

ROSSANA D. ROMUALDO DAL ROVERE

**INFLUÊNCIAS DO CINEMA DIRETO NOS
DOCUMENTÁRIOS DE JOÃO MOREIRA SALLES:**

UMA ANÁLISE DO FILME *NELSON FREIRE*

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ROSSANA DANIELLE ROMUALDO DAL ROVERE

**INFLUÊNCIAS DO CINEMA DIRETO NOS
DOCUMENTÁRIOS DE JOÃO MOREIRA SALLES:
UMA ANÁLISE DO FILME *NELSON FREIRE***

Dissertação apresentada à Área de
Concentração: Estudos dos Meios e
Produção Mediática, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do Título de Mestre em
Ciências da Comunicação, sob a
orientação do Prof. Dr. Henri Gervaiseau.

São Paulo

2006

ROSSANA DANIELLE ROMUALDO DAL ROVERE

**INFLUÊNCIAS DO CINEMA DIRETO NOS
DOCUMENTÁRIOS DE JOÃO MOREIRA SALLES:
UMA ANÁLISE DO FILME *NELSON FREIRE***

Dissertação apresentada à Área de
Concentração: Estudos dos Meios e
Produção Mediática, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do Título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marcius Freire
Universidade Estadual de Campinas

São Paulo, ____ de _____ de 2006.

A minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Henri Gervaiseau, que transformou a minha curiosidade pelo documentário de três anos atrás na realização deste trabalho; com dedicação, paciência, e gentileza, através de ensinamentos e orientações, foi o braço amigo de todas as etapas deste trabalho.

Aos Professores Rubens Machado e Esther Hamburger e aos colegas do Grupo de Mestrado do CTR, pela colaboração nas discussões sobre este trabalho.

Aos Professores e colegas do Curso de Pós-Graduação da ECA - USP.

Aos colegas do CTR/ECA - USP.

Ao CNPq, que financiou parcialmente esta pesquisa.

A minha família, pelo amor, confiança e motivação incondicionais, desde sempre; especialmente ao meu marido Carlos, mais do que companheiro, fiel e paciente colaborador desde as primeiras linhas.

Aos meus amigos, pelo apoio e pela vibração em relação a esta jornada.

A todos que, com boa intenção, colaboraram para a realização desta pesquisa.

ROVERE, Rossana D. Romualdo Dal. **Influências do cinema direto nos documentários de João Moreira Salles: uma análise do filme *Nelson Freire***. Orientador: Henri Gervaiseau. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta dissertação propõe verificar a influência das metodologias propostas pelo cinema direto americano sobre os procedimentos do método de trabalho aplicado pelo documentarista João Moreira Salles. Elabora a análise da narrativa e dos procedimentos de realização do filme *Nelson Freire*. Faz a análise comparativa deste documentário com *Don' Loo Bac*, um filme representante do cinema direto.

Palavras-chave: documentário; *Nelson Freire*; João Moreira Salles; métodos de trabalho; cinema direto; *Don' Loo Bac*.

ROVERE, Rossana D. Romualdo Dal. **Influences of direct cinema on the documentarists from João Moreira Salles: a analysis of the film *Nelson Freire***. Advisor: Henri Gervaiseau. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This dissertation has the purpose of verifying the influence of methodologies proposed by american direct cinema upon the procedures of the method of work employed by documentary filmmaker João Moreira Salles. It elaborates the analysis of the narrative and of the procedures of the filmmaking of *Nelson Freire*. It does the comparative analysis of this documentary with *Don't Look Back*, a representative film of direct cinema.

Key-words: documentary; *Nelson Freire*; João Moreira Salles; methods of work; direct cinema; *Don't Look Back*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O DOCUMENTARISTA JOÃO MOREIRA SALLES E SUA OBRA DOCUMENTÁRIA A PARTIR DOS ANOS 90	11
2 O FILME <i>NFLS N PARRF</i>	40
2.1 Análise da narrativa do filme	43
2.2 Análise dos procedimentos de registro e montagem	83
2.3 Retratos de dois músicos, em <i>N é on r e e on' Loo Bac</i>	104
3 CONCLUSÃO	120
BIBLIOGRAFIA	125

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi motivada, inicialmente, pela vontade de adquirir embasamento teórico sobre o fazer documentário, como uma forma de aprofundar os conhecimentos na área e aplicá-los futuramente no ensino e na realização audiovisual documentária. Ao longo da pesquisa, depois de estudar os métodos de trabalho praticados por diversos realizadores em momentos históricos distintos, identificáveis em diferentes tradições do campo do documentário, decidiu-se encaminhar a pesquisa para a análise dos procedimentos utilizados por um documentarista brasileiro em um trabalho específico, relacionando-os com uma determinada tradição documentária.

A presente monografia pretende investigar a metodologia de trabalho aplicada por João Moreira Salles na realização do documentário *Não é o que parece* verificando a relação entre a abordagem adotada pelo documentarista e aquela adotada pelos realizadores que defendem as propostas do cinema direto americano. Fazem parte deste estudo as análises da narrativa e dos procedimentos de realização do filme, a partir de como são percebidos no filme finalizado e de informações referentes à realização buscadas em entrevistas publicadas do diretor.

A escolha de *Não é o que parece* (2003) se justifica pelo fato de ser o trabalho de Salles que concentrava, à época do lançamento, e ainda agora, maior identificação com as propostas do cinema direto – tradição admirada por Salles –, conciliando-a com a determinação de composição de um filme autoral. Salles é um realizador que figura hoje no cenário nacional como um importante documentarista, sócio de uma produtora, a VideoFilmes, que responde por um número significativo de documentários produzidos no país desde a década de 90.

O primeiro capítulo apresenta o diretor João Moreira Salles e os seus trabalhos realizados a partir da década de 90, buscando delinear a sua formação de documentarista e apontar os métodos de abordagem adotados em cada documentário. Assim, é possível observar em que medida tais procedimentos gradativamente se relacionam com as propostas do cinema direto e de que forma contribuem para uma possível cristalização de uma metodologia própria do realizador.

O segundo capítulo empreende uma análise fílmica de *Não é um filme*. Num primeiro momento, é feita a análise da narrativa do filme; a seguir, são analisados os procedimentos de registro e de montagem empregados por Salles na realização do documentário, associando-os aos procedimentos propostos pelos realizadores do cinema direto; por último, elabora um estudo comparativo de determinados aspectos dos filmes *Não é um filme* e *Don't Look Back* (1967), de Donn Alan Pennebaker, um filme identificado com o cinema direto, como forma de observar em que medida o filme de Salles se aproxima ou se distancia de um filme realizado segundo as propostas desta tradição documentária.

O terceiro capítulo apresenta a Conclusão desta pesquisa, que busca apontar a trajetória dos procedimentos metodológicos empregados por Salles em seus documentários e os principais pontos onde se encontram as influências das propostas do cinema direto em *Não é um filme* retomando a discussão de alguns dos procedimentos adotados neste filme.

A Bibliografia apresenta as obras que foram efetivamente consultadas ao longo da pesquisa para a elaboração desta dissertação.

Apesar deste estudo contemplar a análise dos métodos de trabalho de apenas um realizador, à luz de sua potencial associação a uma tradição

documentária específica, espera-se que ele contribua para a reflexão e a discussão das metodologias de trabalho no campo documentário de uma forma mais ampla.

1 O DOCUMENTARISTA JOÃO MOREIRA SALLES E SUA OBRA DOCUMENTÁRIA A PARTIR DOS ANOS 90

Considerado um dos documentaristas mais importantes dos anos 90, João Moreira Salles começou sua carreira no cinema quase que por acaso, a convite de seu irmão, o cineasta Walter Salles Jr., um de seus sócios na produtora VideoFilmes, para escrever o roteiro e as locuções de um documentário que este realizava sobre o Japão, exibido pela hoje extinta rede de TV Manchete.

Logo depois, João assumiu a direção do documentário *C na Trepida do Cêno* (1987), e desde então já dirigiu outros onze títulos: *A Escala* (1989); *Buê* (1990); o curta-metragem *Poeta ou duas na lua* (1990); *Ócio* (1990); *Ócio* (1992); a série *Ócio* (1998), co-dirigida com Arthur Fontes; *No cadê da Guêa Paçua* (1999), em parceria com Kátia Lund; o curta-metragem *Adão ou o Todo o da Têa* (1999), co-dirigido com Daniela Thomas, Kátia Lund, e Walter Salles Jr.; *San a Cuz* (2000), e *a* (2000), ambos em parceria com Marcos Sá Corrêa; *Nê on* (2003) e *Fnêo* (2004). Seus três primeiros documentários foram exibidos pela Rede Manchete; *Ócio*, *Ócio*, *No cadê da Guêa Paçua*, *San a Cuz* e *a* foram exibidos pelo canal de TV a cabo GNT, da Globosat; e os dois últimos foram produzidos para os cinemas.

Salles soube aproveitar, em determinados momentos destes vinte anos de carreira, a estrutura dos meios disponíveis e as conjunturas político-econômicas para viabilizar a realização de seus documentários. Depois de *Ócio*, *A ado*, chegou a passar seis anos afastado da direção de documentários, entre 1992 e 1998, devido às conseqüências do plano Collor e do desmantelamento da

Embrafilme; João e Walter Salles passaram a dirigir filmes de publicidade neste período, e foi assim que mantiveram ativa a VideoFilmes¹. Porém, logo sobreveio a possibilidade de produzir novamente filmes de ficção e documentários, com o governo Fernando Henrique Cardoso, e a produtora voltou a se dedicar apenas ao cinema.

A partir de então, uma parte significativa dos trabalhos de João Moreira Salles foi realizada em parceria com um canal de televisão por assinatura, que pode variar no tipo de apoio destinado à produção, mas constitui uma via certa de exibição. Isso numa época considerada de reestruturação para a produção nacional, quando a captação de recursos para o cinema, via leis de incentivo, estava se iniciando – o chamado “período da retomada”, a partir da segunda metade da década de 90 –, ao mesmo tempo em que os canais de TV por assinatura se difundiam pelo país e montavam suas grades de programação.

A composição desta parceria entre o realizador e o canal de TV, naquele momento, de certa forma acabou se tornando uma saída conveniente e proveitosa para ambas as partes, pois o GNT pretendia ser identificado como o canal responsável pela exibição de produções relacionadas com as causas nacionais, e estava disposto a investir para que estas produções se viabilizassem². Por outro lado, mais do que recursos para a realização, os documentários de Salles tiveram um assegurado canal de exibição, possibilitando que conquistassem maior

¹ VILLAÇA, Pablo. João Moreira Salles – Documentarista (Entrevista). *Revista de Cinema e Cena*, Belo Horizonte, maio 2003. Disponível em: < http://www.cinemaemcena.com.br/prem_oscar_textos.asp?cod=14&ano=2003&artigo=216>. Acesso em: 20 dez 2005.

² DEPOIMENTO de João Moreira Salles. *Revista de APTC* / *A Ocação Protona de Tcnica* *Cinema à do do G and do*, 6ª Audiência Pública da Comissão de Cinema do Senado - 18/05/2000 (4ª. parte), Porto Alegre, 2000. Disponível em: <<http://www.aptc.org.br/biblioteca/ccs6-04.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Porém, por não ter formação acadêmica na área cinematográfica, o seu conhecimento sobre o campo do documentário, e o conseqüente fascínio que tem por este, sobreveio apenas depois de ter dirigido alguns documentários, fruto da curiosidade e da necessidade advinda da própria realização, como conta o diretor:

[...] eu fui aprender a gramática do documentário quando eu percebi que eu era um analfabeto. E percebi que era analfabeto quando tentei fazer um filme [Vivo, 1998] e não consegui fazer como queria, porque ele não montava. [...] E aí, sentei para estudar. Onde? Nos manuais de cinema de não-ficção, que são todos americanos. Comprei, li, comecei a assistir os (sic) filmes, fiz um curso de – sei lá – um ano.⁵

Pode-se dizer que esse aprendizado influenciou decididamente os trabalhos seguintes de Salles, e até mesmo o seu posicionamento sobre questões envolvendo a realização documentária, considerando-se que a partir desse estudo é que veio a se identificar – e se entusiasmar – com o cinema direto:

Comecei lá atrás, percebi a importância do Vertov, que, curiosamente, é um cara que antecipou o cinema direto com essa idéia absolutamente fantástica de dizer: Um: 'Filme tudo o tempo todo. Depois escolha no momento da edição'. Dois: 'Filme objetivamente, não interfira'. [...] É claro, é ingênuo imaginar que você não esteja alterando a realidade no momento de filmá-la, mas de toda maneira tente evitar isso. Ele [Vertov] foi redescoberto pelos franceses, e curiosamente o cinema americano com *Para y* [...], em 1960, inaugura uma estética no fundo muito parecida com a do Vertov: Filme. Filme bastante, tente não interferir, e monte de forma absolutamente autoral. Encontre um fio narrativo...⁶

Seus primeiros trabalhos, *China* (1987) e *A Língua* (1989), apresentam aspectos das culturas chinesa e norte-americana com apuro (e vigor) no registro das imagens, interpretadas através de narrações e comentários em voz

⁵ Ibid., p. 38 e 40.

⁶ Ibid., p. 38.

“o *documentário*”. Pelo fato de suas estruturas narrativas serem fortemente apoiadas no texto informativo e explicativo em *o documentário*, muito semelhantes estruturalmente a uma reportagem jornalística, pode-se considerar estes trabalhos como sendo grandes reportagens.

Apesar de terem sido considerados, segundo João Godoy de Souza, “[...] responsáveis por um arejamento estético da produção documentária televisiva”, por trazerem “um requinte formal e uma narrativa poética pouco presentes na época”⁷, atualmente Salles vê esses trabalhos com olhos críticos:

Quando comecei a fazer aquelas séries que nem sei se podemos chamar de documentários, *Cena, Tempo do Cinema e A História*, eu não tinha a menor idéia do que era fazer um documentário. Não tinha nenhuma reflexão crítica sobre o assunto, zero. Não sabia quem era Flaherty [...], nunca tinha ouvido falar no Vertov [...], fazia tudo na mais absoluta ignorância. E aí você fica reinventando rodas que já existiam há muito tempo. No caso, ali são documentários clássicos, no sentido de ter uma narração em *o documentário* que conduz a ação, etc. e tal, que é uma invenção do cinema inglês, do Grierson [...].⁸

Os trabalhos de Salles passam a se distanciar deste modelo de documentário a partir de *o Documentário* (1992), quando começa a se desenhar um novo tipo de abordagem, diferenciada para cada tema, tanto na captação quanto na montagem dos documentários. Na verdade, *o Documentário* configura como um trabalho de transição entre a postura adotada em seus primeiros trabalhos e esta abordagem diferenciada, mas uma transição sem volta – a partir daí, o documentarista começa a forjar, senão seu estilo pessoal, os seus métodos de

⁷ SOUZA, João Baptista Godoy de. *Modelos de produção na produção documental*. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 98.

