da recepção.

(NAVES apud NAPOLITANO, 2005) ¹¹⁰, por outro, na opinião de Napolitano (idem), isso estava na “gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas surgida nos anos 30”. (op.cit., p. 54).

No entanto, o que cabe enfatizar é que o processo de criação de “autenticidades” se estabelece nesse cenário que nada possuía de “folclórico” (idem).

Através das principais polêmicas, intelectuais e músicos, dos anos 30 aos anos 50, percebemos um conjunto de mitos historiográficos que foram colados à própria idéia de música popular brasileira ‘autêntica’ e ‘legítima’. (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000 APUD NAPOLITANO 2005, p. 54).

Essa cena musical, que trazia aquele elemento urbano, é observada pelo autor em

(...) contraponto às visões ‘puristas e ‘folclorizantes’ em torno da música popular consagrada justamente no momento de sua gênese (década de 30) e reforçadas pelo intenso debate ideológico dos anos 60, quando a expressão nacionalista se tornou um valor político e cultural a ser conquistado e preservado (NAPOLITANO, 2005, p. 54).

O que torna essas “dicotomias” significativas é a forma como elas são apropriadas pelo discurso modernista como um *elemento organizador*. Os intelectuais dispostos a construir essa “autêntica” música brasileira, identificavam os “ruídos” no momento em que essas dualidades circulavam discursivamente, tornando-as, portanto, significativas. É a partir do ruído que se pensava/criava a ordem. Esta última não é portanto, uma reprodução mecânica. A todo instante há uma criação. O ruído, ao mesmo tempo que se impõe como elemento necessário à ordem, é também aquilo que permite refletir sobre as categorias existentes.

É nesse sentido que as trajetórias enquadradas como “desviantes” são relevantes para o cenário musical brasileiro. Através dessas narrativas o elemento “ruído” é problematizado positivamente. Os filmes nos permitem

¹¹⁰ Mas ainda caberia, talvez, questionar se essa caracterização não segue, ela mesma, certo intelectualismo, que não estaria exatamente no diagnóstico (relativamente preciso) da hegemonia da versão ou vertente marioandradina (a desvalorização das intuições de Oswald de Andrade, que o tropicalismo, como veremos, redescobriria “contra” a MPB mais nacionalista), e sim na desconsideração de quanto o cerne mesmo do projeto de Mario de Andrade ainda guarda da “selvageria” oswaldiana. (GEIGER,1999).

observar esses ruídos como uma experiência significativa, ao mesmo tempo que os experienciamos, na medida em que mobilizam falas, sonoridades, imagens (e ressonâncias) atuais ¹¹¹ .

Assim, pode-se dizer que as narrativas aqui estudadas, em seu conjunto, ressaltam os ruídos (já) existentes na cena musical brasileira dos anos 60/70. A consagração de certos compositores, cujas carreiras se iniciavam então, e a canonização de suas obras, abafou, de certa forma, esses ruídos ou enfraqueceu a sensibilidade a eles, dando à MPB um caráter de projeto encerrado de substancialização da (procurada) autenticidade brasileira dentro de um regime de cultura de massa.

Esses filmes trazem os ruídos de massa presentes no cenário musical: a malandragem de Simonal usada para seguir os conselhos de seu anjo (como mostrado na abertura do documentário); as experimentações de Tom Zé que marcam os conflitos na narrativa documentária (usando enceradeiras, experimentando novas sonoridades levando-o a discutir com os técnicos de som na sua turnê fora do Brasil); as “não concessões” de Macalé e por fim, a guitarra, o grande ruído, tematizado pelo documentário sobre Arnaldo como significativo para pensar a carreira do músico que desde sua estréia já rompia com os padrões estéticos daquela cena musical.

3.4 - Documentário - novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira

Tomando a idéia de “ruído” para refletir sobre os documentários, pensemos no período problematizado por estas narrativas, anos 60/70 – momento de “invenção” e consolidação da MPB – como período em que esse elemento “ruído” foi cuidadosamente reforçado, ainda sob a mesma lógica da “exclusão”.

Quando levamos em conta a maneira como a condição ou os aspectos urbanos (da forma apresentada no item anterior) foram sendo apropriados e elaborados por diferentes discursos, e principalmente o modo com que os

¹¹¹ Talvez não seja exagerado nem forçado aproximar esses filmes da “observação participante” da etnografia clássica, assim como a autoralidade documentária também tem ressonâncias no gênero etnográfico.

elementos de “ruído” foram incorporados como fundamentais para o cenário musical atual, vemos como essas produções culturais falam, expressam certas representações de Brasil.

Por isso, é preciso frisar que a análise empreendida no capítulo anterior, ao apontar certos binarismos (desvio/regra; dentro/fora, etc.) construídos pelas narrativas documentárias, não se limitou a uma perspectiva micro-social (nem a uma outra, dicotomicamente distinta, macro-social). Ela nos levou a refletir sobre a relevância do *campo* para a construção dessas classificações, nos instigando a pensar no potencial interativo existente entre os níveis micro e macro-social, levando em conta a alternância dos graus de ligação em diferentes condições.

Acredito que os quatro documentários não são coleções de registros que apenas objetivam trajetórias individuais, mas sim instâncias discursivas de narrativização - incidências, na linguagem do cinema, das experiências dos músicos retratados e de suas reverberações na consciência dos contemporâneos. A música, neles, não é arte, e sim atividade; articula materiais, significados, e códigos/regras - um “campo” (BOURDIEU, 2008). Quando consideramos o campo, nos vemos diante dos mecanismos sociais que determinam os discursos, e que, no caso dos documentários, ao direcionarem suas narrativas para a compreensão das disputas oriundas do campo da música, estabelecem estas categorizações.

Para Bourdieu, não é possível falarmos em trajetória sem abordarmos o conceito de “campo”. A trajetória é algo pré-definido pelo campo (BOURDIEU, 1996). Nesse sentido, a trajetória é social, pois como afirma Montagner (2007), o *campo* é algo que está sempre em movimento, em permanente mudança. Assim, a trajetória é o “movimento dentro de um campo de possíveis definido estruturalmente, mesmo que as estratégias e os movimentos individuais sejam ao acaso” (op.cit., p.255). Ao observar o campo literário, Bourdieu afirma que

(...) cada autor, enquanto ocupa uma posição em um espaço, isto é, em um campo de forças (irreduzível a um simples agregado de pontos materiais), que é também um campo de lutas visando conservar ou

transformar o campo de forças, só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo. (BOURDIEU, 2008, p.64).

Ao problematizarmos o campo da música sob esta perspectiva, podemos observar, pela narrativa documental, as diferentes posições sucessivamente ocupadas por cada músico em estados sucessivos do campo musical. E toda essa reconstituição “parte do ponto de vista externo ao biografado, parte do ângulo de visão de quem reconstitui o campo como espaço social onde essa biografia se delinea” (MONTAGNER, 2007, p.255).

É nesse sentido que os documentários aparecem como um *novo lugar de produção de discurso sobre a música brasileira*. É a narrativa documental que dá coesão e sentido aos diversos acontecimentos narrados por uma pessoa, levando em consideração que esse lugar é um espaço simbólico, no qual as lutas e negociações dos agentes determinam e legitimam certas representações.

Isso se aproxima da análise empreendida por Bakhtin aos gêneros discursivos. Partindo da análise literária, os gêneros teriam sempre sido observados de maneira apartada da vida social, vigoraria uma análise orientada dentro dos limites da literatura (uma relação artística-literária). Mas estes seriam, na visão do autor, resultantes da diversidade ideológica das esferas sociais, ou, ainda, aquilo que pressupõe a diversidade da organização social.

Grillo (2005) propõe a pertinência de se pensar o conceito de “campo” em Bourdieu para o estudo dos gêneros do discurso como compreendido pelo Círculo de Bakhtin. Tomando o cuidado de explicar as possíveis divergências entre os autores problematizados¹¹², a autora parte da premissa de que a noção de “campo”, ou como foi pensado por Bakhtin, a “esfera da comunicação discursiva”, “é compreendida como um nível específico de coerções que, sem considerar a influência da instância sócio-econômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada campo” (op.cit., p.162).

¹¹² Grillo (2005), observa como grande divergência entre os autores a concepção do papel da língua na comunicação humana. Enquanto o círculo conceberia o sistema lingüístico como “componente do discurso”, Bourdieu observaria a língua como um “artefato da Lingüística”. No entanto, para seguir com sua análise a autora toma como premissa a visão do Círculo de Bakhtin.

Dessa forma, se por um lado podemos afirmar que Bourdieu firma suas análises no estudo da relação entre estruturas sociais e a formação da subjetividade ¹¹³, Bakhtin dá ênfase no estudo da natureza social da linguagem (GRILLO, 2005).

Retomando os documentários, ao privilegiarmos a leitura bakhtiniana, não deixamos de lado as contribuições bourdianas ao referimos as disputas no campo, porém enfatizamos as trajetórias, problematizadas pelos documentários, do ponto de vista da linguagem, ou seja, as narrativas produzidas sobre essas trajetórias. Se tomarmos a música como um “campo” – pensado como espaço social de lutas, onde os agentes assumem posições através de coerções - o documentário é o espaço onde são construídas as narrativas sobre estas disputas, é o lugar onde uma coesão narrativa é produzida.