⁸ WAJNBERG, Daniel S.; JANOT, Marcelo; CAMARGO, Maria S. O elogio do recato (entrevista com João Moreira Salles). *o Documentário*, 9 maio 2003. Disponível em: < http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=&artigo=269>. Acesso em: 20 dez 2005.

trabalho particulares, agora *concretizados* e identificados com as tradições documentárias de sua preferência para cada projeto.

Os documentários realizados por Salles a partir da década de 90 representam a aplicação destes métodos, ao mesmo tempo em que dialogam com os demais documentários realizados no mesmo período (alguns deles também produzidos em parceria com canais a cabo), justificando a sua importância para a filmografia documentária nacional. Deste modo, justifica-se também a relevância de se destacar a seguir apenas os documentários (de média e longa-metragem) realizados pelo diretor deste período em diante, desconsiderando as grandes reportagens realizadas por ele anteriormente.

Jorge Amado foi realizado imediatamente após a volta de Salles ao Brasil, depois de passar um ano no Quênia ensinando técnicas de vídeo em uma organização não-governamental presidida pelo Bispo Desmond Tutu⁹. O documentário fora encomendado à VideoFilmes por um canal de televisão francês, e, com o propósito de retratar o escritor Jorge Amado, Salles acaba por tratar da questão da miscigenação racial na Bahia (e no Brasil) e da tão debatida “identidade” brasileira.

A idéia para o documentário surgiu de uma *indagação*, assim como a maioria dos trabalhos de Salles, como se verificará ao longo deste estudo. A indagação do diretor partia de um “paradoxo”, em suas palavras: como “[...] um romancista que não é forçosamente o nosso escritor mais original, talvez seja o nosso escritor mais importante”?¹⁰ O argumento oferecido pela antropóloga Lilia

⁹ VILLAÇA, op. cit., 2003.

¹⁰ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 16.

Ao entrevistar baianos ilustres e desconhecidos perguntando-lhes sobre suas origens raciais (em muitos casos, determinantes de suas origens socioeconômicas e religiosas), Salles busca identificá-los com os personagens do universo literário de Jorge Amado – que afirma no documentário que seus personagens não moram nos seus livros, mas sim nas ruas e nas cidades da Bahia. Desta forma, o documentário trilha pelas idéias que Jorge apresenta em sua obra, discutindo-as através destas pessoas, sem desprezar a trajetória do artista que, encantado pelo Partido Comunista e pelas causas populares, deixou o abastado lar paterno para viver entre o povo e retratá-lo em sua literatura.

A fotografia de *Ó* *é* *A* *ado* foi cuidadosamente pensada por Salles, na medida em que adotou um pequeno cenário itinerante, um pano vermelho montado atrás dos entrevistados, como forma de ocultar a exuberante paisagem baiana, que poderia se sobrepor aos entrevistados, chamando mais a atenção do espectador do que estes; o cenário também foi uma forma encontrada para “uniformizar” os entrevistados, dando a todos a mesma importância, já que era essencial para a idéia do documentário mostrar “[...] que todo mundo vem de uma origem comum, uma mistura que na verdade atravessa qualquer veia de qualquer baiano e de qualquer brasileiro”¹³. Para o diretor, esta foi uma estratégia primeiramente conceitual, que se tornou, por conseguinte, estética, pois, para ele, “[...] o quadro só se organiza depois da idéia. [...] a minha intuição primeira, ela é muito mais intelectual, conceitual, do que estética...”¹⁴.

Presumivelmente, o documentário não agradou aos franceses, que

¹³ Ibid., p. 25.

¹⁴ Ibid., p. 27.

reivindicaram as imagens tradicionais da Bahia, com as mulatas, as paisagens, o carnaval. Para obedecer ao contrato, Salles teve de fazer um outro trabalho, de acordo com a encomenda, mas não o assinou, porque “[...] é um programa folclórico, é um programa que trata da Bahia assim como um estrangeiro gosta de ver a Bahia, de forma inteiramente superficial e folclorizante”.¹⁵

Com *Adão*, pela primeira vez Salles se voltou para um tema nacional, depois de realizar grandes reportagens sobre outras culturas, e também depois de uma estadia na África. Como se verá adiante, este é o início de uma trajetória que tornará o documentarista cada vez mais envolvido com os mais variados aspectos da sociedade e da cultura brasileira. Há aí certa consonância com a produção cinematográfica brasileira dos anos 90, como afirma o professor Ismail Xavier: “Na retomada dos anos 90, a prática evidencia um diálogo com o cinema dos anos 60-70. [...] O retorno da questão nacional e política, com freqüência articulado a estratégias alegóricas, já se configurou de saída na década de 90 [...]”¹⁶.

Seu trabalho seguinte foi *Futebol* (1998), uma série de três documentários sobre a chamada “paixão nacional”, tratando, contudo, de seu lado talvez mais melancólico – o sonho desmedido e ilusório de garotos que enfrentam com dificuldade os obstáculos para chegarem a jogadores profissionais, no primeiro episódio; no segundo, a adaptação deslumbrada de jovens jogadores de origem humilde ao chegarem aos grandes times, onde recebem ricos salários; e no terceiro, o cotidiano de um ex-jogador famoso, que hoje vive à sombra da glória de

¹⁵ Ibid., p. 26.

¹⁶ XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90 (Entrevista). *Revista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, São Paulo, v. 9, p. 105-106, 2000.

seu passado.

O projeto de realização destes três documentários, produzidos em parceria com o canal GNT/Globosat, nasceu da decisão de Salles e Arthur Fontes de criarem uma estrutura que unisse uma série de entrevistas que tinham feito, individualmente, com importantes ex-jogadores de futebol brasileiros, realizadas para aproveitar sobras de negativos de seus filmes publicitários¹⁷.

Todas estas entrevistas foram filmadas seguindo aproximadamente o mesmo padrão de enquadramento, com os entrevistados sentados em poltronas posicionadas à frente de um fundo neutro; diferentemente das demais seqüências filmadas para a série, as imagens destas entrevistas se apresentam em preto-e-branco (não se pode afirmar aqui se foram já filmadas em p&b, ou se a cor foi modificada na pós-produção). Portanto, são os trechos destas entrevistas, distribuídos tematicamente ao longo dos documentários, os principais responsáveis por conferir unidade aos mesmos, já que cada um enfoca um subtema do grande tema “futebol”.

O primeiro programa da série apresenta, depois dos créditos de abertura, uma cartela com os dizeres “O início”. O documentário acompanha, por um período aproximado de um ano e meio, a trajetória de quatro adolescentes em busca da admissão em equipes “juniores” de grandes times do Rio de Janeiro, o primeiro degrau para a profissionalização. Nos trechos de entrevistas com os ex-jogadores, eles falam de como se profissionalizaram, das dificuldades que enfrentaram, da relação que tiveram(têm) com o esporte.

¹⁷ VILLAÇA, op. cit., 2003.

críticas, e isto se reflete no desempenho deles. Na mesma proporção em que ganham visibilidade e são projetados para a fama, crescem as responsabilidades dentro e fora de campo.

As seqüências de entrevistas com os ex-jogadores ressaltam este aspecto do futebol – o triunfo e o fracasso rondando ao mesmo tempo, pela força que o futebol possui na vida nacional. Estas seqüências, somadas ao registro das situações vividas por Iranildo e Lucio, ilustram a dimensão da experiência vivida por um jogador de futebol no Brasil.

São utilizadas no documentário diversas seqüências de material de arquivo – reportagens televisivas realizadas com os dois jogadores e imagens de jogos realizados junto de seus times anteriores, por exemplo. Também está presente a narração em *o*, expondo as situações dos jogadores no time e os jogos e campeonatos disputados pelo Flamengo ao longo do período coberto pelas filmagens. Porém, tem-se a impressão de que a postura da câmera se dá de forma ainda mais observadora do que no primeiro programa, acompanhando os jogadores e seus familiares, permitindo que mostrem onde vivem e de onde vieram, e que digam os seus depoimentos (neste caso, também as pessoas envolvidas com os jogadores falam à câmera, como o técnico do time).

A montagem deste documentário se destaca nas seqüências em que ilustra as jogadas atuais do time do Flamengo, registradas pela equipe, com trechos das entrevistas dos ex-jogadores, justamente quando estes falavam de jogadas específicas que vivenciaram, as mesmas jogadas mostradas na imagem. Assim, é como se os ex-jogadores estivessem narrando estes lances dos jogos do Flamengo, a montagem unindo temporalmente o futebol do passado e o do presente.

O terceiro programa, que tem início com depoimentos de diversas pessoas sobre o personagem que será o assunto do documentário, se diferencia desde o início dos dois primeiros. Enquanto as trajetórias dos quatro jovens do primeiro documentário e dos dois jogadores do segundo precisaram de cerca de um ano e meio de aproximação da equipe em relação aos seus personagens para ser contada, Salles e Fontes planejaram filmar apenas uma semana do cotidiano do ex-jogador Paulo Cezar “Caju”, desde que fosse “uma semana normal” e não uma data especial, para “[...] ver o que faz um ex-jogador de futebol de segunda a domingo”¹⁸.

Contudo, permanecem as seqüências pontuais de trechos das entrevistas com os ex-jogadores, que ilustram tematicamente, do alto de suas experiências de jogadores aposentados, as situações e os assuntos tratados por “Caju” ao longo do documentário – a saudade dos jogos e dos gramados; a dificuldade de se acostumar à idéia de deixar de fazer algo que era a sua especialidade, de deixar de brilhar, de deixar de ser bem-cuidado e bajulado.

São utilizadas inúmeras seqüências de imagens de arquivo, retratando momentos gloriosos e talentosos do jogador, ilustrados por comentários de jornalistas, economistas, cineastas, escritores, todos fãs de Paulo Cezar. Porém, hoje, como aponta Consuelo Lins, o ex-jogador “[...] vive o presente sem qualquer projeto e se relaciona com as pessoas a partir do que ele foi”¹⁹; por isso mesmo, o seu cotidiano, visto no documentário, é composto de pequenos eventos sem importância, a maior parte deles programados pelo próprio “Caju”, como que ansioso por preencher seus dias e ter o que mostrar à equipe e aos espectadores.

¹⁸ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 15.

¹⁹ LINS, Consuelo. ‘Futebol’, a fuga da miséria e o coração do real. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 136, mar./abr. 2000.

Salles justificou a escolha de “Caju” para representar a fase da aposentadoria, da vida referida no passado, principalmente pelo fato de o ex-jogador ter sido o precursor do estilo de vida tão comum aos jogadores de hoje, uma combinação de ambições consumistas, namoradas loiras e vida social agitada, reivindicando o pertencimento às altas rodas sociais, de acordo com sua nova posição econômica²⁰.

O documentário não apresenta narração em *o* (as informações sobre determinadas situações são inseridas em cartelas sobrepostas às imagens), e a câmera se comporta quase que exclusivamente de forma observadora, acompanhando o personagem a maior parte do tempo. Em diversos momentos, ocorre a interação entre o personagem e a equipe, dado que “Caju” é extrovertido e estabeleceu com a equipe um contato amigável desde o início. Não apenas estes momentos de interação foram incorporados na montagem, como também os momentos que pouca coisa, ou nada, acontece, como os momentos em que a equipe espera ou procura por Paulo Cezar.

Percebe-se, assim, que os três documentários foram construídos, cada um, a partir de diferentes metodologias de abordagem, identificadas com diferentes tradições documentárias. Como observa Consuelo Lins:

Há momentos de interação explícita, quando ouvimos as perguntas feitas pelos entrevistadores ou nas inúmeras referências à presença da equipe, nos moldes do Cinema Verdade francês. Há momentos em que a narração em *o* contribui para a construção do sentido, o que mesmo de forma deslocada evoca a relação clássica entre cineasta e seu objeto de interesse. Mas a grande inspiração da série é o cinema direto americano, que criou como metodologia a observação dos acontecimentos no tempo, sem maiores

²⁰ VILLAÇA, op. cit., 2003.

interferências da câmera.²¹

A impressão geral sobre esta série de documentários é de que nos jogadores mais antigos prevalece o amor à camisa, à bola nos pés, ao esporte, enquanto que os mais jovens, ainda que tenham amor ao esporte, vêem no futebol, compreensivelmente, um caminho para um futuro melhor, sobretudo por assistirem à transformação das vidas dos jogadores que alcançaram o sucesso nas últimas décadas, celebrada constantemente pela mídia.

Esta diferenciação é ressaltada pela fotografia dos documentários – as imagens bem cuidadas, estáticas e formais dos antigos jogadores, retratos em preto-e-branco que os eternizam na mídia do filme, denotam a consideração dedicada a eles pelos realizadores e pelo futebol praticado por eles, enquanto que os jovens jogadores, pertencentes ao futebol do presente, são mostrados em imagens instáveis, feitas com a câmera na mão, inseparáveis da também instável realidade em que vivem (uma espiral de carência material, baixa escolaridade, desemprego, gravidez adolescente) e da desesperada saída mais próxima pelas vias do futebol.

O trabalho seguinte de Salles, *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), co-dirigido com Katia Lund, tocou os espectadores brasileiros ao falar da violência urbana que, propõem os realizadores, teria tomado proporções de um verdadeiro quadro de guerra na cidade do Rio de Janeiro, em números e nas políticas adotadas para tratar o problema. Ao longo do documentário, a violência que evoluiu para o conflito armado é justificada pelos problemas sociais – a “[...] desigualdade social, a ausência do Estado, a criminalidade como única perspectiva

²¹ LINS, op. cit., p. 137.

de ascensão social, a polícia como elemento de contenção dos excluídos [...]”²² –, diminuindo as responsabilidades individuais e atingindo a todos os cidadãos envolvidos.

Salles declarou em entrevistas que, ao contrário de todos os seus trabalhos anteriores, nenhuma preparação antecedeu o projeto deste documentário, que ele não partiu de um questionamento longamente refletido, mas que foi um “[...] documentário de urgência, foi um documentário de duas pessoas que moram no Rio de Janeiro, que de uma semana para a outra perceberam que o Rio virava uma cidade conflagrada”²³, e decidiram prontamente registrar esta situação, tentando focar o ponto de vista dos envolvidos na questão, desconsiderando as opiniões dos “especialistas”, que geralmente enxergam (ou vivenciam) o problema do lado de fora. O diretor considera que a realização deste documentário reflete o momento em que a questão da violência urbana já vinha sendo discutida pela sociedade e pelo cinema nacional, citando *Co o Na c e o Ano* (1996), de Murilo Salles, e *U* (1999), de Cacá Diegues²⁴.

Sua estrutura narrativa, fundada basicamente na seqüência de depoimentos e entrevistas, inovou ao tratar do tema por dar voz aos três lados envolvidos – polícia, traficantes, e também moradores situados no meio do fogo cruzado – e por apresentar uma narrativa montada de forma a não oferecer soluções simples para a questão, dentro do que Salles chamou de “lógica circular”²⁵, inspirado pelos filmes do norte-americano Frederick Wiseman, realizador

²² SOUZA, op. cit., p. 130.

²³ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 13.

²⁴ CAETANO, Maria do Rosário. Entrevista – João Moreira Salles. *Revista da Cenea*, São Paulo, n. 38, jan. 2004. Cf. XAVIER, op. cit., p. 111.

²⁵ SOUZA, op. cit., p. 99.

norte-americano identificado com o cinema direto. Ou seja, apesar de ter empregado na realização deste filme métodos não-identificados com a modalidade de representação observacional, como depoimentos e entrevistas, o diretor alega ter sido influenciado pelos filmes de um realizador do direto para conduzir a montagem de seu documentário.

Porém, o professor João Godoy de Souza, em sua análise de *No ca d e u a Gu e a Pa c u a*, entende que

[...] a espessura dramática da narrativa – habilmente construída pela integração de diversos elementos fílmicos – que alcança o clímax apontando para a impossibilidade de resolução do conflito é sustentada fundamentalmente pela asserção que explica a criminalidade como resultante da desigualdade social.²⁶

Souza lembra que os elementos desta “retórica argumentativa” são características do “[...] discurso fílmico expositivo, que contrariam as premissas [objetivas] elencadas por João Salles para a realização”²⁷ do documentário. Salles rebateu a argumentação de que o documentário sustentaria uma “tese sociológica” afirmando a “[...] inexistência de uma tese prévia para a realização de seus documentários”, salientando que a motivação para o documentário foi “compartilhar a perplexidade sentida diante da situação que se vivia, com questionamentos e dúvidas em relação ao quadro social focado”.²⁸

Observa-se que, de fato, talvez Salles não tenha tido uma tese prévia para o documentário, mas que, ao se aproximar da situação filmada, tenha se sentido atraído pela argumentação sociológica proposta por alguns dos

²⁶ Ibid., p. 142-143.

²⁷ Ibid., p. 140.

²⁸ Ibid., p. 142.

entrevistados, pois esta não deixa de ser um fator componente do problema da violência urbana, ainda que não o explique completamente ou o resolva. Neste contexto, a ausência de propostas de solução para o conflito reflete diretamente a posição dos cidadãos nele envolvidos, os documentaristas inclusos, que não conseguem enxergar uma saída, diante da complexidade do problema.

Curiosamente, *No ca d e u a Gu e a Pa cua* ganhou maior visibilidade e notoriedade na imprensa apenas nove meses depois de sua primeira exibição, aproximadamente, devido ao indiciamento de Salles pela polícia do Rio de Janeiro sob a acusação de envolvimento com o traficante “Marcinho VP”, um dos entrevistados para o documentário (a sua participação descartada no processo de montagem). O gesto que deflagrou a acusação foi a ajuda financeira oferecida por Salles ao traficante, durante cerca de quatro meses, para que este deixasse a criminalidade e escrevesse um livro contando suas experiências.

Hoje, depois de tantos debates públicos sobre este seu gesto, o documentarista assume sua relação de amizade com o traficante (“[...] por que não? Eu dei aula no Santa Marta e a gente conversava muito sobre o que eu achava do mundo e o que ele achava do mundo – e foi um encontro interessante”²⁹), mas ressalta que esta é uma questão de caráter ético e que o documentarista deve ter um compromisso primeiramente com o seu filme, e lembra que “[...] é essencial ser totalmente íntegro com a pessoa, explicando o que significa aparecer diante de uma câmera. Mas não precisa ter um compromisso com ela depois que o filme estiver pronto; senão a vida do documentarista se torna impossível”.³⁰

²⁹ VILLAÇA, op. cit., 2003.

³⁰ Ibid.

Os dois documentários seguintes de Salles, *Santa Cruz* (2000) e *Amor* (2000), foram realizados em parceria com o jornalista Marcos Sá Corrêa para integrar a série *Os Filhos da Bahia*, composta de seis documentários co-produzidos pela VideoFilmes e pelo canal GNT/Globosat³¹.

A idéia para o documentário *Santa Cruz* surgiu durante as filmagens do *No Cadeado da Guetá Paçua*, quando Salles reparou na grande quantidade de igrejas evangélicas instaladas nos morros cariocas, convivendo lado a lado com a violência e o tráfico de drogas, e questionou o aparente paradoxo da situação: “[...] como uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa consegue prosperar exatamente ali onde as pessoas têm tão pouco?”³². Desta dúvida, Salles e Marcos Sá Corrêa, autor do argumento, partiram para a pressuposição de que “[...] em troca daquilo que as pessoas entregam elas recebem algo: ordem. Trata-se de uma ordenação da vida de pessoas que estão imersas na anarquia da vida marginalizada brasileira”.³³

Portanto, foi esta “intuição” que guiou a abordagem do tema, pois para que se pudesse verificar esse possível processo de ordenação de uma comunidade através do estabelecimento de uma igreja evangélica, o documentarista teria que passar por um período longo de observação desta comunidade. Assim, o documentário acompanha o primeiro ano da instalação da igreja “Casa de Oração Jesus é o General” no Parque Florestal, uma área de invasão na antiga zona rural do Rio de Janeiro, pelo pastor Jamil Alves da Silva.

³¹ Os outros documentários da série, exibida em 2000, são: *A Mãe da Baz*, de Dorrit Harazim e Arthur Fontes; *Paço*, de Dorrit Harazim e Izabel Jaguaribe; *da uauê*, de Zuenir Ventura e Izabel Jaguaribe; e *Fn a Oê*, de Flávio Pinheiro e Arthur Fontes.

³² CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 14.

³³ CONVERSA com João Moreira Salles, loc. cit.

A situação em que vive esta comunidade é apreendida pela postura observadora da câmera, um dos procedimentos adotados por Salles neste documentário para enfatizar a falta de infra-estrutura daquele bairro, com suas casas muito pequenas e inacabadas, com suas ruas de terra esburacadas e enlameadas, os montes de entulho aqui e ali na feia paisagem. Porém, a relação da câmera com pessoas se dá de forma mais afetiva, próxima, mostrando que delas surge o que há de positivo ali – os depoimentos diante da câmera, aliados à observação, tentam registrar a expressão da fé daquelas pessoas, a dedicação do pastor, a união e solidariedade da comunidade.

A maioria dos enquadramentos é estática e equilibrada, como a igreja vista do lado de fora, enquadrada simetricamente, uma imagem repetida ao longo do documentário. Esta abordagem da câmera não foi, segundo Salles, “uma coisa pensada”, mas “[...] uma intuição que você tem na hora e diz: ‘Olha, vamos tentar de alguma maneira mostrar de forma singela que aqui há beleza...’”³⁴.

Já nos enquadramentos dos depoimentos percebe-se a proximidade dos entrevistados em relação à câmera, como *po a* em grande angular; o uso específico desta lente foi a maneira encontrada por Salles de se aproximar mais, em suas palavras, “[...] trazendo as pessoas para perto de mim, me levando para perto delas”³⁵. O diretor também obedeceu a “[...] uma certa vontade de aproximar estas pessoas do público espectador de TV a Cabo”³⁶, pois apostava nas ressalvas que os praticantes de outras religiões pudessem ter em relação ao “fenômeno evangélico”.

³⁴ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 22.

³⁵ Ibid., p. 23.

³⁶ Ibid., p. 27.

Observa-se que a montagem segue a seqüência cronológica das situações registradas, organizando a narrativa em blocos temáticos, apresentados por legendas sobrepostas às imagens, cada um apresentando períodos trimestrais da passagem do ano ou a história de um personagem (por exemplo, “Os primeiros três meses”, “A história de Zezé”, “A missionária”). Salles utiliza uma locução em *o* para narrar a situação inicial do documentário, apresentando o lugar, o pastor, e a hipótese delineada pelos realizadores, e também para articular a narrativa, expondo informações que auxiliam no entendimento de diversas situações que ocorrem com os personagens ao longo das filmagens.

Observa-se que *San a Cruz* dialoga com pelo menos dois documentários, lançados à mesma época, que enfocavam o tema da religiosidade, pelo “[...] traço comum de uma etnologia discreta, sem tese”³⁷ *San o rō* (1999), de Eduardo Coutinho, e *San o rō* (1999), de Ricardo Dias. Segundo análise do professor Ismail Xavier, enquanto nos documentários do Cinema Novo discutiam-se as origens socioeconômicas da religiosidade e a “função política da religião”, nestes documentários

[...] evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários [...] sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos de experiência imediata para suas implicações sociais e políticas.³⁸

Na verdade, o documentário vai além da verificação da hipótese, pois se percebe que as pessoas reunidas em torno da modesta igreja recebem mais do que ordem ou disciplina em suas vidas. A abstinência generalizada, ainda que

³⁷ XAVIER, op. cit., p. 104.

³⁸ XAVIER, loc. cit.

excessivamente rigorosa, faz com que muitos abandonem vícios degradantes, como o álcool, o que também contribui para a prosperidade em seus empregos e na convivência familiar, porém, observa-se que esta ordem se instala justamente porque a igreja começa a cumprir atribuições que, num primeiro momento, caberiam ao Estado, como a alfabetização daqueles cidadãos, ou então porque promove mudanças individuais internas em seus praticantes, tais como a elevação da auto-estima, a sensação de pertencimento a uma comunidade, e a superação de dificuldades emocionais, como tristeza e timidez.

San a Cruz acaba por revelar, durante o período observado, o progresso gradual não só dos indivíduos daquela comunidade, que experimentam (e relatam) a melhoria espiritual e até material em suas vidas – tome-se o exemplo de Rubens, o apático e ex-alcóolatra recém-empregado visto no começo do documentário, que, ao final, bem vestido e confiante, é um dos aspirantes ao ministério da igreja – mas também o progresso da pequena igreja, que ao final ganha pintura com letreiros e projetos de reforma e de uma filial.

O projeto do documentário **O Vale** interessou a Salles depois que Marcos Sá Corrêa, autor do argumento, lhe apresentou um livro sobre a história da Mata Atlântica, desde o Descobrimento até os dias atuais, cujo autor mostra, segundo o documentarista, “[...] que desde o início decidimos manter uma relação utilitária, de curtíssimo prazo, com o mundo. Interessa o que serve, e serve o que gera resultado imediato”³⁹. Este documentário parece surgir do desejo de investigar o irresponsável processo de degradação ambiental de uma região, abordando a história do Vale do Paraíba, “[...] um lugar que carregou esse país nas costas

³⁹ CAETANO, op. cit., 2004.

durante o Segundo Império e hoje em dia não é nada”⁴⁰.

A abordagem de Salles para este documentário parte de uma apresentação em *o* do patrimônio acumulado pelos aristocratas do café que habitaram a região, subitamente confrontada com as imagens dos casarões hoje decadentes. Os depoimentos e entrevistas concedidos pelos personagens, os atuais habitantes do Vale, permitem que eles contem a decadência em que vivem hoje e a riqueza que suas famílias já possuíram; são procedimentos que buscam contrapor o modo de vida na região no passado e no presente.

Salles utiliza também narrações em *o* de trechos de diversos escritos do século dezanove deixados por pessoas que, à época, se preocuparam com a imprudência dos agricultores brasileiros, corroborando a tese do historiador José Augusto Pádua, um dos colaboradores deste episódio da série, de que “[...] desde o final do século dezoito havia gente dizendo muito claramente que, caso a terra continuasse sendo explorada com tal selvageria, o futuro seria feito de desertos e de pobreza”.⁴¹

A montagem do documentário organiza as situações filmadas apresentando uma determinada localidade e seus personagens de cada vez, anunciados por legendas sobrepostas às imagens (por exemplo, “Fazenda Boa Esperança”, “Valença”, “Barra Mansa”), articulando as imagens da decadência ecológica e patrimonial com os depoimentos desalentados dos moradores e as locuções em *o* dos textos que anunciavam, cem anos antes, a extenuação do Vale do Paraíba.

⁴⁰ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 21.

⁴¹ CAETANO, op. cit., 2004.

Ao contrário de *San a C uz*, a fotografia empregada em *a fei* decidida previamente pelo diretor, influenciada pelo tema abordado: Salles imaginou uma imagem instável, por isso resolveu filmar utilizando uma *adyca*,

[...] exatamente para dar uma certa instabilidade, a instabilidade psicológica das pessoas que estão lá, a instabilidade histórica do lugar que, enfim, tenta se recuperar a cada novo ciclo: café, depois do café a pecuária, depois da pecuária cultura de subsistência e hoje em dia nem isso dá certo.⁴²

Em imagens contundentes, Salles exhibe a destruição das encostas do Vale – onde um dia imperou a exuberância da mata fechada, hoje só se vê morros nus, desprovidos de árvores, abertos pela erosão; as terras, que produziram por décadas toneladas de sacas de café, viraram um eterno pasto infértil, e hoje são incapazes de produzir os alimentos de que necessitam seus moradores. Também contundentes são as imagens das antigas sedes das fazendas, também elas deterioradas, atingidas pela falência financeira de seus donos e pela ação do tempo; a câmera vaga por dentro delas, fugidia, passando de um cômodo a outro como um fantasma, de vez em quando se detendo sobre um retrato a óleo ou algum objeto puído pelos anos.

O documentário atinge aí contornos que extrapolam o tema central inicial na medida em que se contempla, com a desolação do presente, as ruínas da opulência de outros tempos. Estas imagens permitem a lembrança da feroz passagem do tempo, mas também parecem acusar as pessoas que lá viveram, hoje falecidas, de serem as responsáveis por não ter sobrado nada – a destruição que promoveram, imbuídas de ambição imediatista, se voltou contra elas e nada restou

⁴² CONVERSA com João Moreira Salles, loc. cit.

da fortuna, vítimas de sua própria ganância e ignorância. Hoje, são os seus descendentes que pagam pelo preço de sua irresponsabilidade e seu descaso.

Ao final, são mostradas imagens do desmatamento que ocorre atualmente no Estado do Pará, que denotam a continuação do ciclo do uso irracional dos recursos naturais no país. Assim, ~~a *Costa*~~ *Costa* ~~lece~~ um alerta para a causa ecológica, ressaltando justamente o comprometimento da sobrevivência da população no futuro se não for despertada a consciência para o problema hoje.