Apesar de se tratar de um gênero cinematográfico, tais documentários extrapolam a barreira do cinema ao direcionarem suas narrativas para a compreensão das disputas oriundas do campo da música. Nesse sentido, esse gênero pode ser melhor compreendido se for considerado tanto o campo no qual foi produzido (aqui o cinema também é compreendido como um espaço simbólico de lutas) quanto aquele no qual ele circula, a música (GRILLO, 2005).

3.4.1 – “Uma noite em 67” – os festivais da canção como campo da música brasileira

Diante da vasta produção de documentários sobre música brasileira lançada nos últimos anos¹¹⁴, um documentário em especial chamou minha atenção, por apresentar elementos, de certa forma, aglutinadores. Neste caso, gostaria de enfatizar que tais elementos não se encontram afinal nos artistas retratados, nem em suas obras, mas na forma como todas estas trajetórias

¹¹³ Como enfatiza a autora, este aspecto também teria sido problematizado pelo Círculo de Bakhtin.

¹¹⁴ Como já salientado inicialmente, ela inclui vários outros filmes, alguns dos quais tematizam músicos consagrados, outros, músicos não classificados (ou apenas polemicamente) como pertencentes à MPB.

narradas podem ser criticamente entendidas, se pensadas dentro de um *campo*.

O documentário “Uma noite em 67” (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, não só contemplaria, ainda que de forma indireta, as quatro trajetórias, como também nos apresenta o terreno (e o ritual) de disputa em torno da construção de uma identidade brasileira, em que a música é apontada como elemento central.

Assim sendo, procurarei mostrar de que maneira o discurso modernista concede à música uma idéia de “brasilidade”, ou ainda, a sua legitimidade nos planos tanto cultural quanto artístico. Ao condensar de certa forma todas essas narrativas analisadas, esse documentário se apresenta como um conjunto discursivo que reflete a relação da música com esta “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) chamada Brasil.¹¹⁵

O documentário que trata da final do terceiro Festival da Música Popular Brasileira no teatro Paramount em São Paulo, promovido e transmitido pela TV Record, trazia entre os finalistas Sergio Ricardo, com “Beto Bom de Bola” - desclassificado após quebrar seu violão em sinal de protesto às vaias recebidas da platéia que lotava o teatro; Roberto Carlos, com o samba “Maria, Carnaval e Cinzas; Chico Buarque e o grupo MPB 4 com “Roda Viva”; Caetano Veloso e o grupo argentino Beat Boys com “Alegria, Alegria”; Gilberto Gil com, os ainda desconhecidos, “Os Mutantes”, apresentando a música “Domingo no Parque” e por fim, o campeão do festival, Edu Lobo cantando com Marília Medalha a música “Ponteio”¹¹⁶,

O elo existente entre os documentários que narram as trajetórias e este último em particular, se deu pelo fato desta narrativa parecer condensar todo o

¹¹⁵ ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Companhia das Letras, São Paulo, 2008. O termo “comunidade imaginada”, como trabalhado pelo autor, buscava fornecer um fundo histórico para o emergente nacionalismo e seu desenvolvimento, sua evolução e sua recepção. Tendo como foco os países colonizados e os asiáticos, o autor rompia com as interpretações "europocêntricas" no estudos das nações.

¹¹⁶ Segundo Naves (2010a), esta composição de Edu Lobo, em parceria com José Carlos Capinam, seria representativa desse estilo de canção de festival que “concorrer[ia] para a configuração da MPB (...) a música, pela própria temática nordestina realizada em letra e música, assumia, naquele momento, um caráter político, ao mesmo tempo em que era resultado de um fino artesanato musical” (op.cit., p. 42).

cenário musical problematizado pelos outros documentários. No documentário sobre Jards Macalé uma cena se mostra interessante: o que a princípio se apresenta como uma forma “pobre” de contextualizar o cenário musical da época, por outro nos mostra os elementos tomados como relevantes para entender não só a trajetória deste músico neste *campo* específico, mas também problematiza esta esfera, este *campo* de atuação.

Num formato que nos remete a um “videoclipe”¹¹⁷ são trabalhados quatro temas: “tropicalismo”; “passeata contra a guitarra elétrica”; “emepebistas x tropicalistas” e por fim, “era dos festivais”.

Embalada pela canção “Let’s play that”, de Jards Macalé em parceria com Torquato Neto, com a introdução de vários elementos gráficos, a cena se inicia. Logo a imagem de Gilberto Gil aparece no canto esquerdo da tela. Em seguida, uma foto de Caetano Veloso com uma guitarra na mão aparece no canto direito. Ao centro, a capa do LP “Panis et Circensis”¹¹⁸, e uma ênfase na figura de Tom Zé, que é engrandecida, tomando uma proporção maior na tela, ganhando relevância. Por fim, como tema que condensaria essas imagens, é introduzida a palavra **“tropicalismo”**. Em seguida, todos estes elementos são retirados em seqüência e, no mesmo formato, a segunda cena se forma, iniciada com a imagem da banda Os Mutantes, seguida da cantora Wanderléa e, por fim, simultaneamente à formação do texto **“passeata contra a guitarra elétrica”**, uma grande guitarra aparece ao fundo. Junto à formação do texto **“emepebistas x tropicalistas”**, as figuras de Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Elis Regina compõe a terceira cena, seguida da quarta e última cena, em que aparecem as figura de João Gilberto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Paulinho da Viola fechando o clipe com o texto **“a era dos festivais”**

Se tomarmos estes quatro temas – “tropicalismo”; “passeata contra a guitarra elétrica”; “emepebistas x tropicalistas” e por fim, “era dos festivais” – temos uma síntese do período problematizado por este trabalho, apresentando os dilemas na origem do movimento da MPB – a maneira como a MPB se

¹¹⁷ Este entendido como a associação e fusão de imagens se utilizando iconografias e grafismos, tendo ao fundo uma música como condicionante (MENEHETTI, 2009).

¹¹⁸ Esse LP de 1968 marca o Tropicalismo reunindo Caetano, G. Gil, Rogério Duprat, TomZé, Torquato Neto, Gal Costa e participação de Nara Leão.

apropriada, em momentos diferentes e de formas distintas, de elementos estéticos da Bossa Nova; as tensões entre os princípios estéticos do Tropicalismo e o movimento da MPB “nacionalista e engajada” (NAPOLITANO, 2005); o sucesso da Jovem Guarda; entre outros.

Cabe ressaltar a maneira em que esses elementos aqui apresentados se tornam importantes para se pensar a cena musical daquele período e a forma como esses mesmos elementos se condensam nos Festivais da Canção, principalmente entre os anos de 1965 – 1967. No entanto, o Festival de 67 é tomado aqui como um divisor de águas, ou como aponta o documentário “Uma Noite em 67”, este foi o festival que “revolucionou a música brasileira”.

No momento em que o país reelaborava o processo de inserção na modernidade, a televisão começava a ser tornar presença marcante nas principais cidades do país, iniciando uma disputa de espaço com o rádio, que até então era o principal veículo de comunicação. Nesse período é retomada a idéia de grandiosidade, muito presente na era do rádio, e combatida com o advento da bossa-nova, mas essa grandiosidade do espetáculo é reincorporada por essa nova geração a partir de um outro meio de comunicação – a televisão – e também sob um novo formato de espetáculo, não mais vinculado aos brilhos das grandes orquestras, mas abraçando jovens em grandes festivais da canção.

Diante do sucesso gerado pelo Festival de 1966, no qual Chico Buarque e Nara Leão ganhavam com “A Banda”, grandes expectativas foram lançadas ao Festival de 1967, para o qual todos os meios de comunicação se voltaram. Os festivais eram a expressão da cena musical da época ao trazerem para o palco a diversidade musical brasileira – estavam presentes tanto artistas da Jovem Guarda, como da MPB.

O Festival de 67 se colocava dentro desta perspectiva, porém como afirma Napolitano (2005), “depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da Record de 1967 a MPB não seria mais a mesma”. O Festival trazia ao palco a guitarra elétrica e, junto com ela, a participação de dois grupos que destoavam tanto na atitude, quanto na estética dos grupos que se afirmavam como representantes da “autêntica” MPB. Como ressaltava Edu Lobo, em entrevista ao documentário “Uma Noite em 67”, “eu era o mocinho careta que cantava de smoking”.

Com Gilberto Gil, o Festival se viu diante do grupo de jovens “Os Mutantes”. No documentário “Uma Noite em 67”, é mostrada a entrevista concedida por Arnaldo Baptista, nos bastidores do festival, ao repórter da TV Record, Randal Juliano: "Qual foi a reação de vocês quando Gilberto Gil chegou e disse: 'quero vocês no meu número no festival tocando guitarra elétrica?'". Arnaldo respondeu "nós achávamos que dava certo!". Na mesma noite, Caetano Veloso se apresentava, com os “cabeludos” argentinos Beat Boys, "Alegria, Alegria". Como demonstra Nelson Motta em depoimento ao filme, aquele Festival é apresentado como o “start” do impacto do movimento tropicalista, principalmente após 1968, à MPB, fazendo com que esta última se visse na obrigação de rever tanto suas bases estéticas, quanto os valores culturais que a norteavam.