Tanto *San a Cruz* e ~~a *Costa*~~ os demais documentários realizados por Salles para a TV, utilizam trilhas musicais em determinadas seqüências. Por mais que reconheça que “[...] qualquer documentarista mais ortodoxo não gosta destes recursos e tem todo o direito de não gostar”⁴³, Salles se reserva no direito de se preocupar em manter o seu telespectador diante da TV, pois sabe que na televisão a competição pela audiência é fundamental. Para isso, admite o uso da trilha musical como um recurso que permite que determinadas seqüências se tornem interessantes para o espectador, desde que não ultrapasse o limite e apele para sentimentalismo⁴⁴.

Porém, as músicas utilizadas pelo diretor são escolhidas cuidadosamente para contribuir na composição criativa do documentário. No *San a Cruz*, por exemplo, Salles afirmou utilizar uma trilha de música clássica para combinar o erudito com o popular (das imagens), até mesmo para atribuir ao filme uma característica sua, como admirador de música clássica, já que é o autor do trabalho. Neste caso, ele ainda salienta que “[...] não empresta o Schubert [às

⁴³ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 28.

⁴⁴ CONVERSA com João Moreira Salles, loc. cit.

imagens] para dar grandeza àquilo que não tem grandeza”⁴⁵, mas sim porque acha que os dois possuem grandeza igualmente.

O trabalho seguinte de Salles foi **Nelson Freire** (2002), o documentário que é objeto de estudo desta monografia, e que será analisado no próximo capítulo. Em seguida, em 2004, o diretor lançou o seu segundo longa-metragem nos cinemas, **Entreatos**, um documentário que acompanha os últimos trinta dias da vitoriosa campanha presidencial do candidato Luís Inácio “Lula” da Silva nas eleições de 2002.

Pode-se dizer, num primeiro momento, que *Entreatos* foi amplamente inspirado por *Play* (1960), de Robert Drew, um dos filmes precursores do cinema direto americano. Porém, apesar de Salles adotar durante as filmagens alguns dos métodos de abordagem desta tradição documentária, como por exemplo a postura mais observadora em relação aos acontecimentos que se sucedem diante da câmera, o seu filme possui algumas particularidades jamais alcançadas nem por Drew, nem por muitos diretores que realizaram filmes de campanha – principalmente pelo fato do registro de Salles ser historicamente inédito, pois nenhum outro diretor havia até então filmado a eleição de um presidente oriundo das classes operárias⁴⁶, e também pelo acesso (quase) irrestrito concedido por Lula ao documentarista.

Dentre os procedimentos de abordagem adotados por Salles para este documentário, a câmera que a tudo observa acompanha os passos do

⁴⁵ Ibid., p. 30.

⁴⁶ BARBOSA, Neusa. João Moreira Salles exhibe o álbum íntimo da campanha de Lula. *Século 21, Entrevistas*, 30 nov. 2004. Disponível em: < http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=638>. Acesso em: 20 dez. 05.

candidato, revelando as pessoas de sua convivência ao longo do período de filmagens, ao mesmo tempo em que também revela aspectos peculiares do processo político-eleitoral brasileiro atual, ao exibir situações envolvendo as estratégias de campanha do PT, ou as orientações que Lula recebe do marqueteiro Duda Mendonça para gravar seus programas televisivos, por exemplo. Não são realizadas entrevistas, mas, apesar disso, são as falas que predominam sobre as ações silenciosas no documentário, principalmente devido ao caráter extrovertido de Lula, que aparece sempre conversando com as pessoas que o acompanham ou mesmo com os integrantes da equipe de filmagens.

Em entrevistas e eventos públicos, Salles louvou a atitude do candidato de lhe conferir um acesso total, mesmo sem conhecer previamente o documentarista:

Ele permitiu que o filmasse dessa maneira alguém que ele não conhecia, alguém que não tinha em relação a ele nenhuma identidade. Eu não sou do PT, não sou sindicalista, não tenho uma vida de luta popular, eu nasci num mundo que é a antípoda absoluta do mundo no qual o Lula nasceu, quer dizer, não temos uma identidade de classe e no entanto ele me permitiu filmar.⁴⁷

Porém, o acesso garantido por Lula à sua equipe é constatado em retrospecto; à época das filmagens, Salles não podia prever até que ponto o acesso prometido seria concedido. Assim, decidiu que a câmera devia estar ligada o tempo todo, filmando também o processo de trabalho da equipe, para se preparar para o caso de ter o acesso interrompido. Sobre isso, Salles declarou em uma entrevista que o acesso “[...] era negociado passo a passo e exigia grande agilidade da produção”, lembrando que, em uma conversa com Eduardo Coutinho, ele lhe disse

⁴⁷ BARBOSA, op. cit., 2004.

que “[...] ‘esse é um filme que deve ser sobre o Lula e sobre a dificuldade de fazer um filme sobre o Lula’.”⁴⁸

De um total de duzentas e quarenta horas de material bruto filmado⁴⁹, entre situações públicas e privadas, a montagem do documentário segue a ordem cronológica do segundo turno da campanha eleitoral, priorizando o que Salles considera os pequenos momentos do Lula, são os momentos em que ele “[...] fala das origens do PT, da sua vida de operário, da originalidade do PT, do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), coisas que transcendem a campanha”⁵⁰, e não necessariamente os momentos em que ele fala diretamente dela. A montagem também incorpora algumas situações em que se evidencia a presença da câmera e da equipe; assim, de certa forma, segundo o diretor, “o filme conta a história de como o filme foi sendo feito”⁵¹.

Portanto, observa-se que o documentário revela algumas singularidades do seu personagem, como a vaidade, a crença na vitória, a liderança, a necessidade de verbalizar o tempo todo (quase a incapacidade de não-verbalizar o tempo todo) – características que suscitaram discussões acerca da teatralidade de Lula diante das câmeras. Contudo, Salles acha difícil definir a fronteira que separa o “[...] Lula que está à vontade, do Lula que está dizendo coisas porque sabe que a câmera está ligada”⁵², pois prefere acreditar que, sendo

⁴⁸ CAETANO, op. cit., 2004.

⁴⁹ BARBOSA, op. cit., 2004.

⁵⁰ BASTOS, Alessandra; PIMENTEL, Spensy. Lula diz não querer ver "Entreatos" para manter liberdade dada à produção, diz Salles. *Síntese* (Agência Brasil), Notícias, Especial 1, 7 dez. 2004. Disponível em: < http://www.radiobras.gov.br/materia_i_2004.php?materia=210026&editoria=&q=1>. Acesso em: 20 dez. 2005.

⁵¹ CAETANO, op. cit., 2004.

⁵² MARQUES, Cláudio. O diretor de 'Entreatos' fala sobre cinema, Lula e política. *Coisa de Cinema*, Entrevistas, 23 jan. 2005. Disponível em: <www.coisadecinema.com.br/matEntrevistas.asp?mat=1867>. Acesso em: 20 dez. 2005.

um documentário baseado na observação do personagem no tempo, a partir de um determinado momento, mesmo que o personagem tenha consciência da câmera ligada, isso não alterará o que ele diz, principalmente se considerar que o impacto da presença da câmera diminui com o passar do tempo⁵³.

Enão foi realizado dentro de um projeto da VideoFilmes que compreendia também a realização do filme *Pólice* (2004), por Eduardo Coutinho, com previsão de estréia conjunta dos dois filmes nos cinemas. O documentário de Coutinho traz depoimentos de diversas pessoas que, assim como Lula, participaram do movimento grevista de 1979-1980 no ABC paulista. Portanto, na medida em que *Pólice* mostra as pessoas que presenciaram a origem do Lula sindicalista e político, os dois documentários dialogam entre si e se complementam.

Quando foi iniciado este projeto de pesquisa, *Não on* era o filme mais recente de Salles, o seu primeiro feito para o cinema. A análise empreendida a seguir permitirá investigar em que med

2 O FILME *NELSON FREIRE*

O projeto do documentário *Nelson Freire* nasceu de uma idéia do jornalista Flávio Pinheiro, que a apresentou a João Moreira Salles. A partir daí, eles apresentaram o projeto ao pianista e, depois de duas semanas pensando no assunto, Freire aceitou a proposta¹. O filme foi produzido pela VídeoFilmes, com o apoio de recursos captados via Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) e Lei do Audiovisual, ambas do Ministério da Cultura, e com o patrocínio da empresa Brasil Telecom.

Desde o princípio do projeto, que propunha acompanhar o pianista em turnê por diversos países, em momentos públicos e privados, Salles idealizou as filmagens da forma menos invasiva possível, respeitando uma distância considerável de seu assunto para que este se acostumasse aos poucos com a presença da câmera, com o intuito de tentar não lembrá-lo que estava sendo constantemente filmado.

Como já se observou, João Moreira Salles não esconde sua admiração pelo chamado cinema direto americano, declarada em várias ocasiões, como entrevistas e depoimentos. Muitos dos procedimentos de registro adotados durante as filmagens de *Nelson Freire* são claras influências do cinema direto, como, por exemplo, desobrigar-se do uso de equipamento de iluminação, a preferência pela captação do som direto, e a operação da câmera no ombro do cinegrafista, acompanhando o personagem durante a maior parte do tempo, em

¹ VILLAÇA, Pablo. João Moreira Salles – Documentarista (Entrevista). *Revista de Cinema e Cultura*, Belo Horizonte, maio 2003. Disponível em: < http://www.cinemaemcena.com.br/prem_oscar_textos.asp?cod=14&ano=2003&artigo=216>. Acesso em: 20 dez 2005.

momentos públicos e de intimidade.

Não é é um documentário que representa um momento de produção peculiar na carreira de João Moreira Salles, pois foi o seu primeiro projeto concebido especialmente para ser exibido nas salas de cinema, depois de mais de cinco anos realizando projetos em parceria com um canal de televisão a cabo; pelo menos nas grandes capitais do país, foi exibido no circuito comercial de cinemas, e chegou a bater a marca dos 30 mil espectadores² – o que significou para Salles e Freire, à época, um número muito satisfatório, acima das expectativas previstas antes do lançamento.

Apesar de não conhecer Freire pessoalmente, Salles o conhecia das salas de concertos e o admirava desde a adolescência, quando começou a se dedicar ao piano e até cogitou ingressar em um conservatório musical e seguir a carreira de pianista³. Salles declarou uma vez, a respeito de sua admiração por Freire, que sempre se surpreendeu com a sua habilidade de produzir efeitos maravilhosos em suas apresentações, com o máximo de discrição⁴.

A partir do primeiro encontro entre Salles e Freire, contudo, o documentarista pôde observar mais de perto alguns aspectos da personalidade do pianista, como, por exemplo, a discrição com que mantém sua vida privada afastada da esfera pública, nunca deixando que aspectos da sua vida particular chamem mais atenção do que a música. Este recato, ao mesmo tempo fruto da consideração que o pianista dedica à sua arte e da timidez característica de sua

² MARCELO, Carlos. O som e o silêncio. *Coisa Boa*, Brasília, 1 jun 2003. Caderno C.

³ Ibid.

⁴ WAJNBERG, Daniel S.; JANOT, Marcelo; CAMARGO, Maria S. O elogio do recato (entrevista com João Moreira Salles). *Crítica*, 9 maio 2003. Disponível em: < http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=&artigo=269>. Acesso em: 20 dez 2005.

personalidade, cativou Salles desde o primeiro instante e determinou o seu modo de fazer o filme, visto que se identificou com estas características de seu assunto⁵.

Nelson como será analisado a seguir, é um estudo de personagem – antes de ser um filme sobre música, é um filme sobre o músico, o artista antes da arte. Porém, pode-se questionar, como um artista tão tímido e avesso à exposição de sua intimidade, de sua vida privada, pôde aceitar tomar parte de um filme sobre si? Como se dá a relação entre documentarista e personagem neste processo aparentemente contraditório de preservar o personagem e ao mesmo tempo revelá-lo? Como Salles, um documentarista que defende os procedimentos de abordagem do cinema direto – filiado à observação dos eventos filmados sem intervenções por parte dos realizadores –, convive com a dicotômica afirmação de que o documentário deve ser autoral?

Estas são algumas das questões que serão respondidas neste capítulo, através da análise da narrativa de *Nelson* dos seus procedimentos de registro e de montagem, e do estudo comparativo do documentário com um filme do cinema direto: *Don't Look Back* (1967), de Donn Alan Pennebaker.

⁵ “Mas por vias diferentes eu cheguei a um lugar parecido com o do Nelson no que diz respeito ao que eu acho que deve ser preservado, do que acho que é vulgar e deve ser excluído da minha vida. E é isto que fez com que houvesse uma empatia entre o Nelson e eu. Este desejo de recato, esta vontade de apenas fazer bem o que você faz. (...) Fazer um filme sobre ele é tentar reproduzir um pouco isto na linguagem que eu escolho para documentá-lo”. WAJNBERG; JANOT; CAMARGO, *Ibid.*

2.1 ANÁLISE DA NARRATIVA DO FILME

O documentário *Nelson Freire* tem sua narrativa estruturada em trinta e três segmentos autônomos, apresentados por uma cartela com um título (exceto os segmentos de abertura e o de encerramento) e montados de forma a construir um mosaico⁶ revelando momentos da vida pública e privada do famoso pianista brasileiro.

Nesta monografia, cada um destes segmentos será admitido como uma seqüência do filme, cujos títulos são os seguintes, de acordo com a ordem em que aparecem no filme: “Um cacoete”, “A profissão”, “Martha Argerich”, “Primeira leitura”, “Homenagem a Guiomar Novaes”, “Bis”, “Partituras”, “Autógrafos”, “Uma carta”, “Na Rússia, pela primeira vez”, “Estrelato”, “Homenagem a Rita Hayworth”, “Danuza”, “Um contratempo”, “Uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete”, “Infância”, “21 anos”, “Um trecho difícil”, “Homenagem a Nise Obino”, “Descompasso (e seu acerto)”, “Um trecho da *Walse* de Schumann em dois países”, “Uma frustração”, “Limpendo o piano”, “Chopin”, “TV”, “Uma conversa entre o céu e o piano”, “Perigo”, “Valsa”, “Músicos”, “Final do concerto”, e “Depois do concerto”.

A primeira seqüência, que não é precedida por nenhum título, se inicia com uma imagem da orquestra e do pianista no palco, vistos da coxia, tocando o que foi a última nota de uma peça musical. Em seguida, rompem os

⁶ Salles declarou em entrevistas que a inspiração para tal estrutura narrativa veio do filme canadense *9 no 10 em 10 com Glenn Gould e 3 cu a* (1993), de François Girard. As correlações entre os dois filmes – a influência deste filme sobre a composição de *Nelson Freire* bem como as diferenças entre os dois trabalhos – serão examinadas mais apropriadamente na subseção seguinte, quando da análise dos procedimentos de montagem do documentário.

aplausos; o pianista se levanta, cumprimenta o maestro e os músicos ao seu lado, agradece ao público e se encaminha para a lateral do palco acompanhado do maestro. Já na coxia, o maestro comenta: “*Mu o b o , u o b o* . O pianista volta ao palco para agradecer novamente à platéia e retorna à coxia. Sobreposto a estas imagens, aparece o GC do título do filme, e até o final desta seqüência aparecerão os créditos apresentando a equipe técnica.