O que chama atenção é a relevância que esses festivais tomam na cena musical dos anos 60/70. O que havia começado apenas como um programa de televisão, ia se tornando, aos poucos, tanto um legitimador de aristas da música brasileira, como um formatador de canções. Em meados da década de 60, a televisão já se tornara o principal veículo da nova geração de músicos. Os grandes festivais, símbolo dessa geração, se tornam portanto o principal atrativo das emissoras de TV e faziam delas o principal divulgador e selecionador de novos talentos, como o rádio havia sido anteriormente. Como afirma Chico Buarque em depoimento ao documentário, “a música se torna festivaesca”.

Como “formatadores” e legitimadores, os festivais procuravam, se não inserir, ao menos traduzir elementos que atravessavam a cena musical da época. Isso nos remete diretamente à entrevista concedida por um dos organizadores dos festivais e na época diretor da TV RECORD, Paulinho Machado de Carvalho (falecido em setembro de 2010).

Na opinião do organizador, os festivais deveriam ser organizados como “espetáculos de luta livre”. E para isso, um elemento apontado neste trabalho como significativo é observado novamente na fala do entrevistado - as “dicotomias” que cercam o nosso cenário musical. Como afirma Paulinho Machado de Carvalho em depoimento: “tem que ter mocinho, tem que ter bandido (...) organizar o espetáculo, é organizar os interpretes mais ou menos dentro disso (...) e assim despertar maior interesse do público”.

Não se trata aqui de mais uma análise que se pauta nas dicotomias para entender o Brasil, mas buscamos compreender, através da análise, por que essas dicotomias são tomadas como significativas. O que observamos são os embates que expressavam esse cenário musical. Como aponta Napolitano (2005), esses embates eram de certa forma muito inflados pela mídia da época, principalmente, os conflitos entre tropicalistas e emepelistas após a explosão do movimento na virada de 1967 para 1968.

Nesse sentido é que, mais uma vez, certa idéia implícita de “desvio” parece estar operando - não como categoria de análise (pois documentários não são teorias sociológicas), mas como uma espécie de uso (ou reapropriação) do mesmo código dominante para mensagens de significados diferentes, alternativos. As quatro narrativas analisadas no capítulo anterior problematizam as quatro trajetórias dentro desse *campo* em que “dicotomias” são significativas. É dessa forma, que as categorias “maldito”, “dedo-duro”, “louco” ganham sentido quando tomadas dentro deste “ringue”, ou melhor, dentro deste *campo*. Trata-se de um processo de valoração que se estabelece dentro deste *campo* específico.

Para Bourdieu, isso se deve às relações de poder existentes dentro do *campo*. A disputa no *campo* pela legitimação não se estabelece tendo como base valores universais. As classificações, bem como as consagrações, sempre se dão nas disputas dentro de um *campo* específico. O que está em jogo são as relações de poder existentes dentro do *campo artístico*. A mediação do *campo* se torna fundamental para que um artista /obra seja reconhecido.

No geral, é importante ressaltar que o show - espécie de espaço-tempo real e representacional - aparece nas quatro narrativas como o lugar próprio desses músicos. Nos documentários, esse elemento (o show como lugar de encontro do artista com o homem) é mais que norteador das narrativas, ele as estrutura como um modelo reduzido do campo em relação à trajetória. Assim é que pequenas apresentações, turnês, festivais, e também presença de palco, carisma - elementos sempre ressaltados nos filmes - abrem espaço para reinterpretarmos as trajetórias dos esquecidos, não como histórias de obras/carreiras secundárias, mas como signo da incomensurabilidade e do

inacabamento radical - o show se torna, ao mesmo tempo, música e vida. Nessas trajetórias “sem concessões”, os filmes não só permitem ouvir e ver os ruídos de maneira significativa, como os estendem aos significados e aos “projetos” e conceitos; não é que eles dêem visibilidade e audibilidade a esse elemento ignorado (show) ¹¹⁹ mas sim ressignificam-no, ao mostrar ao público o lugar desses artistas – o palco e não a grande mídia.

3.5 – A guitarra elétrica como “ruído”

O documentário “Uma noite em 67” se tornou relevante para este trabalho por trazer elementos que considero aglutinadores dessas trajetórias: um campo musical que se apresenta numa espécie de “cismogênese” (BATESON, 2008). Os ruídos trazidos pelas narrativas documentárias aqui estudadas nos questionam sobre os possíveis “cismas” já presentes naquela cena musical (o início dos consagrados e dos esquecidos), abrindo espaço para outra reflexão – o papel dos artistas no campo.

Diante dos finalistas do festival fica clara a diversidade musical que compunha o cenário musical dos anos 60. Como afirma em entrevista ao documentário o escritor, produtor musical e compositor Nelson Motta, “é naquele momento que o Tropicalismo explode, a MPB racha, Caetano e Gil se tornam ídolos instantâneos, e se confrontam às diversas correntes musicais e políticas da época”. Este confronto traz à tona os diferentes discursos em torno da construção da “autêntica” música brasileira. Quando pensamos nesse cenário musical, ao mesmo tempo que se estabelece a idéia de “oposição entre categorias” (BATESON, 2006), estas últimas, também trazem consigo a idéia de “ajustamento” (Idem).

A ambigüidade presente naquele momento musical se expressa na passeata, registrada no documentário, contra a guitarra elétrica. Como afirmam os diferentes depoimentos no documentário, tratava-se de uma passeata

¹¹⁹ A “documentação” de shows como espetáculos, como indústria de efeitos e lugar de consonância de sons e imagens e movimentos, faz parte de outro gênero audiovisual, mais ligado aos musicais para TV e DVD .

contra a “invasão” da guitarra elétrica na música brasileira. A guitarra é então apresentada como um “ruído” para a MPB, de forma mais específica, o ruído é atribuído a tudo que vinha de fora, neste caso, a música norte-americana. Em depoimento, ressalta o jornalista Chico de Assis, “atrás do som da guitarra, atrás dele tinha um monte de lixo americano pronto pra desembarcar no Brasil, não era Zappa, nem Zeppelin, era outra coisa.”¹²⁰

Esse episódio, apesar de ser um exemplo das “frentes únicas” que moviam a MPB, traz também os conflitos e a heterogeneidade que atravessavam a cena musical da época. O movimento que tinha como lema “Frente única da música popular brasileira”, era liderado por Elis Regina e levava, ao seu lado, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Gilberto Gil. O interessante é que, dois meses depois¹²¹, Gilberto Gil viria a introduzir a guitarra elétrica no festival, com a canção “Domingo no Parque” executada ao lado do grupo de rock Os Mutantes. Como afirma Gilberto Gil em depoimento ao documentário “Uma noite em 67”, “fui [à passeata contra a guitarra] pela Elis, mas não era um defensor ideológico dos territórios”.

Alude-se a uma “divisão territorial”, porém sem que as fronteiras sejam fácil ou univocamente delimitáveis. Os documentários aqui analisados problematizam uma dimensão “ruído” que sempre existiu na cena musical brasileira. As narrativas que falam das trajetórias aqui analisadas e classificadas como “desviantes”, assim como esse episódio acima descrito, ao trazerem os “ruídos” que existiam naquele período de construção da MPB, permitem pensar nessa constante busca pela autenticidade brasileira na música.

Dessa forma, podemos dizer que os documentários não vêm recuperar uma autenticidade perdida, ou não reconhecida, mas que, acima de tudo, problematizam essas autenticidades ao presentificá-las, ao trazerem elementos, “ruídos” que apontam para a música brasileira na atualidade – um cenário marcado pela “descentralização” na forma de produção de “representabilidade”, bem como uma intensificação de particularidades,

¹²⁰ Referência ao guitarrista norte-americano Frank Zappa e a banda de rock britânica Led Zeppelin.

¹²¹ A passeata ocorreu no dia 17 de julho de 1967.

questionando processos homogeneizadores. Não se trata de pensar o “ruído” somente como uma “estetização” de conflitos que se estabelecem no plano social, mas não podemos ignorar as diferentes formas que essa realidade social conflitiva incide sobre esse plano estético.

Devemos agora refletir sobre o discurso, ou seja, as disputas em torno da construção da “autêntica” música brasileira, que, como afirma, Gonçalves (1996), seria mais um elemento articulado pelos modernistas, a partir da idéia da “retórica da perda”, no discurso sobre patrimônio cultural no Brasil.

3.5.1 – Os “cismas” no construto da MPB

Tomo agora o conceito de cismogênese, como proposto por G. Bateson, para tratar das diferentes disputas em torno da idéia de “tradição” e “autenticidade” – debate também presente no cenário musical brasileiro nas décadas de 60 e 70, em que as tendências modernistas se mostravam muito influentes.

Em seu estudo antropológico sobre a estrutura social do povo latmul, Bateson propôs a noção (e o termo) para dar conta de um fenômeno interacional, mais precisamente, "um processo de diferenciação nas normas de comportamento individual, resultante da interação cumulativa dos indivíduos" (2006, p.219). Tal fenômeno é apresentado como um “cisma” no interior de um sistema social, uma “mudança progressiva” (idem) decorrente de interações cumulativas e reações que se reforçam alternadamente.

Tal conceito pode ser eficaz para tratar das rotulações presentes no cenário musical brasileiro durante o período analisado. Elas marcavam a busca por uma identidade coletiva que se dava através de “práticas centralistas” (NAVES, 2007, p. 260), e já previam “alguém à frente, indicando o caminho” (idem).

Disputas podem implicar concordância de pressupostos, e similaridades podem redundar em dissensão (GEIGER, 2008). Nesse sentido, o conceito de cismogênese se faz interessante para esta análise, quando tomado do ponto de vista da “complementaridade” (BATESON, 2008). Como afirma Steven

Feld¹²² – num ensaio em que procura abordar os conflitos que cercam a comercialização de músicas “étnicas” nos anos 90 e os dilemas existentes entre a heterogeneidade (ou diversidade) musical e uma crescente homogeneidade da cultura pop de massa¹²³ –, sob a perspectiva da cismogênese complementar podemos analisar com mais precisão a diferenciação progressiva envolvendo uma simbiótica interdependência entre as partes envolvidas num conflito (op. cit., p. 265). Nesse caso, o que caracterizaria a diferenciação complementar é o fato de o comportamento e as aspirações dos membros dos dois grupos serem diferentes, mas se *ajustarem mutuamente*¹²⁴.

Antecipo aqui algumas premissas com as quais voltarei adiante a lidar. As dicotomias ou contradições que perpassavam concepções como as de “nacional” e de “autenticidade” (e as relações entre elas), e que permearam o cenário musical brasileiro, nos permitem traçar os diferentes “cismas” ocorridos em torno das formas de “sentir”, pensar, entender e “construir” o Brasil desde o início do século XX, e isso tanto no plano cultural, quanto político. Ao longo desse período, “a gênese do cisma” sempre esteve presente nos debates acerca da construção de uma identidade nacional. Num primeiro momento, com os modernistas, o nacional na música era o resultado de um rompimento estético com o passado – ruptura que, neste caso, seria a desqualificação das obras consideradas europeizantes. Depois, a bossa-nova, por meio de uma “estética intimista”, buscou romper com a “estética do excesso” presente no estilo operístico que caracterizou os anos 40 e 50 (NAVES, 2004). No entanto, nas tendências que depois se desenvolveram, observa-se a “recuperação do excesso”, mas agora no que dizia respeito à ambientação – grande público, porém de “feitio universitário e politizado, que experimentava um novo tipo de

¹²² Cabe logo ressaltar que nesse trabalho Feld (1995) observa “world music” sob o viés da comercialização, não como uma coleta, de tipo folclórico, de músicas étnicas, como pensado por Mario de Andrade.

¹²³ Feld (1995) contrasta as categorias de *world music* e *world beat* (e as idéias de autenticidade criticadas ou acionadas nesse contexto).

¹²⁴ Destaco que, em outro trabalho, Bateson (1972) identifica outros três fins nessa relação de interação: “(a) the **complete fusion** of the originally different groups ; (b) the **elimination of one** or both groups; (c) the **persistence of both groups in dynamic equilibrium** within one major community “ (op.cit., p.66 - grifos meus). Essas questões serão retomadas ao longo do texto.

fruição estética” (op.cit., p. 36). Era a estética bossa-novista aliada a um discurso nacionalista na sua musicalidade. Dessa forma, fica claro que todo “cisma” gera também, potencialmente e em outro plano, uma “integração” (BATESON, 1972).

Busco portanto mostrar que a idéia e a prática da MPB traziam conflitos e paradoxos pervasivos, no entanto pouco manifestos na maneira com que os mentores da MPB (artistas-intelectuais, sem manifestos mas não destituídos de alguma orientação programática), pautados por um ideário nacional-popular e buscando mapear o Brasil através de sua musicalidade, se “apropriaram” do projeto musical de Mario de Andrade reunindo o nacional e o popular segundo uma perspectiva considerada totalizante. Aliada a um engajamento político, estabeleceu-se a construção de uma “brasilidade” por meio da harmonia entre música e letra - harmonia só abalada, num primeiro momento, pela Tropicália (não à toa associada a um espírito mais oswaldiano).

Podemos então afirmar que diferentes discursos foram promovendo, a partir dos anos 20, significados distintos do conceito de música popular no Brasil, tendo como norteadora a idéia de autenticidade. Dessa forma a “cismogênese” se faria presente nesse debate em torno da construção de uma autêntica música brasileira se pensada a partir das duas tendências que predominaram no cenário musical brasileiro durante os anos 60/70, influenciadas por dois paradigmas modernistas - os pensamentos de Mario de Andrade e Oswald de Andrade.

Nesse sentido, proponho pensar a “cismogênese” como algo que se estabeleceu entre aquilo que proponho chamar de “MPB marioandradina” e as “dissonâncias oswaldianas”, ou, ainda, entre as diferentes apropriações feitas por diferentes tendências a esses dois paradigmas (que talvez sejam parcialmente dois).

Ao falarmos da trajetória da música popular brasileira não podemos deixar de lado as dissonâncias de estilos existentes entre os movimentos musicais que se desenvolveram nesse contexto. Essas dissonâncias se tornam ainda mais evidentes quando pensamos a música brasileira (ou sua

“práxis”) tomando como referência essas (ou levando em conta a influência das) idéias modernistas.

Ainda no início do século XX predominava no Brasil o cultivo da música erudita. Os anos 20 marcam um período em que se buscou o rompimento da barreira então vigente entre erudito e popular, através da atuação de artistas e pensadores oriundos das elites e que procuravam estabelecer um modo de relacionamento com as culturas do povo (sendo o “popular” e o “folclórico” não raro associados ou superpostos). Porém, essas barreiras não foram rompidas totalmente – afinal, resistia uma classificação interna entre músicos ditos como eruditos e populares.

Em 1922, durante a Semana de Arte Moderna, inicia-se a elaboração da obra mario-andradina que colocaria a música com papel de destaque no projeto modernista. Porém, somente no ano de 1928 esse aspecto começou a se materializar com a publicação de “*Ensaio sobre a Música Brasileira*”. Nele, o escritor modernista criticava de forma severa a música que não possuísse uma identidade nacional.

Para Travassos (2000), o projeto modernista buscou a princípio desconstruir toda a percepção negativa que girava em torno das particularidades brasileiras. A primeira forma de rompimento com projeto de modernização civilizatória, influenciada pelo modelo Europeu durante o início do período republicano, teria sido um marco no projeto modernista a respeito da nacionalização musical – num primeiro momento marcado pela desconstrução e a crítica ao romantismo.

Ao contrário do ocorrido na primeira fase do período republicano, quando diversas intervenções ocorreram no intuito de eliminar qualquer manifestação popular dos grandes centros urbanos - pois sob a ótica que via a Europa como modelo, “o Brasil precisava apagar a nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados instalados no território nacional” (op.cit., p. 35) - a nacionalização musical elaborada pelos modernistas “retirava suas forças da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam colorido local, mas não alteravam as formas de expressão” (idem).

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). Partindo da análise feita por Travassos (1997), Nilton Santos (2008) observa que a coleta dessas manifestações representava, naquele momento, “uma valorização do ‘primitivo sobre o civilizado e do natural sobre o artificial’ (TRAVASSOS, 1997), trazendo consigo, portanto, fundamental impulso para a coleta dessas formas de expressão oral e gestual” (op.cit., p. 39).

Nesse sentido, havia um grande temor ao desaparecimento das formas de manifestação popular devido o crescimento dos centros urbanos gerando um compromisso de captura desses elementos. Esse momento foi marcado pela urgência da busca por elementos de um Brasil “tradicional” e “autêntico” que estava “prestes a se desfazer” (op.cit., p.41).

Para Mario de Andrade, bem como para outros intelectuais, a música popular “era fonte inspiradora da nacionalidade, desde que ancorada no passado da cultura popular oral, material rico e bruto a ser lapidado pelo mundo erudito” (NAPOLITANO, 2007, p.41).

No *Ensaio*, para Mario de Andrade, a única maneira de produzir música universal era através da música “regional” porém, submetida a uma síntese erudita. A plena realização da música artística requeria uma elaboração formal, ou seja, uma transfiguração para o registro erudito dos elementos musicais que a “tradição” fornecia. Assim, uma questão era colocada: Como falar em música “tradicional” na busca de um Brasil moderno? Ou ainda – lembrando os apontamentos de Travassos (2000) – como pensar na elaboração de uma música moderna sem deixar de lado as particularidades da musicalidade brasileira?

Para Mario de Andrade, ao mesmo tempo que heterogeneidade era a representação da tradição, a música universal só poderia ser pensada diante dessa heterogeneidade musical. O erudito era o elemento que se apropriaria e sintetizaria o popular, permitindo que essa música dialogasse com outras. O “local”, ao mesmo tempo que não podia deixar de conversar com a modernidade, não poderia se perder de sua fonte – a autenticidade.

Dessa forma, tal heterogeneidade, se relacionada ao conceito de cismogênese, poderia ser analisada a partir dos processos de rotulações intrínsecos ao quadro de diferenciação e oposição existentes na construção e afirmação de “tradições” e “autenticidades”.

Essas rotulações produziram portanto, um certo engessamento, que por sua vez, permitiria um constante processo de diferenciação. Nesse jogo de construção e reconstrução de identidades, a expressão de Schwarz (1986), o “*nacional por subtração*”, pode ser pensada como expressão desse momento, marcado pela exclusão de todo elemento externo, de tudo que fugia ao “‘populário’, ou seja, as músicas folclórica e popular arraigadas na tradição nacional” (NAVES, 2000). A palavra de ordem era “autenticidade” sempre atrelada ao “povo”.