Vê-se no ambiente pouco iluminado da coxia o maestro pedir a Freire para que voltem juntos ao palco e eles vão, ainda sob aplausos, e agradecem; cumprimentam o primeiro violino, o maestro pede para os outros músicos se levantarem, e depois Freire e Freire voltam para a coxia. O maestro pede para que ele volte para um bis: “*... a da doc n o d e coco pa a e e u e e e e e ão u e e ndo*”. O pianista diz que gostaria de um cigarro, mas o maestro diz para deixar para depois do bis. Freire replica: “*Fu não ou oca nada. A po d e e conc e o...*” e o maestro propõe: “*A u a co a u o e e e e B e p a n n o...*”.

O pianista entra novamente no palco, ainda sob aplausos, agradece e volta para a coxia. O maestro insiste, sorridente: “*! a n o d po . e oc oca , u e dou u e a o !*” e Freire pede para que o acompanhe ao palco novamente. O maestro diz: “*a á, e e e ão u e ndo e oc . a á oz n o...*”, se referindo aos aplausos cadenciados, pedindo pelo bis. Freire pega o maestro pelo braço e eles vão ao palco, os músicos se levantam, e eles agradecem e voltam para a coxia. O pianista pega um copo de água que lhe é oferecido, o maestro insiste novamente: “*! a , dá u doc n o d e coco pa e e , b e ua e a á, a á*”. O pianista termina de beber a água e se dirige ao palco, ainda sob muitos aplausos, e se senta ao piano. A platéia silencia e ele começa a tocar; antes que se ouça uma nota, a seqüência termina.

Esta seqüência de abertura já antecipa, metonimicamente, alguns aspectos que permearão o filme como um todo. Por se tratar de um longo plano-seqüência em que a câmera acompanha o tempo todo o assunto, pode-se ter, logo de início, a impressão de que se poderá acompanhar ao longo do filme a trajetória

parece que algo vai se passar, um corte brusco nos leva a outro fragmento, não relacionado, pelo menos não diretamente relacionado, com aquele que estávamos vendo. [...]

Mais do que compreender, o espectador sente (na estrutura) um dos traços marcantes do pianista (e do documentarista, de seu estilo), seu jeito de falar nas entrelinhas, em conversas fragmentadas, nos vazios.⁷

Tal incompletude é uma característica que poderá ser observada ao longo do filme, nas seqüências – as ausências, as reticências, as pausas (*az o* , enfim) contidas nos diálogos e depoimentos –, e também na sua estrutura fragmentária, já que é composto por uma sucessão de seqüências independentes.

Além do vazio citado por Avellar, representado pelo intervalo entre o final do concerto e o bis que não são vistos, há também nesta seqüência o “falar nas entrelinhas” contido no diálogo entre o pianista e o maestro – apesar de Freire afirmar uma vez que não vai tocar nada depois desse concerto, e o maestro, por sua vez, insistir categoricamente para que ele volte ao palco, a maneira de falar de ambos é amigavelmente cautelosa, como se acanhados ou receosos em desagradar ao outro, ou antes, parecendo incorporar (consciente ou inconscientemente?) uma maneira de não dizer literalmente o que pensa supondo que o outro já entendeu o que ele quer (aliás, o que remete ao conhecido costume mineiro de “falar sem dizer”).

Ademais, observa-se que esta idéia de incompletude pode se referir também à natureza incompleta de um retrato – à insuficiência dos trinta e três retratos/curtas-metragens que compõem este filme-mosaico em desvendar por completo quem é Nelson Freire. O que restará ao final do filme são apenas partes,

⁷ AVELLAR, José Carlos. Eu sou trezentos. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 106 e 108, out./dez. 2003.

fragmentos que revelam muito sobre o assunto e que compõem um belo painel, mas que não pretendem revelá-lo completamente para o espectador.

A próxima seqüência, “**Um cacete**”, é composta por uma sucessão de planos de Freire dedilhando uma peculiar série de notas ao longo do teclado, como que experimentando o piano, em palcos diferentes, que as legendas sobrepostas às imagens informam se tratar de lugares diferentes: São Petersburgo, La Roque D’Anthéron (França), Rio de Janeiro, Menton (França), São Paulo e Étang des Aulnes (França). Logo na abertura da seqüência, a câmera segue o pianista por um corredor pouco iluminado até chegar ao palco, onde a orquestra ensaia; ele cumprimenta o maestro, que a legenda informa se tratar de Henrique Morelembaum, e observa-se que é o mesmo maestro da seqüência anterior. Assim, percebe-se que este fragmento se inicia com a impressão de continuidade em relação à seqüência de abertura, se se considerar o comportamento da câmera, que acompanha o pianista por ambientes de bastidores e ensaios, e a presença do mesmo maestro na cena.

O tema central desta seqüência revela um certo tom de leveza, pois não deixa de ser curioso que Salles dedique um fragmento inteiro a um gesto recorrente do seu personagem, percebido ao longo das filmagens – algo que apenas o olhar freqüente e atento ao gesto poderia captar. Tal gesto de dedilhar esta série de notas, o correr das mãos pelas teclas, sugere uma maneira de imergir na atitude profissional no instante em que ele se senta ao piano. E, sendo recorrente, também se pode imaginar este gesto como o contato inicial do pianista com um instrumento que na maior parte das vezes não pertence a ele – ao contrário de um violinista, por exemplo, que carrega seu instrumento para onde quiser, um pianista deve estar preparado para tocar um piano diferente a cada teatro.

faltam. Ele não sabe como explicar a solidão que o acompanha – ou seria mesmo falta do que dizer, por achar desnecessário explicações sobre o tema? Afinal, como um homem pode traduzir com palavras a necessidade de adentrar em seu universo particular, do qual resulta sua arte? Pois, para além de ser apenas a sua profissão, pode-se vislumbrar pela sua fisionomia enquanto toca que a música representa para ele um universo particular.

Aponta-se ainda para a forma de registro da situação em que estas frases foram proferidas, pois é um depoimento dado para a câmera, no formato de uma entrevista. É uma situação totalmente diferente das que foram vistas nas duas seqüências anteriores, em que a câmera parece apenas “estar lá” – presente, porém sem fazer parte dos acontecimentos – nos momentos cotidianos de Freire, nos momentos que fazem parte de sua experiência de vida de pianista e concertista. Na entrevista, a relação de Freire com a situação é outra – ele está ciente de que tudo o que é dito, tudo o que acontece, o é especialmente com uma finalidade: o filme. Salles realizou a única entrevista com Freire para o documentário no último dia das filmagens, quando julgou que os laços de confiança entre eles estivessem mais sólidos⁸; são trechos desta entrevista que perpassam por diversas seqüências, ao longo de todo o filme.

A seqüência de número quatro, “**Martha Argerich**”, vem abrandar um pouco a idéia de solidão e de reserva, mostrando o encontro de Freire com uma grande amiga, a pianista argentina Martha Argerich. Em uma confortável sala de estar em Bruxelas (segundo informa a legenda sobreposta à imagem), os dois

⁸ CAETANO, Maria do Rosário. Entrevista – João Moreira Salles. *Revista da Cneca*, São Paulo, n. 38, jan. 2004. O modo de registro da entrevista será analisado mais detalhadamente na seção seguinte.

pianistas aparecem no início do fragmento tocando a quatro mãos em um piano coberto por um tecido vermelho e, em seguida, começam a contar, provavelmente incitados pelo diretor, quando e como foi que se conheceram. A partir desta conversa entre Freire, Martha e Salles, será revelada uma nova faceta do pianista, ao mesmo tempo em que também o espectador será apresentado à Martha, que se tornará uma presença marcante no filme. Esta seqüência será descrita mais detalhadamente por conter o único testemunho sobre o pianista dado para a câmara por outra pessoa que não ele próprio.

Enquanto Freire conta que se conheceram em Viena, vê-se uma fotografia em que ele e Martha aparecem juntos, quando jovens. Ela comenta descontraidamente que ele a achou “feíssima” e ele desconversa, até que ela pergunta, curiosa: “o ~~que~~ ~~achou~~ ~~dele~~ ou o ~~que~~”. Ele, sorrindo, encabulado, diz que “mais ou menos”, e emenda: “*Ma d po pa ou*”. Nota-se aqui que o senso de humor e a descontração com que relembram esta passagem sugerem uma longa convivência entre eles, pois se não fossem íntimos, ele talvez tivesse algum pudor em revelar à amiga que a achou “mais ou menos horrível”, ao passo que ela também teria pudor em perguntá-lo sobre isso; neste caso, a sinceridade tanto da pergunta quanto da resposta indicam que não há receios, nem ressentimentos, nem assuntos evitados entre eles. Porém, apesar desta intimidade evidente, deve-se ressaltar o jeito tímido de Freire ao falar e sorrir para a amiga, um traço característico do pianista que também será observado em outras oportunidades, mais adiante.

Voltando à seqüência, em seguida ouve-se o diretor perguntar a Martha sobre a primeira vez que o viu tocar, enquanto as imagens mostram fotografias antigas dos dois juntos. Eles relembram que foi em um concerto em que

ele tocava Chopin, e ela conta que o achou “fantástico”: “*Fu e p e onada, po u e u e p e ona a co pouca p e oa .*”. Freire conta, sorrindo, sobre o dia em que estavam na casa dos pais de Martha e não queriam tocar, então colocaram um disco do Horowitz para ouvir e ficaram dedilhando sobre seus próprios joelhos, acompanhando a música. Ela lembra: “*A co e ou a e dad e a co a*”, e ele emenda: “*A a zad e*”. Martha continua: “*Po u e an e, e*”. *Co e ou a. Po u e.*” e Freire completa: “*oc e a a oz n a, u e a a oz n o...*”, ao que ela responde: “*S e ac e...*” e eles riem. Enquanto Martha parece realmente à vontade, sentada confortavelmente no sofá, Freire parece encabulado, menos pela situação do que pela sua timidez.

A seguir, ela conta sobre quando fez seu primeiro disco e Freire a acompanhou – a viagem que fizeram, de segunda classe, tomando café e fumando; se lembra de detalhes como a camisa dele manchada de café, faltando botões, e da chegada em Hanover: “*Fu e a a co d e no e ano e e co un z e u a co a a , e p e a a u e u e a a não e o u ... u a co a e an a*.” Ela fala de sua insegurança quanto ao repertório do disco, que “*... d z a p a a o N e on S e u não e oc oca, n u e a e a d e e a*”. Conta também sobre o espanto das pessoas que fizeram o disco quando perceberam que, mesmo estudando separados, ela e Freire tocavam a mesma coisa, iguais. Neste momento, ouve-se o diretor perguntar se eles nunca deixaram de se ver desde então, e eles respondem quase em uníssono que “*p a ca e não*”. A seqüência termina com os dois tocando a quatro mãos por alguns instantes, até as últimas notas, e comentando o que acharam da música.

O que é visto nesta seqüência deixa o espectador em dúvida sobre qual a natureza do relacionamento entre Freire e Martha. Observa-se aqui um

curioso impulso – desta pesquisadora e também de diversos outros espectadores e críticos – de classificar (ou seria ficcionalizar?) o relacionamento entre eles, assim como William Rothman também não resistiu ao impulso de ficcionalizar, em sua análise do filme *Don't Look Back*, um relacionamento amoroso entre Bob Dylan e Joan Baez na primeira seqüência em que eles aparecem juntos⁹. Mas, quais são os indícios que levam a se querer fantasiar um relacionamento amoroso entre Freire e Martha, ou mesmo suspeitar de algo mais do que aparece no filme?

É inegável que no filme eles parecem muito íntimos quando conversam, riem, tocam piano. As histórias que eles compartilham revelam intimidade, no passado e no presente – ela se lembra da admiração imediata quando o conheceu; ele relembra quando dedilharam sob os respectivos joelhos ouvindo Horowitz; ela se lembra da viagem deles para Hanover, e de detalhes como a camisa que ele usava, com os punhos abertos e manchas de café. Na lembrança da gravação do primeiro disco de Martha, eles mesmos enfatizam quanto eram ligados desde o princípio – mesmo estudando longe um do outro, tocavam iguais. Estas lembranças tão detalhadas soam como recordações agradáveis, felizes, para eles; percebe-se que são grandes amigos, e muito próximos, pois praticamente nunca deixaram de se ver desde então.

Contudo, algo no diálogo, neste momento de reminiscências, deixa margem para que as dúvidas sobre esta amizade aflorem. São pequenos detalhes, que quase passariam despercebidos ou desimportantes, mas que no contexto deixam pressentir (intuitivamente?) que podem conter mais do que parece. Um

⁹ “E ainda assim, vendo estes extremos *close up* de Baez sob o encanto de seu canto, eu sempre acho irresistível criar um melodrama romântico em torno destes personagens, uma ficção na qual Baez e Dylan são amantes cujo caso está ameaçado” (tradução nossa). ROTHMAN, William. *Don't Look Back*. Nova York: Cambridge University Press, 1997. p. 167.

destes momentos é quando Martha diz: “A coisa ou a vida a coisa”, e Freire emenda rapidamente: “A vida – a forma como ele se apressa em dizer isso soa como se quisesse evitar que se pense o contrário, como se quisesse esclarecer a situação antes que se pense em algo mais.

Este esforço de Freire, entretanto, é abafado no momento seguinte, quando ele diz que a amizade começou naquela ocasião porque “~~o~~ *o z n a, u é a a o z n o...*”, e ela diz “~~S~~, *é’ ac é ...*”¹⁰. Ora, em qualquer contexto estas duas frases sugeririam um romance, e eles parecem saber disso, posto que riem, como cúmplices de uma anedota particular (que continuará particular). É interessante observar também que a frase de Freire remete diretamente a uma canção de amor norte-americana, “*You’ é Lon é And I’ é Lon é*”¹¹, composta por Irving Berlin para a trilha sonora do musical *Lou ana Puc a é* (1939) – e, como será visto mais adiante, Freire é fã de musicais dos anos 40 e 50.