Do início da década de 20 até o início década de 60, constitui-se, portanto, um período de grandes debates no meio musical na busca de uma “autêntica” estética da música brasileira. Trata-se da elaboração de uma estética nacionalista de composição, marcando a consolidação de um movimento folclorista. Nas palavras de Travassos (2000),

(...) a meta ambiciosa do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala a língua materna (...). O desejo de alcançar uma identificação imediata e emocionalmente carregada com a música brasileira fez da nacionalização um desafio.(op.cit., p.38 e 39).

Mas foi somente em meados dos anos 60 que a afirmação dessa grandeza cultural veio a se dar sob o viés de um discurso nacionalista aliado a compositores politicamente engajados, formando uma estética musical de cunho “participante” (NAVES, 2004).

3.5.2 – O dissonante coral

O projeto mario-andradino, reinterpretado durante a década de 60 na construção da “moderna MPB” (MELLO, 2008), só foi questionado em suas premissas – consideradas, até certo ponto, totalizantes – no ano de 1967, com o Tropicalismo. Contestando o modo de ver o Brasil construído pelo discurso nacional-popular, os tropicalistas buscavam no plano cultural uma forma

interativa de aproximação dos elementos nacionais com os internacionais se incorporando a cultura de massa (idem).

Com os tropicalistas, a “autenticidade”, antes pensada pelo compromisso com o nacional, passaria a ser elaborada por meio de uma articulação entre local e global. A “tradição” estaria mais uma vez presente nesse discurso, porém pensada em diálogo com ritmos “estrangeiros”. Ao contrário da concepção de nacional vinda do momento anterior, marcada pela crítica/superação da falta, pela lógica da “subtração”, o Brasil, nessas novas interações e interinfluências mundializadas, seria pensado em um registro menos coeso e por meio da “adição” – afinal, a canção tropicalista só se completaria “com elementos externos” (NAVES, 2010a, p. 98) desde os arranjos às capas dos discos (idem).

Também aí a presença das tendências modernistas é bem evidente; porém a convergência se dá agora na valorização de Oswald de Andrade. Como afirma Naves (2000), “os baianos assumem também, à maneira de Oswald, a atitude antropofágica, devorando elementos arcaicos, vinculados à tradição, e modernos, associados às inovações técnicas” (op.cit., p. 42).

Para os modernistas, a modernidade era algo que não estava pronto, mas que estava em processo de constituição. Portanto, a produção fazia parte dessa construção. A ênfase modernista na valorização da alteridade como constitutiva ou inarredável da modernidade sempre foi muito aguda. Nesse sentido, retomando a idéia de cismogênese, essa se daria com relação à civilização europeia não por intermédio da imitação, da repetição de modelos, da suposta suplência do que eram lacunas, mas na forma de “apropriação”.

Mas se num primeiro momento a “apropriação” brasileira se estabeleceu e foi pensada, no campo das artes em geral, e da música em particular, como uma “mediação”¹²⁵ de tipo mario andradino – “a expressão instintiva do povo” só daria forma à “arte moderna nacional”, após o “trabalho consciente dos artistas” (TRAVASSOS, 1997, p.158 apud MELLO, 2008, p. 51) –, para os

¹²⁵ Essa “mediação” foi novamente questionada pela geração “pós-tropicalista”. A música “Mal Secreto”, de Waly Salomão e Jards Macalé, como afirma Naves (2007), demonstra essa discordância: “Não preciso de gente que me oriente”.

tropicalistas a “autenticidade” da música brasileira dar-se-ia numa outra apropriação, mais transversal e desnivelada, menos coesa como nação do que dispersa como contaminação. Os elementos, no momento da apropriação, tornar-se-iam “autênticos”. Essa “autenticidade” dar-se-ia no processo de interação das nossas tradições com o mundo.

Na intenção de conectar o Brasil com o mundo (MELLO, 2008, p.52), podemos dizer que a estética tropicalista procurou uma articulação do local com o global, afinal, as “importações culturais são incorporadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que possa vir de fora” (NAVES, 2000, p.42). A perspectiva dominante agora era “do Brasil para o mundo” (SÜSSEKIND, 2007, p. 51). Portanto, essa articulação local\global não se apresentaria só na dicotomia nós\outros, mas seria nessa “interação” que a “brasilidade” se afirmaria.

Assim, à ênfase na identidade nacional como instância privilegiada do caráter brasileiro, e que dependia da afirmação de diferenças em relação a elementos externos, gerando “rotulações engessantes” para a valorização de uma singularidade¹²⁶, seguiu-se um segundo momento em que essa “afirmação das diferenças” deixa de ser pensada somente pela “cristalização” em torno do compromisso com o nacional. Não se apresentava mais uma estética que privilegiava a coesão ou a unidade, a intenção agora era de

Provocar o público e expor-lhe suas cisões, sublinhando disparidades, descompassos trabalhando com uma multiplicidade descontínua de dicções, materiais, com imagens que se desdobram que se contrariam mutuamente e potencializam tensões (SÜSSEKIND, 2007, p. 47).

Nesse caso, retomando a idéia de “dimensão coral”, proposta por Sússekind, (2007), podemos afirmar que, diferente do coral homogêneo característico da MPB anos 60 (exemplificado pela autora no show de Geraldo Vandré), tínhamos agora um coral que se expressa por sua polifonia. O coro

¹²⁶ Acredito que nesse momento a marcação de diferenças se torna também relevante quando pensamos na formatação dessas “rotulações engessantes”, importantes não só no plano cultural, mas também político, pois mais uma vez enfatizo a apropriação do nacional-popular tanto pela direita, quanto pela esquerda.

não se expressa mais pela unidade, mas pelas distinções, “o operador fundamental dos modos corais da Tropicália é portanto, a simultaneização” (op.cit., p.49). Para autora, a abrangência do tropicalismo estava para além do campo estritamente musical. Nesta “redescoberta da ‘antropofagia’”, afirma Sússekind, haveria uma “intersecção cultural entre linguagens artísticas distintas” ¹²⁷(op.cit. p. 32).

Podemos portanto afirmar que o “abalo” produzido pelos tropicalistas na estética totalizante possibilitou diversas ressignificações, que passam desde o conceito de “nação” (MELLO, 2008), até novas musicalidades representando “vozes das comunidades” cantando “vários ‘Brasis’” (idem).

Isso nos leva novamente aos documentários aqui analisados que, nesse contexto musical atual, marcado pela desestruturação daquilo que era visto como estruturante da MPB, nos permite não somente uma retomada ao passado, mas uma reflexão sobre a atualidade. Na medida em que os ruídos/dicotomias - sejam os estritamente musicais, sejam os estéticos-comportamentais - são trazidos pelo discurso fílmico dos documentários sobre trajetórias não-consagradas e dissonantes, dá-se uma ressignificação das obras e carreiras artísticas (das trajetórias, em sentido bourdiano). Nesse sentido, a aparente continuidade entre um patrimônio e uma identidade (aquele pensado como conteúdo ou manifestação concreta desta) resulta rompida ou questionada. Essas problemáticas nos levam ao debate acerca das concepções de patrimônio presentes na atualidade. Não se trata, na produção dos documentários aqui abordados, de recuperações, de resgates, na direção do projeto Missão de Pesquisas Folclóricas de Mario de Andrade (anos 1930), no qual, atrelada à idéia de busca de “autenticidade” e patrimônio, estava a idéia de perda. Nem tampouco da divulgação das músicas “vivas”, desatrelada da idéia de “resgate” (SANTOS, 2008), como proposta por Hermano Viana e Beto Vilares no projeto “Música do Brasil” no final dos anos 90 (ibid).

¹²⁷ Isso foi rapidamente problematizado no primeiro capítulo em que falo sobre a maneira pela qual a tropicália se estendeu para além do campo musical (cinema, artes plásticas, etc.) bem como, ênfase o processo de retroalimentação entre as artes.

Trazendo o debate de Feld (1995) para o cenário mais atual, os documentários nos permitiriam pensar nas transformações ligadas ao processo de globalização que não leva à homogeneização, mas a uma intensificação das particularidades. Nesse debate, a patrimonialização se estabelece nas “formas de apropriação”. Não existiria, portanto, patrimônio “autêntico”, mas sim regimes – patrimonializáveis discursivamente - de autenticidade.

Os documentários aqui abordados são, portanto, interpretáveis como “instrumentos de resignificação” – 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, enfim, de pensar esses filmes como um novo instrumento de construção dessa representabilidade na música brasileira, estabelecida por um jogo de significações. Os documentários se tornam, no caso, veículos pelos quais 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”¹²⁸ em que a memória se cristalizaria. Eles são acima de tudo, “ativadores” nos quais as trajetórias do passado ganhariam sentido no presente.

Nesse debate, a patrimonialização se estabeleceria nas “formas de apropriação”. Da mesma forma como pudemos observar esse movimento ocorrido no cenário musical, acredito que tais mudanças também podem ser percebidas no campo da memória. Como aponta Gonçalves (2009), observa-se tanto a memória pensada de forma “totalizante”, muito comum nas sociedades tradicionais onde haveria uma tendência à “representação unificadora”, quanto uma “memória significativa”, comum nas estruturas sociais modernas, em que

¹²⁸ NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Projeto de História, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

“memórias de pequenos grupos e categorias e a memória biográfica de indivíduos” (op.cit., p. 180) seriam contrastivamente enfatizadas no sentido de valorizar de forma positiva a singularidade de cada uma dessas memórias.