De qualquer forma, são suposições e suspeitas que não passarão disso, como o próprio Rothman admite, a respeito de sua ficcionalização sobre Dylan e Baez:

A sensação prazerosa desta passagem seria diferente se não fosse possível tecer uma ficção sobre ela. E apesar disso, o clima não depende de uma ficção particular que nós nos encontramos tecendo. O que quer que possa ter trazido essa mulher e esse homem a esta encruzilhada, o que quer que o romance deles possa ter sido, ou deixado de ser, qualquer que seja a ‘história passada’, como os roteiristas a chamam, o clima desta passagem é o que é. Enquanto o fôlego da canção dura, enquanto o projetor lança essa seqüência na tela, o clima é sustentado. Mas saber que ele deve terminar é parte

¹⁰ “Sim, vamos encarar...” (tradução nossa).

¹¹ Os primeiros versos da canção dizem: “~~o~~ *o z n a, u é ou o z n o*”. Não po u é não pod é o é a o z n o u n o ?”. Talvez a mais conhecida gravação desta canção seja a de Frank Sinatra, acompanhado pela orquestra de Tommy Dorsey (“Dorsey Sentimentalists”), de 1940.

do que faz deste clima o que ele é.¹²

Sanado o impulso de tecer um romance entre Freire e Martha, deve-se ater ao que o filme mostra, e o que João Moreira Salles deixa ver – e Freire quer mostrar – é apenas o agradável encontro de dois amigos. As dúvidas permanecerão como dúvidas, pelo menos durante o filme, porque este não pretende mostrar se eles têm ou tiveram um romance ou não. Pois, assim como

Don't
55
5
55
B In

e evidentemente pela música' (...) ¹⁴.

Esta evidente ligação musical que caracteriza a amizade entre Freire e Martha pode ser novamente vista no segmento seguinte, “**Primeira Leitura**”, em que eles realizam a leitura, pela primeira vez, de uma partitura para dois pianos escolhida por Freire, na mesma sala de estar do segmento anterior. Vê-se que Martha está inicialmente desgostosa, alegando que não conhece a música, mas Freire insiste, dizendo que também não conhece, ao que ela resmunga: “*Ma oc a é é b é , u não*”. Começam a tocar apreensivamente, muito atentos às notas que formam a melodia nova para eles; percebe-se que ainda não há muito espaço para interpretação, é mais a exploração da partitura, um processo de aprendizado onde a afinidade mútua os leva a compreender os movimentos e dificuldades um do outro – eles conversam enquanto tocam, ao que parece um orientando o outro.

Com imagens alternadas dos dois, cada um em seu piano, percebe-se pouco a pouco que as suas feições se modificam, da concentração para a iluminação, quando percebem que gostaram da peça – Martha até mesmo sorri, finalmente cedendo à música que começou a tocar desanimadamente. A montagem dos planos alternados de cada um ressalta a simultaneidade do entusiasmo deles neste momento; é quando param de tocar e se perguntam se poderiam tocá-la em uma apresentação. A preocupação de Martha, ao comentar: “*Não é. Não é u é é ap nd é*”, soa como modéstia quando, algum tempo depois, das imagens da leitura na sala de estar há um corte para os dois se apresentando em um palco iluminado, tocando a mesma música em continuidade de áudio em relação às

¹⁴ WAJNBERG; JANOT; CAMARGO, op. cit., 2003.

imagens anteriores, e uma legenda sobreposta informa que a apresentação ocorre cinco dias após a primeira leitura.

Esta seqüência mostra a leitura de uma peça musical como uma etapa intrínseca da interpretação, que acontece obrigatoriamente antes de uma apresentação (assim como o ensaio). Salles permite ao espectador compartilhar com Freire e Martha o inspirado momento em que se deixam cativar por uma música antes desconhecida, e em que nasce a vontade de apresentar uma peça para o público. Tem-se a oportunidade de assistir ao antes e ao depois, o que possibilita intuir o *du an* – os ensaios que lhes permitiram passar da apreensão da leitura para a apresentação impecável, que o diretor deixa que sejam acompanhados até o fim.

A seqüência seguinte, “**Homenagem a Guiomar Novaes**”, é uma das mais significativas e comentadas do filme, pelo registro da expressão não-verbal da emoção de Freire. Em sua sala de estar, um ambiente pouco iluminado que o torna confortável, ele começa contando que ouviu falar pela primeira vez da “maior pianista do mundo” através de sua professora de piano, e confessa para a câmera que Guiomar sempre foi uma de suas paixões musicais, desde que era pequeno. A seguir, vê-se, na imagem granulada, o pianista colocar um CD para tocar, e se emocionar ao ouvir as primeiras notas da *Moda da Paixão* *Fu dc* de Gluck e Sgambati, executada por Guiomar.

Neste momento, a câmera de Salles se demora sobre seu rosto, enquadrando-o em plano fechado, apreendendo algo mais sublime e sutil do que suas palavras jamais poderiam exprimir: seu sentimento. Freire chega a olhar para a câmera umas duas vezes, mas logo desvia o olhar, parecendo encabulado pela demonstração de suas emoções. Percebe-se neste olhar um certo pudor em revelar

o que sente; Freire não é apenas tímido, mas também alguém que não tem por hábito expor sua vida íntima. Seguindo a cadência da melodia, a câmera agora passeia por fotografias em que Guiomar e Freire aparecem juntos, e se deixa ficar sobre o cigarro de Freire repousado no cinzeiro, queimando lentamente, a linha de fumaça deixando um rastro suave no ar, subindo ao sabor da música. Há um corte para Freire e a câmera se aproxima de seu rosto em *close-up*; vemos que ele pisca muito os olhos para evitar que as lágrimas o traiam no momento em que se ouve um trecho de acordes especialmente tristes da melodia, e quando tocam as últimas notas sua emoção parece serenar, permitindo que ele pergunte para o diretor, atrás da câmera, se ele gostou, enquanto o espectador ainda não despertou do momento sublime.

No início da seqüência, quando ele fala sobre Guiomar, não se chega a vislumbrar nem parte da emoção embargada que é vista em seus olhos quando escuta a triste e bela composição, tentando conter sua emoção. Na impossibilidade de verbalizar sua admiração, ele resolve *o* a porque Guiomar é grande – e percebe-se isso pela música, mas também pela emoção de Freire ao ouvi-la tocar, pois é neste momento que ele diz, em silêncio, quanto ela é grandiosa e admirada. Além do mais, os elogios soariam vazios e despersonalizados diante de sua admiração e seu amor por ela. Salles pressente aí um grande momento de seu personagem, uma característica que lhe é muito peculiar, como declarou mais tarde em entrevistas:

As pessoas dizem: ‘o Nelson tem dificuldade em falar’. Não, o Nelson fala coisas lindíssimas sem usar palavras – e eu não me refiro apenas à música dele. [...] Ele diz muita coisa sem abrir a boca. [...] E é legal poder dizer tanta coisa com o silêncio. Este é um filme que

usa muito o silêncio.¹⁵

O fragmento seguinte, “**Bis**”, mostra Freire voltando ao palco para um bis, e tem, o espectador também, um “bis” da música apresentada no fragmento anterior, a *Módica* de Gluck e Sgambati. A seguir, vê-se uma série de planos de Freire tocando, em continuidade de áudio, em várias salas diferentes, até o final da música. Vê-se também, ao longo da execução da ária, vários planos mostrando algumas pessoas da platéia, ouvindo absortas¹⁶. Salles consegue captar na expressão destas pessoas o deleite do público para além dos aplausos, ou ainda, o mesmo encanto, a mesma emoção observada na expressão de Freire na seqüência anterior. O flagrante dos rostos destas pessoas revelam algo próximo do que seria uma experiência transcendente que não podemos nomear nem explicar – talvez porque seja a mesma sensação que o espectador pode sentir ao ouvir a melodia que Freire se esmera em inserir em seu repertório, outra homenagem a Guiomar. Nota-se a sutileza da interpretação dele em comparação com a de Guiomar: os dedos de Freire como que se prolongam entre uma tecla e outra, parecendo dilatar languidamente o espaço entre as notas.

Ao final da música, rompem os aplausos e ele se levanta. Novamente, segue-se uma série de planos de Freire agradecendo às diversas platéias, saindo para as coxias e retornando aos palcos para mais agradecimentos, entrando pelos corredores dos teatros (alguns bem pouco iluminados), ao som de aplausos e cumprimentos por onde passa, até chegar ao camarim onde se serve de

¹⁵ WAJNBERG; JANOT; CAMARGO, op. cit., 2003.

¹⁶ A platéia filmada por Salles é a de um concerto de Freire em São Petersburgo (Rússia), o único teatro da turnê que curiosamente mantém as luzes da platéia acesas, quando os demais teatros, convencionalmente, iluminam apenas o palco durante a apresentação. Ibid.

água. Observa-se aí uma rotina exaustiva cumprida à risca, a praxe do comportamento do músico e da platéia convencionados para as apresentações musicais. Porém, no suspiro de alívio de Freire ao engolir o último gole de água, sabe-se que ele, mesmo cansado, ofereceu ao público um último momento de êxtase musical, e que pode agora finalmente descansar satisfeito por ter feito um excelente trabalho.

A seqüência de número oito, “**Partituras**”, traz novamente o encontro entre Freire e Martha. Na mesma sala de estar de Bruxelas, eles procuram por partituras perdidas. Num primeiro momento, as imagens os mostram procurando pelo chão e sobre o piano, que está atulhado de papéis e brochuras; pouco depois, vê-se o que seria o cansaço da procura, quando Freire coça a cabeça e lança um olhar de desalento para o “mar” de partituras sobre o piano, enquanto Martha contempla o jardim, e depois, ela também, as partituras sobre o piano. Até que, finalmente, ela anuncia: “A *ê á, ac ou o ‘Nu c ac ê’*”, enquanto a partitura é entregue a Freire, que comenta: “*ã a o... B a*”, ao se sentar ao piano e começa a tocar, interpretando a partitura encontrada.

Assim como na seqüência “Um cacoete”, esta também assume um tom de leveza cotidiana, ao partir de um acontecimento prosaico (a perda de uma partitura) para revelar as reações dos pianistas diante dele – Freire, mais paciente, cantarola baixinho por duas vezes, descontraidamente, a melodia de *u ê a Noz ê*, a partitura que procura, enquanto Martha parece um pouco mais incomodada por não conseguir encontrá-la. E não se chega a saber quem, afinal, achou a tal partitura; as imagens apenas sugerem que se trata de um homem que se encontrava no extracampo, pois antevê-se na mão que a entrega a Freire um punho de camisa. (Poderia ter sido até mesmo alguém da equipe do documentário.)

O final da seqüência parece anunciar a próxima através da música, passando a sensação de continuidade entre as duas seqüências, como será visto a seguir.

“**Autógrafos**” se inicia com Freire e Martha vestidos a rigor, em palco iluminado, tocando a *Suíte para o Piano*, opus 10 de Tchaikovsky e Economou, em continuidade de áudio com a seqüência anterior (que terminara com Freire começando a tocar a Suíte). Enquanto continua-se a ouvir a música, as imagens seguintes mostram uma série de planos de uma multidão, ao ar livre, durante a noite, esperando por autógrafos dos pianistas, que se encontram sentados atrás de uma mesa para atender aos fãs.

É a primeira vez, no filme, que se tem a oportunidade de observar Freire se relacionando com seus fãs e de verificar sua reação ao se ver alvo de todos os olhares e sorrisos, sem que as luzes do palco o protejam. Ao contrário de quando está no palco, imerso em seu universo musical, neste contato tão direto ele não tem como se esconder. No entanto, ele não parece querer isso – atencioso e sorridente, ele e Martha autografam encartes de CDs e programas do concerto, enquanto fumam e bebem champanhe em copinhos descartáveis, servidos por um garçom. E os fãs aproveitam: fotografam, presenteiam e conversam com os artistas. Por mais que se note a timidez estampada no olhar e no sorriso do pianista, observa-se que ele se porta de forma muito agradável e amável para com seu público, até mesmo devido ao comportamento cordial e sem grandes exaltações deste último.

Percebemos-se, pelos trajes de Freire, que foram filmadas pelo menos duas sessões de autógrafos, pois ele aparece vestido ora de casaca branca, ora de casaca preta. O último plano da seqüência mostra Freire ao piano, quando toca as últimas notas e ouvem-se os aplausos. É um som não se pode deixar de

relacionar com o público que há poucos instantes aguardavam pelo autógrafo.

O fragmento de número dez, **“Uma carta”**, vem dar maiores informações biográficas sobre o pianista – além daquelas já dadas por ele, sobre sua infância solitária – e a forma como foi construído o destaca dos demais, tornando-o outro grande momento do filme. Ele se inicia com imagens de uma carta datilografada, amarelada e manchada pela ação do tempo. Ouve-se a voz plácida, e ao mesmo tempo solene, de um narrador começar a leitura da carta: “*M u n o*”, enquanto as imagens mostram os trechos lidos, alternando com imagens de fotos do pianista quando criança, em família.

Através do narrador, sabe-se que a carta endereçada a Freire foi escrita por ocasião da mudança da família para o Rio de Janeiro, por causa dele, em 1950. São lembrados o seu nascimento, em Boa Esperança, Minas Gerais, e a sua primeira infância, seriamente adoentado, mas de precoce tendência artística, já que desde os primeiros meses de vida ouvia, atento, a música que a irmã tocava. Ele prossegue contando sobre uma viagem, em 1948, à cidade de Campanha para visitar as irmãs internas; aos quatro anos, fascinado pelo piano do colégio, tocou para um grupo de alunas e para a Irmã Superiora, que pediu às meninas, profética, para guardarem aquele momento para se lembrarem dele no futuro, quando a criança já fosse um homem a encantar o mundo com a sua música. Nesse momento, as imagens mostram fotos das meninas no internato, rezando, e ao lado de uma das Irmãs; em seguida, vê-se imagens de manchetes de jornais relatando a precocidade do menino Nelson ao piano e, novamente, de trechos da carta. O narrador continua, falando sobre a determinação dos pais de levá-lo a Varginha para tomar aulas de piano com um maestro que, após doze lições, aconselhou-os a ir para o Rio de Janeiro, pois não tinha nada mais a ensiná-lo; e, tomada a difícil

decisão de se mudarem para acompanhá-lo, entregavam o destino do filho à Deus. Neste momento, vemos imagens da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar em postais dos anos 50, e de trechos da carta. O autor se despede: “*A encosta do Papa*”, e a última imagem que se vê é de uma fotografia do pai do pianista.

É, notadamente, uma seqüência que se destaca dentro do conjunto apresentado pelo filme. É através dela que os primeiros (dos poucos) dados biográficos de Freire são fornecidos – onde nasceu, como passou a infância, a precocidade do talento musical, a mudança para o Rio de Janeiro. Percebe-se pela comparação desta seqüência com aquelas anteriormente apresentadas (e também com as demais vinte e duas que virão) que o filme se configura como uma cinebiografia incomum, por não se basear fundamentalmente em fatos biográficos para apresentar o pianista, e por não apresentá-lo segundo à ordem cronológica destes fatos (a partir do nascimento)¹⁷.