Considerações Finais

Nos últimos dez anos um conjunto bem diverso, talvez mesmo heterogêneo, de documentários sobre música brasileira foi lançado, dentro de (ou em seguida a) um momento de retomada da produção cinematográfica e audiovisual no país – momento cuja dinâmica específica não é irrelevante para a reflexão sobre a representação e a representatividade da música na cultura brasileira, pois está marcado por fortes mudanças na indústria cultural e na circulação globalizada (e não apenas na assimilação e criação cosmopolitas) de capital/informação/valor. Assim, para além do que eventualmente possam trazer de novo em termos de cinematografia e do lugar discursivo (ideológico) em que propõem um modo próprio de (ir)representabilidade do real, trazem consigo também, de alguma forma (em parte como sintoma ou reflexo, em parte como proposta e criação ativa), algo desse novo momento da musicalidade, que por sua vez não é apenas brasileiro – vide todos os debates sobre mundialização, des-regionalização etc.

É importante ressaltar a iluminação recíproca que se estabeleceu na aproximação entre estas duas artes. De modo sintético, o caminho empreendido aqui foi o de mostrar que é plausível considerar que a documentarização da música, tal como observada em documentários cinematográficos sobre determinado tipo de trajetórias musicais, não tem uma função testemunhal, memorativa, contextualizadora, de coleta/produção de documentos em imagens e sons, mas que incide e trabalha discursivamente em outro plano, o das imaginações criativas, de *retratos* sonoros e narrativos. Esses retratos não se apresentam, portanto, apenas como uma “prova viva” da importância histórica de certos elementos (indivíduos, acontecimentos) e, na cena atual, da fertilidade propiciatória de novas manifestações e elaborações – mas como uma nova maneira de pensar o que costumava-se enquadrar como MPB e identidade brasileira.

Sob a ótica bakhtiniana de gênero, foi possível estruturar um ponto comum de análise que permitiu o entrelaçamento desses filmes – a forma como o discurso documentário é construído. Procurei mostrar que há uma percepção ou mesmo consciência cada vez mais aguda (entre os realizadores,

os comentadores e, talvez, diferentemente, para os espectadores) de que o documentário, por tanto tempo associado à idéia ou função de condutor de autenticidade, foi se modificando passando de audiovisual transmissor da realidade do mundo, para um instrumento de reflexão sobre esse mundo, e mesmo de produção de realidade (um processo que evoca aquele pelo qual literatura e música também passaram, em outros momentos mais modernistas).

A análise do material empírico tornou possível observar que há diferentes vozes a compor as narrativas documentárias, numa “polifonia” que dá à construção da memória dos artistas documentarizados um caráter que não é nem monumental nem cotidiano (ou ambos ao mesmo tempo, como algumas etnografias clássicas), e que por isso não se resumem nem à biografização (valha o neologismo) de suas carreiras nem à contextualização de suas obras. Os músicos estão *retratados*, isto é, representados e interpretados, como personalidades artísticas (culturais), como posições singulares num campo de disputas simbólicas. Além disso, a mencionada pervasividade, nesse campo, das disputas em torno de idéias e práticas relativas a brasilidade, modernidade e autenticidade, em vez de restringir os filmes e seu discurso à referencialidade de período esgotado ou ultrapassado, dá às trajetórias individuais um outro sentido de pertinência que não depende da atualidade de suas obras, mas de certa profundidade que é bem própria da memória patrimonial.

*

De modo geral, esses documentários problematizam os encontros e desencontros entre homem/artista. No documentário sobre a trajetória de Tom Zé, a narrativa nos fala do começo de sua carreira, quando integrou o movimento tropicalista, e de seu sucesso atual na Europa, representado pelos shows que atravessam toda narrativa. Passando pelo período de esquecimento, que só se findou com a “descoberta” de seu talento pelos olhares estrangeiros, o documentário abre espaço para essa constante ressignificação, ou melhor “fabricação”, possível ao trazer as diferentes “apropriações” do lugar desse músico num constante “inacabamento”.

No filme sobre Arnaldo Batista, os dramas e oscilações narrados (entre as irreverências e as descobertas de um rock de espírito tropicalista e as instabilidades e crises pessoais que o afastam da cena principal) promovem ao final esse encontro entre o homem e o artista: cenas de uma paz doméstica com qualidade de refúgio e um show em Londres, em 2006, marcando a (re)descoberta internacional de seu valor.

No documentário sobre a trajetória do cantor Wilson Simonal, ao focar no episódio que teria determinado seu ostracismo (sua fama de “dedo duro” da ditadura militar), o filme opera uma espécie de separação entre, por um lado, a inadequação/incompreensão política e, por outro, os traços de temperamento popular (certa malandragem e encantamento com o sucesso) e o valor como cantor (não só no sentido técnico, mas de ter realizado aquilo que era em parte uma das aspirações dos músicos da MPB).

O encontro de artista e pessoa também pode ser pensado como um dos níveis da narrativa da trajetória de Jards Macalé, na medida em que ela vai entremeando passagens anedóticas, históricas e musicais, trazidas pelos depoimentos, próprios e alheios, que trazem o elemento malandragem, porém por outro viés, associado a uma estética contracultural.

Pode-se afirmar, portanto, que de modo geral os quatro filmes fazem muito mais do que documentar trajetórias, ou seja, não são apenas lugares de registro ou de preservação dos marcos da trajetória do artista e dos elementos informativos da cena musical da época. Podemos vê-los como criadores ou operadores de transformações de significados, assim como outras tantas narrativas. Ou seja, não apenas nos informam sobre uma realidade, mas a questionam e, no limite, as recriam (produzem realidade sem reproduzir ou representar entidades reais). São como que um campo privilegiado de observação e experimentação do cenário musical atual, como um mecanismo “ativador” no qual as trajetórias do passado ganham sentido no presente.

É através da problematização dos conflitos e dos “cismas” presentes nesse campo que a ressignificação dessas trajetórias se faz possível. E isso envolve a lógica da patrimonialização, na medida em que o construto MPB, que permeia essas narrativas documentárias, é a chave para se entender (e ouvir) os esquecimentos e as redescobertas. Assim, argumentei que nas narrativas fílmicas estão também presentes os conteúdos simbólicos que nos permitem

pensar na construção da MPB como um patrimônio identitário, mas num sentido não substancializado.

Quando retomamos as quatro trajetórias, a proximidade existente entre suas narrativas se estabelece nas idéias de “isolamento/esquecimento” e de “genialidade”. Os músicos retratados possuem em comum uma trajetória marcada por um longo momento de ostracismo e até esquecimento, bem como de uma ressignificação ligada inclusive a essa construção valorativa da memória.

Nos documentários, conforme buscou-se mostrar no último capítulo, a “ressonância” se apresenta de forma marcante. O aspecto para o qual chamo a atenção, é que não se trata de uma ressignificação no sentido consagratório: a construção valorativa da memória suscita em nós ou traz consigo reflexos (e reflexões sobre) daquelas experiências e experimentos de traçar o Brasil musicalmente, ao mesmo tempo conectando-as, seja por associação metafórica ou metonímica, às misturas da cena atual. É o discurso documentário que traz à tona os ruídos presentes na cena musical daquele momento (ruídos que seriam inaudíveis, ou rarefeitos de significado, ou apenas carentes de consonância para a simples audição presente de uma música (ultra)passada), e que assim possibilita novas apropriações e portanto novas releituras para essas carreiras. Quando pensamos a cena musical atual, em que esses ruídos são novamente repensados e incorporados de maneira positiva, podemos ver essas trajetórias como significativas para o presente.

Nesse sentido, não haveria mais uma procura pela música brasileira autêntica (o que parecia ser o projeto modernista original), nem se privilegiaria a busca da autenticidade brasileira na música (o projeto-MPB, por assim dizer), mas se operariam renovações constantes.

Ver esses documentários sobre música brasileira como um espaço simbólico de representação implica reconhecer que essa representação depende de uma correlação sempre tensa, não redundante, entre um discurso verbal e um não-verbal (cujas funções de referencialidade também podem variar), de tal modo que informação nunca está descolada de experiência – a transmissão fiel nunca prescinde da produção criativa.

*

De forma geral, ao mesmo tempo em que esses quatro filmes trazem um tom nostálgico e melancólico, permitem também ampliar o interesse por esses músicos para além dos cinemas – pensar a música brasileira na sua contemporaneidade, ou seja, encontrar “ressonância junto ao seu público”, e isso independentemente da vontade de agentes reguladores.

Nesses documentários, a “ressonância” se apresenta de forma marcante. Esse conjunto de filmes abordados (um conjunto não fechado) não só retoma a construção/constituição discursiva da MPB, mas efetivamente a modifica (pela memória): desfaz seus contornos estilísticos consagrados promovendo “retornos desviantes”. Ela deixa de ser um gênero musical (e de se congelar numa reificação da música e do país) para se tornar um modo específico de *produção cultural brasileira*, na riqueza semântica dessa expressão. Essas narrativas documentárias, ao tematizarem o ostracismo dos músicos por meio de uma discursividade híbrida ou de dupla-face – sensível aos dilemas modernistas e impregnada de audiovisualidade pós-moderna –, ironizam sentimentalmente e criticam identificadamente seus sujeitos/objetos; e com isso recusam o plano referencial (do olhar histórico-memorialístico) para falar de uma atualidade aberta do inacabamento, da imaginação contra o projeto.

Não é, portanto, no plano musical estrito, no campo da música como atividade (discos, shows, etc.) que a categoria “MPB”, tal como construída nos anos 60, vai aparecer “viva”; afinal, o próprio cenário musical contemporâneo aparece 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 na qualidade de 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.

Os filmes nesse caso constituem – praticamente sem metáfora, apenas metonimizando a audição para os outros sentidos – uma “caixa de

ressonância” que produz sentidos tanto na sua materialidade de texto fílmico (entendido dentro de um contexto da produção cinematográfica e seus códigos), quanto para fora dele. É pela “ressonância” que o cinema patrimonializa a música da MPB – e as trajetórias desviantes (dissonantes da consonância consagratória) são cruciais para isso. E se essas sonoridades ressoam, é porque fazem sentido, são atuais, são antes de tudo parte de, ou dizem muito sobre, o cenário musical contemporâneo, marcado acima de tudo pela “fluidez”. O que a princípio era pensado e vivido através da “fusão” de elementos, provocando a idéia de unidade, hoje parece ligado a uma diversidade “híbrida”, nos lançando para questões em torno do multiculturalismo. Há novas narrativas de Brasil e é de dentro delas que os filmes operam, com elas ganham potência ao se voltarem crítica e criativamente para as máscaras do momento-MPB.

Pensando o cenário musical brasileiro na atualidade, tornou-se possível refletir com maior intensidade a nossa grande diversidade sonora. Algumas manifestações musicais, apesar de estarem em paralelo ao repertório divulgado pela mídia em geral, não se mantêm em completo isolamento. De forma muito particular, essa musicalidade segue dialogando com aquilo que transita na mídia, modificando e sendo modificada por essa ampla produção. Em outras palavras, uma interpretação cultural do que quer que entendamos como música brasileira depende não só de uma análise das obras e de uma atenção aos contextos, mas de uma percepção das próprias obras¹²⁹ como contexto de outras obras.

¹²⁹ Obra aqui tem sentido bastante genérico e aberto, podendo designar desde composições específicas, passando por albuns, repertórios, conjunto de trabalhos associados (produção, arranjos, participações) chegando mesmo à trajetória artística – seja em sentido estrito, seja pensada como uma fusão de vida-e-obra.

Referências

ABREU, R. “A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio”. In ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e patrimônio – ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003. P 34-49.

_____ & LIMA FILHO, M. F. “A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil” In: LIMA FILHO, M. F. ,BELTRÃO, J.F. , ECKERT, C. (orgs).

Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos. Ed. Nova Letra. Blumenau, 2007.

AMORIN, M. “Cronotopo e exotopia” in BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: Conceitos-chave**. Editora Contexto, São Paulo, 2006.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Companhia das Letras, São Paulo, 2008

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P. 279-326.

BARRETO, J.S. “Revisão de conceitos” (capítulo 2 – p. 17-52) in **Anotação Automática e Recomendação Personalizada de Documentários Brasileiros** – Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação na Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Ciência da Informação e Documentação, UnB, Brasília. 305 páginas, 2009.

BATESON, G. “Contraste etnológico, competição e cismogênese” in **Naven- um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____ “Culture Contact and Schismogenesis” In **Steps to an ecology of mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and**

Epistemology. Reprint. Originally published: San Francisco: Chandler Pub. Co., 1972.

BEZERRA, P. “*Polifonia*” in BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. Editora Contexto, São Paulo, 2010.

BECKER, H. **Outsiders - estudos de sociologia do desvio**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2008.

BENJAMIN, W. “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” e “*Pequena história da fotografia*” e “*O Narrador*” In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

BIZELO, M. L. “*Considerações sobre memórias, arquivos e filmes*” in MURGIA, E. I. **Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus**. São Paulo, Compacta Gráfica e Editora, 2010.

BOURDIEU, P. “*A Conquista da autonomia – a fase crítica da emergência do campo*” e “*O Campo literário no campo do poder*” In: **As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário**. Companhia das Letras. São Paulo, 1996.

_____ “*Por uma ciência das obras de arte*” e “*A ilusão biográfica*” In: **Razões práticas – sobre a teoria da ação humana**. Ed. Papyrus. Campinas, 2008

BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. Editora Contexto, São Paulo, 2010.

BRITTO, P. H. “*A Temática Noturna no Rock Pós-Tropicalista*” In: NAVES, S. C. & DUARTE, P.S. (orgs.) **Do samba-canção à tropicália** FAPERJ / Relume Dumará, 2002. [on line] <http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista>

COUTINHO, Eduardo Granja. “*Música popular, tradição e política*” in **Velhas histórias, memórias futuras**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2002.

DA-RIN, S. “*A representação problemática*” in **Espelho Partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro, Ed. Azougue, 2006.

D’ARAUJO, M. C. **O Estado Novo**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000.

DAVALON, J. “*A imagem, uma arte em memória?*” in: ACHARD, P. [et al] **Papel da memória**. Editora Pontes. Campinas, 2007.

FELD, S. “*From Schizofonia to Schimogenesis: the discourses and Practices of World Music and World Beat*”. In G. Marcus & F. Meyers. **The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology**. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California, 1995

GEIGER, A. **Uma antropologia sem *métier*: primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro**. Tese de Doutorado – Antropologia – Universidade Federal do Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 367p., 1998.

_____ “*Introdução*” in **Naven - um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____ **Primitividade e Autenticidade**. Rio de Janeiro, s/d [a].

_____ **Autenticidade, Primitividade e Aleg(o)ria Entrópica - notas sem curso**. Rio de Janeiro, s/d [b].

GONÇALVES, J.R.S. **A Retórica da Pedra: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Editora UFRJ; IPHAN. Rio de Janeiro, 1996.

_____ “*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.

_____. “O patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. **Memória e patrimônio – ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003. p. 21-29.

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

ELIAS, N. **Mozart, Sociologia de um gênio**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1995.

_____ “Observações sobre a fofoca” in **Os Estabelecido e os Outsiders**, Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2000.

FOUCAULT, M. “Verdade e poder” e “Soberania e disciplina”. In: **A microfísica do poder**. Edições Graal, Rio de Janeiro, 1979.

_____ **A ordem do discurso**. Edições Loyola. São Paulo, 2009.

GIL, Gilson. *O drama do "futebol-arte": o debate sobre a seleção nos anos 70*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: ANPOCS, n. 25, ano 9, junho de 1994, p. 100-109.

GONDAR, J. & DODEBEI, V.(org) **O que é memória social?** Contra capa, Rio de Janeiro, 2005.

GRILLO, S.V.C. “Teorias do gênero e imprensa brasileira: fundamentos teóricos do conceito de gênero aplicados à imprensa” e “Imprensa e política: conjuntura política sindical e condição de produção dos gêneros informativos” In: **A Produção do real em gêneros do jornal impresso**. Associação Editorial Humanitas. São Paulo, 2004.

_____ “A Noção de campo nas obras de Bourdieu e do círculo de Bakhtin: suas implicações para a teorização dos gêneros do discurso” In: **Revista da ANPOLL**, São Paulo: , v.19, p. 151-184, 2005.

HALBWACHS, M. “Memória individual e memória coletiva”. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMBURGUER, E. “*Violência e Pobreza no cinema brasileiro recente – Reflexões sobre a idéia de espetáculo*” In: Revista Novos Estudos, 78 Julho, 2007.

HERSCHMANN, M. & TROTTA, F. “*Memória e legitimação do samba & choro no imaginário nacional*” in RIBEIRO, A.G.R. & FERREIRA, L.M.A. (orgs) **Mídia e memória: a produção dos sentidos nos meios de comunicação**. Editora Mauad, Rio de Janeiro, 2007.

HUYSSSEN, A. “*Passados presentes: mídia, política, amnésia*” e “*Monumentos e memória do holocausto*” in **Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos, mídia**. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2004.

MACHADO, I. “*Gêneros discursivos*” in BRAIT, B. (org.) Bakhtin: **Conceitos-chave**. Editora Contexto, São Paulo, 2006/2010

MARIANI, Bethania. “*Uma disciplina do entremeio*” in **O PCB e a imprensa: os comunistas e o imaginário dos jornais (1922-1989)**. Ed da Unicamp, Campinas, 1998.

_____ “*Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico – A revolução de 30*” in INDUSKY, F, FERREIRA, M. (org). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre, Editora Sagra, 1999.

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.

MENEHETTI, D. P. “*Produção de sentido em videoclipes por meio de análises fílmica e textual*” in **bilblioteca on-line de ciências da informação**:
<http://www.bocc.ubi.pt/ listas/tematica.php?codtema=31>

MISKOLCI, R. “*Do desvio às diferenças*” In: **Teoria & Pesquisa** 47 Jul/Dez de 2005. PP. 9-41.

MONTAGNER, M.A. "*Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana*" In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, nº 17, Jan./Jun. 2007, p.240-264.

MORAES, Nilson. "*Memória social: solidariedade orgânica e disputa de sentidos*". In: Gondar, J.; Dodebei, V. (org). **O que é memória social?** Rio de Janeiro, Contra Capa, 2005.

MORSON, G.S.; EMERSON, C. "*Teoria dos gêneros*" in **Criações da prosaística**. Edusp, São Paulo, 1990.

NAVES, S.C. **Violão Azul: modernismo e música popular**. Ed. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1998.

_____ "*Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular*". In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 15 nº 43. São Paulo, junho/2000. PP. 35-44.