A seqüência tem uma relação estreita com o passado – visual (pelo tom amarelado da carta e das fotos de época) e retoricamente (pelo vocabulário elegantemente antiquado utilizado pelo autor, e a voz do narrador, o cineasta Eduardo Coutinho, parecendo descolada do presente, como que situada num tempo impreciso). Além de cumprir o papel de fornecedora de dados biográficos, que vêm mostrar as origens do retratado, pode-se interpretar o seu tema como uma homenagem de Freire à sua família, pelo amor, pelos sacrifícios que fizeram, pela confiança que sempre tiveram no seu talento, os quais testemunhamos durante a

¹⁷ Como exemplo de uma cinebiografia que segue a cronologia dos dados biográficos do personagem podemos citar o filme *Geno e Fernão Gonsalves e o 3.º Cunha*, em que François Girard monta os segmentos (curtas-metragens) que compõem o filme segundo uma ordenação biográfica cronológica, mostrando no início de seu filme cenas da infância do pianista canadense, passando depois pelas fases de sua carreira e culminando com a sua morte.

leitura da carta.

Pode-se perguntar, aliás, por que se sustenta dramaticamente uma seqüência que poderia desmoronar sob a implicação de sentimentalidade excessiva? Talvez porque não haja excessos nela, a despeito da demonstração de sentimento. A forma como Salles dispôs os diversos elementos com os quais a construiu, sobretudo a voz “over” e o discurso da carta, dá a ela um tom equilibrado – fortemente emotivo, mas de forma contida. Há que se considerar que a força desta construção está em o a imagetivamente o que de outra forma seria apenas dito por Freire, e, não coincidentemente, esta é a primeira seqüência em que a imagem do pianista, captada no tempo das filmagens, não aparece.

As ausências da imagem e da voz de Freire contribuem para dosar a emoção nesta homenagem à sua família – poderia ser difícil para ele exprimi-la em palavras, como já foi visto em segmentos anteriores, ou mesmo a exposição de sentimentos tão íntimos poderia resultar em pieguice. Portanto, neste intervalo em que Freire não se mostra, quem assume o discurso para falar dele é Salles, utilizando uma carta e fotografias antigas, relíquias de família. Mas, na verdade, quem fala nesta seqüência é o próprio Freire, pois Salles diz o que o pianista gostaria que fosse dito, já que este permitiu o uso da carta¹⁸ no documentário.

O fragmento de número onze, “**Na Rússia, pela primeira vez**”, apresenta um ensaio de Freire com a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, nesta cidade russa, em uma série de planos alternados da orquestra, de seus integrantes, do maestro, e também do pianista, todos tocando concentrados o

¹⁸ “Nelson me mostrou a carta. Ela está escrita nas folhas do livro-caixa da farmácia do pai. [...] Foi uma grande sorte o Nelson ter-me per-13.0667(-)

Concerto para piano em sol maior, opus 9 nº 2 de Rachmaninoff, conforme informam as legendas. Alguns planos de Freire destacam suas mãos, em close, enquanto toca. Aproximadamente na metade do fragmento, ao final de um trecho da peça, a orquestra pára de tocar. É quando ocorre uma passagem curiosa: Freire se levanta para falar com o maestro e pergunta se “está bom” para ele; o maestro levanta os ombros e as mãos, com uma expressão surpresa no rosto, como se não entendesse a pergunta ou não soubesse o que responder. O pianista então explica, sorrindo encabulado, que está um pouco nervoso em tocar pela primeira vez na Rússia, ao que o maestro também sorri e diz que “está perfeito”.

Esta passagem permite que se estabeleça uma idéia da trajetória do pianista, partindo do que foi apresentado no fragmento anterior – o menino tímido e frágil que saiu do interior de Minas Gerais, buscando seu desenvolvimento musical, e se tornou um músico respeitado e admirado, chegando a tocar na Rússia com a Filarmônica de São Petersburgo, uma das orquestras mais aclamadas do mundo, interpretando um autor que é, para eles, um orgulho nacional. O vigor da composição é dado a perceber apenas pela música, não pela expressão e pelos gestos contidos de Freire, ou dos outros músicos da orquestra. O fragmento exhibe uma apresentação musical que combina a modéstia e o perfeccionismo; a simplicidade mineira e a sobriedade européia; a intensidade da música e a moderação dos gestos. Quando recomeçam a tocar, uma nova série de planos mostram a orquestra e seus integrantes, novamente com destaque para as mãos de Freire ao piano, exímias na execução da peça até o final da seqüência.

A seqüência seguinte, “**Estrelato**”, vem de certa forma completar (e corroborar) o comportamento do pianista observado no fragmento anterior, ao ilustrar sua discrição e dedicação à música. Sentado em sua sala de estar,

novamente em imagens de entrevista, Freire discorda sobre o estardalhaço que por vezes se faz em torno dos músicos. As imagens mostram trechos de uma manchete do jornal *The New York Times*, dizendo que “Para a nação, a música não pode ser”, enquanto Freire continua, em seu depoimento entrecortado, a dizer que “a coisa do show” distrai e incomoda: “... não é a música, é a música que não é a música, é a música que não é a música. Não precisa, quando se toca a música, a música é a música”.

Neste momento, ouve-se o diretor perguntar, em voz baixa, se isso acontece muito e ele responde que sim, mais em alguns lugares do que em outros, e que a solução é se proteger dizendo “não”. Constata-se aí um aspecto conflituoso na relação de Freire com o *show business*, intrínseco à sua experiência profissional – a excelência de seu talento e competência inevitavelmente o projetou para o “star system” que ele, porém, recusa. Assim, com esta seqüência Salles permite que Freire exprima como não quer que seja visto: uma estrela acima da sua música. A seqüência se encerra com imagens de um destacado trecho do jornal citado, que as legendas traduzem: “Freire, como disse ele, não quer a música por cima da música, quer a música por baixo da música”.

O próximo segmento, “**Homenagem a Rita Hayworth**”, traz Freire em sua sala de estar, assistindo ao filme *As Companheiras* (*You’re Not Alone*, EUA, 1941), com Fred Astaire e Rita Hayworth, mostrando-o para a equipe do documentário. Assim que começa o número musical, ele insiste, apontando para frente, para que a câmera passe a focalizar a televisão, onde se vê imagens em preto-branco de Astaire cantando para Hayworth enquanto dançam. A câmera focaliza ora as imagens na televisão, azuladas e com baixa resolução, ora o rosto

de Freire assistindo ao filme, absolutamente encantado; e quando ele percebe a câmera sobre si, aponta para frente, pedindo para que retorne às imagens.

Há neste segmento interação entre o retratado e a equipe de filmagens, e até um certo choque de interesses – enquanto Salles quer registrar a admiração de Freire pelo musical, evidente em sua expressão, este deseja que Salles veja/filme o seu objeto de afeição, como que orgulhoso em mostrá-lo. Freire declara, em seguida, que adora cinema, principalmente filmes dos anos 40 e 50, e conta, descontraidamente, sobre um concerto que fez nos Estados Unidos que não ficou bom, pois no dia anterior tinha assistido a um filme na TV com a atriz Lana Turner: “*Não dá a o e e e Na u e a o a, não e a o a d o...*”, comenta, sorrindo.

A seqüência seguinte, “**Danuza**”, é também uma homenagem, desta vez à sua mascote. Em sua sala de estar, sentado ao piano, Freire aninha a grande cachorra em seu colo, e brinca, dizendo que ela quer tocar a quatro mãos. Ele pede que Danuza lhe dê licença, carinhosamente a coloca no chão, e só depois começa a tocar. Em seguida, alternam-se imagens da cachorra em close, olhando fixamente para o dono, e imagens dele tocando. É uma seqüência curta, prosaica, em que se sobressaem a música e o olhar carinhoso do animal (que pode-se especular se seria de fruição musical, ou mesmo de paciente espera até que seu dono esteja disponível novamente para ela). Há quem a tenha recriminado, como o colunista Marcelo Coelho, da Folha de São Paulo, que a acusou de ser “[...] de um vazio de dar dó”¹⁹; porém, a finalidade desta seqüência é apresentar o cotidiano

¹⁹ COELHO, Marcelo. Filme é simpático, reticente, frustrante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 2003, Ilustrada. p. 5.

destes dois companheiros que parecem dividir, além do carinho um pelo outro, o apreço pela música.

O fragmento de número quinze apresenta um imprevisto ocorrido com o piano, a seis horas de uma apresentação do pianista. **“Um contratempo”** tem início com imagens de um piano, em uma espécie de porão, sendo desmontado, limpo, remontado e reconduzido ao palco vazio por um “elevador”. Em um saguão, Freire pergunta, preocupado, sobre o piano a George Boyd, e este diz que melhorou um pouco, aconselhando que não force demais as teclas, ao que o pianista suspira apreensivo. Há dois momentos dignos de destaque neste fragmento; o primeiro é quando, depois de uma série de planos de Freire no palco, ensaiando, ele se levanta e um homem se aproxima, perguntando “*co o a*”; ele responde: “*Ma*”, e comenta, bem-humorado, que pianos são como pessoas, e que com aquele existe uma antipatia mútua: “... *é não o a d e . Não é po u e nunca z nada a e e*”.

O segundo é quando, depois de outra série de planos mostrando momentos diferentes do ensaio, vê-se Freire de pé, olhando desolado para o piano; em seguida, conversando com uma mulher, ambos de costas para a câmera, e ela indica que ele vá para fora do palco. Antes de ir, ele se vira e olha em direção ao centro do palco. Vê-se uma imagem do piano, depois novamente uma de Freire, preocupado, olhando na direção do instrumento, seguida de imagens deste, como se se encarassem em um duelo. Esta montagem, assim como o comentário de Freire sobre o piano não gostar dele, são recursos utilizados para a *u an za ão* do instrumento, que é compreensível, diante da constatação do relacionamento intenso e emocional entre eles. Este fragmento evidencia a já mencionada necessidade dos pianistas de se acostumarem a tocar um instrumento diferente a

cada teatro, comprovando que esta nem sempre é uma experiência tranqüila. A conclusão se encaminha quando, ao final da apresentação da *Poona e ca, opu 3* de Chopin, rompem os aplausos, ele se levanta e agradece. Já no camarim, bebe goles de refrigerante e respira fundo, exausto e aliviado, livrando-se das longas horas de tensão registradas neste fragmento.

O segmento seguinte, “**Uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete**”, traz novamente uma apresentação de Freire junto da Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, destacando nesta execução do *Concerto nº 1º* de Rachmaninoff, a flautista Natalia Setchkariova e o clarinetista Adil Fiodorov, além do próprio Freire. Trata-se de um segmento curto – cerca de dois minutos – em que o espectador, entretanto, é convidado a fruir uma música suave e agradável. O posicionamento deste segmento é estratégico, visto que é precedido de um fragmento tenso e sucedido por outro em que predomina a fala em uma entrevista.

A próxima seqüência, “**Infância**”, tem início com imagens mostrando trechos de recortes de jornais antigos, amarelados pela ação do tempo, com manchetes anunciando a precocidade do “menino prodígio”; em continuidade de áudio em relação à seqüência anterior, ainda ouvimos a música de Rachmaninoff. Em seguida, sentado em sua sala de estar, Freire conta para a câmara sobre sua infância complicada, que por estar sempre doente não podia brincar como as outras crianças, “... não podia participar da brincadeira aconchegando, a única coisa que eu não fazia o piano”. Vêem-se então algumas imagens de fotografias de Freire quando pequeno, junto de outras crianças e também no colégio, enquanto o ouvimos contar sobre o seu esforço para ser igual aos outros, evitando que soubessem que era pianista. Esta seqüência vem

complementar, com as impressões de Freire sobre sua infância, as informações já fornecidas pela carta escrita por seu pai; além de formar, também, uma espécie de “par cronológico” com a seqüência seguinte.

“**21 anos**” traz Freire em sua sala de estar, assistindo na televisão a uma de suas apresentações quando jovem, executando a *Rap da Última Noite*, de Liszt. A seqüência tem início com as imagens azuladas que vêm da televisão, indefinidas pela proximidade do cinegrafista; custa-se a perceber, a princípio, os detalhes em *close-up* das mãos e do rosto do pianista, tocando. A imagem se torna mais nítida quando a câmera se distancia, e então se vê, com exatidão, o seu semblante juvenil. Observa-se aí o contraste visual de texturas – as linhas horizontais azuladas da televisão em oposição à granulação da imagem fotográfica de Freire na sala pouco iluminada – também presente nos outros dois segmentos em que Freire assiste à TV, mas levado ao extremo nestas primeiras imagens desta seqüência.

Seguem-se planos das imagens no vídeo, alternados com planos de Freire, à vontade em sua sala de estar, ouvindo atentamente, de olhos fechados, à gravação – para além de um registro de seu desenvolvimento musical, um registro de sua “maturidade” profissional, após anos de estudos na Europa²⁰.

O fragmento seguinte, “**Um trecho difícil**”, tem início com imagens de uma espécie de galpão onde Freire ensaia ao piano, com o auxílio de um metrônomo, o *Concerto em sol maior, op. 10 n.º 3* de

²⁰ “Uma bolsa de estudos na Europa foi o prêmio por, com apenas 12 anos, ter vencido o 1º Concurso Internacional de Piano do Rio de Janeiro. Oito anos depois de estar estudando em Viena, ele venceu o Concurso Internacional Vianna da Motta, em Lisboa.” COELHO, Lauro M. Freire está na coleção que mapeou a história do piano neste século. *Fado do Piano*, São Paulo, 11 nov. 2000. Disponível em: < <http://www.copa.esp.br/divirtase/noticias/2000/nov/11/106.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

Brahms. Ao parar de tocar, ele comenta, olhando para o diretor ao lado da câmera, no extracampo, que se trata de um trecho complicado: “Tê a e e d e e p da o. Tê u pan a u e cou co an o do, c g ou na o a ocou u o b e, e cou ão ca o u e e u ç u d e n a d po ... Foru n e n, u a z, p e n e não ocou e e p da o”, conta, rindo. Estas anedotas sobre a profissão contribuem para aliviar um pouco a imagem sóbria que normalmente se tem dos músicos ligados à música clássica, de certa forma cumprindo um papel desmistificador do ofício.

Em seguida, vê-se o pianista ensaiando, atentamente, este trecho em lugares diferentes, sozinho e com orquestras. O fragmento se encerra com uma série de planos de Freire no palco de La Roque D’Anthéron (França) acompanhado da orquestra, todos vestidos a rigor, tocando para a platéia o famoso trecho; quando termina, ele fecha os olhos e respira fundo, aliviado. A seguir, ouvimos sua “comemoração” após o concerto, e logo o vemos contente em um corredor, com pessoas ao redor felicitando-o. Em suas apresentações, percebe-se que o pianista evita gestos exagerados e demonstrações de grande esforço físico na execução das partituras²¹; porém, neste fragmento Freire revela, em aparentes momentos de “bastidores”, o trabalho que precede cada apresentação, exigido para que se alcance a excelência.