_____ **Da bossa nova à tropicália**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

_____ "*Frâtrias ressignificadas*" In ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; NAVES, Santuza Cambraia. **"Por que não?": rupturas e continuidades da contracultura**. Ed 7 Letras. Rio de Janeiro, 2007.

_____ "*Mario de Andrade vive?*" 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.

_____ "*É proibido proibir': contracultura e tropicália*". In **1968: 40 anos depois História e Memória** (org.: Carlos Fico e Maria Paula Araujo). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, PP. 115-128.

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

_____ "*Rumos da MPB*" in **Revista eletrônica Cult** [on-line], 2010 b. <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/rumos-da-mpb/>

NAPOLITANO, M. **História & Música: história cultural da música popular**, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

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

NICHOLS, B. “*A voz do documentário*”. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume II/ Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

NORA, P. “*Entre história e memória: a problemática dos lugares*”. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, C.I. “*Apontamentos sobre análise fílmica*” in **Relatório final do projeto de pesquisa realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)**, 2011.

ORLANDI, Eni. P. **Análise de discurso – princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2009.

ORRICO, E. “*Memória e discurso no entremeio das práticas informacionais contemporâneas*”. **Liinc em Revista**, v.6, setembro, 2010, Rio de Janeiro, p. 250-259.

PECHEUX, M. “*Papel da memória*” in: ACHARD, P. [et al] **Papel da memória**. Editora Pontes. Campinas, 2006.

PEIXOTO, C.E. “*Memória em imagens*” In: KOURY, M.G.P. (org.) **Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual**. Ed. Garamond. Rio de Janeiro, 2001. PP. 173-187.

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

_____ “*Memória e identidade social*”. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992.

REIS, L.V.S. “*A ‘aquarela do Brasil’: reflexões preliminares sobre a construção do nacional do samba e da capoeira*” in: **Cadernos de Campo 3**. 1993. p.17.

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

ROSSINI, Miriam de Souza. “*Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro*”. Porto Alegre, **Revista Famecos**, nº 10, novembro de 2003.

_____”*O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90*”. Porto Alegre, **Revista Famecos**, nº 27, agosto de 2005.

_____”*O corpo da Nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro*”. Porto Alegre, **Revista Famecos**, nº 34, dezembro de 2007.

SALLES, J. M. “*A dificuldade do documentário*” in LUNA, R.; BOUILLET, R.; BRAGANÇA, G.; ADES, E. (orgs) **Curso de História do Documentário Brasileiro**, Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, M.S. **Memória coletiva e teoria social**. Annablume. São Paulo, 2003.

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.

SARGENTINI, V. “*Os estudos do discurso e nossas heranças: Bakhtin, Pêcheux e Foucault*”. **Revista Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 181-190, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “*Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº29, out/1995.

SCHWARZ, Roberto. “*Nacional por subtração*” in: **Que horas são?** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SIMMEL, G. A aventura. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SOUZA, T. “A MPB entre a arte e o trono do mercado” In: **Revista eletrônica Cult**, 2010. <http://issuu.com/agdms/docs/cult>

SPINELLI, E.M. “Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais”. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.10, p. 31-50, dez. 2005.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Ed. Ática. São Paulo, 2000.

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.

VELOSO, C. “Parte 2” in: **Verdade Tropical**. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.

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

_____ “Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular”. Texto elaborado para o debate *A memória da música popular* promovido pelo **Projeto Unimúsica, 2006 – festa e folguedo**. Porto Alegre, 03 de maio de 2006.

WALSER, R. “Eruptions: Heavy Metal appropriations of classical virtuosity” [1993]. In: *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton), London and New York, Routledge, 1997, pp. 459-476.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Editora Paz e Terra, 1984.

Documentários

Coração vagabundo – dirigido por Fernando Grostein Andrade. BRA: 2009, 72 min., sonoro, colorido.

Fabricando Tom Zé – dirigido por Décio Matos Jr. BRA: 2007, 89 min., sonoro, colorido.

Jards Macalé – Um morcego na porta principal - dirigido por Marco Abujamra e João Pimentel. BRA: 2008, 71 min., sonoro, colorido.

LoKi - Arnaldo Batista – dirigido por Paulo Henrique Fontenelle. BRA: 2008, 120 min., sonoro, colorido.

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

Uma Noite em 67 – dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. BRA: 2010, 93 min., sonoro, colorido.

APÊNDICE I

Lista de Documentários

	Título	Direção	Ano	Duração (minutos)
01	Nelson Gonçalves *	Elizeu Ewald	2001	72
02	Brasil, a Revolução Tropicalista	Yves Billon e Dominique Dreyfus	2002	----
03	Viva São João	Andrucha Waddington	2002	81
04	Paulinho Da Viola - Meu Tempo é Hoje	Izabel Jaguaribe	2003	83
05	Nelson Freire	João Moreira Salles	2003	51
06	Dona Helena	Dainara Toffoli	2004	55
07	Vinicius	Miguel Faria Jr.	2005	124
	Maria Bethânia, Música é Perfume	Georges Gachot	2005	82
08	Moro no Brasil	Mika Kaurismäki,	2006	105
09	Cartola - Música Para Os Olhos	Lírio Ferreira e Hilton Lacerda	2006	85
10	Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda	Andrucha Waddington	2006	-----
11	Noel - Poeta da Vila *	Ricardo van Steen	2006	99
12	Lapa - Um Filme Sobre O Rap No Rio	Cavi Borges e Emílio Domingos	2007	75
13	Brasil, Brasil **	Robin Denselow	2007	----
14	Fabricando Tom Zé	Décio Matos Jr	2007	89
15	Orquestra Dos Meninos *	Paulo Thiago	2008	96

16	Palavra (En)cantada	Helena Solberg	2008	86
17	O Mistério do Samba	Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor	2008	90
18	Os Desafinados *	Walter Lima Jr.	2008	139
19	Musicagem	Edu Felistoque e Nereu Cerdeira	2008	75
20	Titãs - A Vida Até Parece Uma Festa	Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves	2009	95
21	Simonal - Ninguém Sabe o Duro Que Dei	Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal	2009	84
22	Loki	Paulo Henrique Fontenelle	2009	120
23	Coração Vagabundo	Fernando Grostein Andrade	2009	60
24	Waldick - Sempre no Meu Coração	Patrícia Pillar	2009	60
25	O Milagre de Santa Luzia	Sergio Roizenblit	2009	100
26	Rock Brasileiro - História em Imagens	Bernardo Palmeiro	2009	70
27	Beyond Ipanema: Ondas Brasileiras na Música Global	Guto Barra e Béco Dranoff	2009	87
28	Herbert de Perto	Roberto Berliner e Pedro Bronz	2009	97
29	Jards Macalé- Um Morcego na Porta Principal	Marco Abujamra e João Pimentel	2010	72
30	Uma noite em 67	Renato Terra e Ricardo Calil	2010	93

* Drama ou Doc-Drama.

** Série de três capítulos produzidos em parceria com a BBC de Londres que conta a história da música brasileira.

APÊNDICE II ¹³⁰

Manchetes apresentadas pelo documentário

“Simonal- Ninguém sabe o duro que dei”

	Veículo	Autor	Data	Manchete	Trecho da matéria
01	O globo		06\10\1969	Simonal regeu coro de 30 mil vozes	
02		Sérgio Bittencourt		A Simonal, quem resiste?	
03				Rei do Pa-tro-pi vê o sol qua-dra-do - Simona entrou em fria	
04				Cantor é denunciado em processo	
05				Aparece homem seqüestrado e acusa o cantor Simonal	
06				Simonal acusa subversivos e se diz “de direita” com bons serviços à Revolução	Simonal disse que emprestou então seu carro a elementos do DOPS
07	Pasquim			Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje muito mais famoso que sua voz	O cantor Wilson Simonal é informante dos órgãos de segurança do Estado
08				Cantando e informando – como Simonal sem prestígio com os quase-ex-colegas do meio artístico, é ajudado pelos ainda-colegas do meio policial	
09				Promotor pede punição a Simonal	

¹³⁰ Foram inseridas nesta tabela somente as informações mencionadas/ ilustradas no documentário.

10				Juiz condena Simonal a cinco anos e quatro meses de reclusão	
11				Simonal é logo conduzido à cadeia de Água Santa	
12				Terror ameaça Simonal	
13				Habeas deixa Simonal solto até o recurso ser julgado	
14			03\01\77	Simonal embriagado recebe vaia em cidade paulista por dar as costas ao público	
15			03\01\77	Simonal canta bêbado e é “persona não grata”	
16			22\06\92		O cantor Wilson Simonal – que está internado desde a madrugada de terça-feira na Unidade de Fígado do Hospital das Clínicas com cirrose hepática de fundo alcoólico.
17	O globo			O artista que venceu a luta contra a morte	
18				Simonal obtém uma recuperação impressionante	
19				Deus nos livre de Simonal	
20					Críticas: O hotel Maksoud Plaza (...) por ter escolhido Wilson Simonal para se apresentar lá.
21				De lascar...	
22		Mario Prata	18\01\95	Esquecemos de anistiar o Wilson Simonal	Você sabe quem foi (ou quem é) Wilson Simonal. Um dos mais queridos e

					requisitados cantores dos anos 60.
23				Simonal morre aos 62 anos	
24				Tristeza: Wilson Simonal morre aos 62 anos de doença no fígado	
25				Último adeus: artistas ignoram enterro de Wilson Simonal, rei do suíngue	