O segmento de número vinte, “**Homenagem a Nise Obino**”, se apresenta em uma estrutura semelhante àquela vista no segmento “Uma carta”. A diferença é que, aqui, o pianista aparece, contando em seu depoimento cheio de

²¹ “Ver Nelson Freire tocar é assistir a uma pequena aula de estética: não há nada que seja desnecessário, não tem uma careta, um gesto excessivo de mão, um golpe a mais, um esforço desmesurado. Parece fácil, mas não é.” MARCELO, op. cit., 2003.

pausas e suspiros como conheceu a sua primeira professora, aos seis anos de idade, depois de passar por vários professores no Rio de Janeiro, sem sucesso. Ele explica que não havia amor, e tinha de haver: “... *Faço a única coisa, quando vou a aula, não a respeito da apaixonado por ela, a única coisa. Não é o... eu ou a outra, a*”. Entre imagens alternadas de Freire em sua sala e de fotografias antigas, dele e de Nise, ele relembra a primeira vez em que ela foi a sua casa, exuberante, espontânea e ousada, deixando-o fascinado, fundando entre eles uma relação de amor, além daquela entre aluno e professor.

A voz de Denise Obino Boeckel narra em uma emocionada carta em que a professora conta que ver o pequeno aluno diante do enorme piano, tocando com as mãozinhas tão ágeis, “... *ela me deu a sensação de*”, confessando que o amou desde o primeiro dia, ao perceber que ele já tinha encontrado o seu mundo no piano e na música, e que “... *ela é para ele o* *lá o*”. No último plano do segmento ele diz que ela já se foi, mas que não há um dia em que não fale com ela.

Para a realização deste documentário, o diretor preferiu deixar que o próprio pianista falasse sobre si, com palavras ou ações, descartando a utilização de depoimentos de outras pessoas sobre Freire. Porém, as cartas apresentadas neste documentário, escritas por Nise e pelo pai do pianista, constituem depoimentos indiretos que abordam a sua existência; daí a importância deste segmento. Através desta carta, vê-se a sensibilidade de Nise em detectar no modo introspectivo de Freire, para além de sua timidez característica, a sua relação intensa com a música – algo que compartilhavam, já que “o resto era bem o resto”, como ela diz na carta.

O depoimento de Freire sugere que a convivência com a mestra extrovertida tenha lhe ensinado não apenas música, mas como se relacionar com o mundo a despeito de toda a sua timidez, provocando uma revolução em sua maneira de enxergar a vida e a própria música, ao perceber que não precisava mais do piano como um “refúgio”, e sim como epifania de sua arte. Ela transformou o seu mundo, daí o fascínio e o amor que sente por ela. Não por acaso, este é o segmento em que Freire melhor consegue expressar verbalmente os seus sentimentos, para prestar uma homenagem à pessoa que possibilitou que o menino prodígio desabrochasse, quando se estava perto de desistir.

A seqüência seguinte, “**Descompasso (e seu acerto)**”, retrata um momento provavelmente comum em ensaios, quando o maestro pára a orquestra para orientar os músicos e corrigir um descompasso. Trata-se da Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, tocando o *Concerto nº 1º* de Rachmaninoff. Percebe-se que, enquanto o maestro fala, Freire repete os movimentos das mãos sobre as teclas do piano, porém sem tocá-las, aproveitando o intervalo para ensaiar em silêncio, orientar-se. Dadas as instruções, os músicos recomeçam e tocam acertadamente o trecho até o *ad libitum*. Destaca-se nesta seqüência a autoridade e o trabalho do maestro, o responsável por dar vida à orquestra, fazendo com que os músicos toquem harmonicamente. O foco do olhar da câmera (e do espectador) está inicialmente no pianista, assunto do filme, porém, como a seqüência trata do desempenho da orquestra, parte da atenção é chamada para a atuação do maestro.

O próximo fragmento, “**Um trecho da Fantasia de Schumann em dois países**”, apresenta Freire tocando em um palco iluminado, ao silenciar os aplausos; as legendas sobrepostas às imagens informam que o concerto se passa

no Brasil. Em continuidade de áudio em relação às imagens anteriores, vê-se o pianista tocando em outro palco, desta vez na França, segundo as legendas. Segue-se uma série de planos alternados dos dois concertos até o final da seqüência. Este fragmento, bem como o anterior, se concentra na música tocada, no músico executando seu ofício; são registros de notáveis apresentações do pianista. Se a música é o veículo escolhido por Freire para se comunicar com o seu público, Salles também aposta nela para se comunicar com seu espectador, trazendo-o para dentro da experiência de seu personagem, como observa César Migliorin:

[...] o filme acredita na possibilidade da arte provocar um acontecimento em seu público. Neste sentido, é na música que o filme vai buscar a sua inspiração nas possibilidades do contato entre filme e espectador. Entendemos este tipo de acontecimento com uma idéia, fato ou sensação onde o indivíduo, em alguma instância, se vê impossibilitado de se inserir e pensar o mundo com os instrumentos que possui. [...] [Tal acontecimento] é fruto de um diálogo não dominado pela obra, mas sugerido por ela. Aí parece estar o risco da aposta; fazer um filme aberto onde o espectador não é convidado a racionalizar e se emocionar – o que não deixa de acontecer – mas a ter uma vivência na sensação que se assemelha às possibilidades da música de evocar uma memória desconhecida.²²

No segmento seguinte, “**Uma frustração**”, Freire confessa para a câmera uma fraqueza: tem inveja de quem sabe tocar jazz; gostaria de sentar ao piano e improvisar. Em sua televisão, ele assiste ao pianista de jazz Errol Garner tocar animadamente, enquanto conta que é fascinado por Garner e pelo seu prazer de tocar: “... *eu não ao a o d e u conc e o e não e p e o no u nu n o d o*”. Ele lembra que alguns pianistas clássicos tinham essa alegria de

²² MIGLIORIN, César. “Nelson Freire”, de João Moreira Salles. *Arquivo*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.93, jul./ dez. 2003.

tocar, citando Rubinstein, Horowitz, Guiomar Novaes e Martha Argerich. O diretor pergunta, em voz o : “*F oc ?*”, ao que ele responde com um aceno leve com a cabeça para o lado, levantando as sobrancelhas, dispensando as palavras.

A resposta à pergunta do diretor é, nas palavras de José Miguel Wisnik, uma “[...] mescla de silêncio mineiro, graça irônica, interrogação sincera e melancolia”²³. Surpreende o testemunho deste profissional consagrado, humildemente revelando-se admirador de um estilo de tocar que não é o seu, restando a ele atingir essa “alegria de tocar” de outra forma, tocando, dentro do seu estilo, ou assistindo às apresentações de pianistas como Garner e congêneres. Porém, Wisnik aponta para a possibilidade de esta não ser apenas uma questão pessoal, e sim uma crise mais profunda envolvendo o ofício:

Num artigo esclarecedor publicado no Guardian e traduzido em O Estado de S.Paulo em 31/12/2002, “Por que os pianistas de hoje são tão chatos?”, Martin Kettle aponta na verdade para a crise da vida pianística, cujo grande ciclo teria ido segundo ele de Beethoven ao surgimento do LP, de 1830 a 1960, quando o piano é o autêntico motor da cultura musical erudita, e os grandes pianistas se sucedem ao longo de um período fertilíssimo de composição para o instrumento. [...] A tese de Kettle (e não tome o título do seu artigo ao pé da letra) é de que o piano, não representando mais uma cultura viva em que se passa continuamente o bastão entre intérpretes e compositores, só oferece um lugar problemático aos pianistas – especialmente, é claro, aos melhores e, cada um a seu modo, afetados silenciosamente pelo desgaste da significação de seu ofício, frente ao qual a alternativa óbvia seria a franca mercantilização.²⁴

Para ele, a discrição do estilo de Freire seria uma resposta pessoal e “musical” a esta crise, como uma forma de resistência: já que não pode lutar contra este desgaste, ele segue tocando e servindo à música, porém, evitando

²³ WISNIK, José Miguel. Notícias de uma guerra muito particular. *Veja* a d *São Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2003. Mais!, p.7.

²⁴ WISNIK, loc. cit.

servir à sua “franca mercantilização”. Wisnik sugere que, em última instância, esta crise ultrapassaria o universo pianístico para alcançar muitos dos ofícios desenvolvidos atualmente pelo homem – a alegria de realizar um determinado trabalho apenas pelo fato de se ter talento para tal, conflitando com o papel que esse trabalho possa representar, mercadologicamente, para a sociedade.

“**Limpando o piano**”, a seqüência seguinte, mostra o pianista novamente junto de Martha Argerich, na sala de estar em Bruxelas, num momento descontraído em que limpam as teclas do piano. “*F u a c o a u o e a e u e a z e d e e u a n d o*”, ela explica, rindo. Nesta seqüência eles compartilham momentos de intimidade, a que normalmente o espectador não teria acesso, como a conversa em que trocam dicas sobre qual o melhor produto para a limpeza, água, álcool ou água de colônia, o preferido de Martha, ou a técnica ensinada por Freire de como limpar entre as teclas. Ou ainda, quando ele pega o vidro de água de colônia e leva ao nariz, lembrando que era o que ela usava quando se conheceram. O tom bem-humorado prevalece, sobretudo no final, quando terminam a tarefa e ele comenta: “*P e e o, b u, n e*”.

No fragmento de número vinte e cinco, “**Chopin**”, Freire executa, em sua sala de estar, o *F u d o, o p u n o*, de Chopin. Há muitos planos em *c o e* de suas mãos sobre as teclas, e também de seu rosto, evidenciando sua expressão, ao mesmo tempo compenetrada e calma (é possível perceber que ele cantarola discretamente enquanto toca). Ao final da peça, ele toca as últimas notas muito suavemente, perguntando depois: “*F e a u a b o n o, n ã o e u n ã o*”.

Considera-se que Salles não poderia deixar faltar ao filme a apresentação de uma peça de Chopin, reconhecidamente um compositor freqüente

no repertório de Freire, uma de suas especialidades²⁵. Neste fragmento, pode-se observar a parcimônia e leveza com que ele toca nas teclas, imprimindo em sua interpretação a sua maneira discreta de tocar, como lembra o crítico musical do jornal *L'Espresso* Alain Lompech:

[...] Nelson toca um Chopin que se parece muito no espírito com o de Guiomar Novaes, então eu diria que é um Chopin perfumado... Digamos muito lírico, que canta muito, muito sutil, ao mesmo tempo em que está muito longe do Chopin dramático que se pode escutar, os pianistas que tocam rápido, forte.²⁶

O próximo segmento, “TV”, é um dos mais comentados do filme, pela leitura crítica que se pode fazer do trabalho que é feito por alguns profissionais da mídia e também pela sua comicidade. No que parece ser a área de lazer de um hotel, Freire se prepara para conceder uma entrevista para uma equipe de televisão local. São curiosas, senão cômicas, as intervenções do diretor da equipe, indicando a ele onde sentar e que parte ler do jornal, ou tentando reunir, sem sucesso, duas crianças dentro da piscina localizada atrás do pianista, como que para compor um cenário. O diretor pede a Freire que diga, olhando para a câmera, “La Roque D’Anteron”, mas com sotaque “brasileiro”; insatisfeito com o francês perfeito do pianista, ele se dirige à equipe de Salles e pede que digam o nome da cidade. Freire repete, imitando o sotaque do cinegrafista brasileiro, e o diretor francês concorda. Eles gravam, e então o diretor começa a entrevista: “ a o d e o . . . e

²⁵ “A sua gravação dos 24 Prelúdios de Chopin, para a CBS, recebeu o Prêmio Edison. [...] A sua gravação dedicada a Chopin [pela gravadora Decca] obteve, em 2002, os prestigiados prêmios Diapason d’Or, Grand Prix de l’Académie Charles Cros, Choc da revista Le Monde de la Musique e 10 de Repertoire.” NELSON Freire (Piano). *Caouê Guarnan e o mundo da música*, Biografias & Fotos, 10 fev. 2005. Disponível em: < http://www.musica.gulbenkian.pt/?cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_biographies_pt&sn=musica&orn=556>. Acesso em: 20 dez. 2005.

²⁶ Transcrição de trecho da entrevista concedida por Alain Lompech a João Moreira Salles, integrante dos Extras não musicais do DVD de *Nelson Freire*. Dirigido por João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. DVD, disco 2.

Serguei Petchatin, o pianista executa o *Concerto nº 3º* de Brahms, em outro dos ensaios com a Filarmônica de São Petersburgo. Enquanto tocam, a câmera mostra detalhes das mãos do violoncelista e do arco sobre as cordas, alternados com planos aproximados do rosto e das mãos do pianista tocando com leveza sobre o teclado:

Os próprios dedos, quando se vêem de perto na tela, nos momentos certos, arredondados e levemente roliços, em vez de alongados, como se espera habitualmente de um pianista, tornam-se, no caso, uma espécie de concha privilegiada e propícia ao legato – a enunciação contínua das melodias, mais congenial aos sopros e às cordas do que ao piano [...].²⁸

Como observa Wisnik, os planos aproximados das mãos do pianista enfatizam, mais do que a leveza e os gestos comedidos, o aproveitamento do formato físico de suas mãos – parte do seu corpo que *se ocupa* a leitura da partitura e, a partir dela, produz música – no contato com o instrumento, visando aprimorar suas performances.

Tal atenção para suas mãos nos leva ao próximo fragmento, “**Perigo**”, que apresenta, em um grande plano geral, Freire ao piano, no centro de um palco iluminado, ajeitando as partituras enquanto conta – provavelmente a alguém próximo a ele, mas que não vemos na imagem – sobre um homem que, ao cumprimentá-lo no dia anterior, teria quase esmagado a sua mão. O bom-humor do fragmento fica por conta de seu título, que brinca com o risco a que se submete o pianista em simples demonstrações de afeição de seus fãs.

“**Valsa**”, a seqüência seguinte, apresenta novamente Martha Argerich e Freire tocando, em planos alternados, cada um em seu piano, a *su*

²⁸ WISNIK, op. cit., 2003. p. 5.

para o piano, o plano de Rachmaninoff, na sala de estar da casa em Bruxelas. Os planos se detêm sobre os seus rostos em detalhe, e depois sobre as suas mãos, que tocam as teclas com agilidade; neste momento, a tela se divide ao meio²⁹, mostrando as mãos de Freire do lado esquerdo e as de Martha do lado direito do quadro, recurso visual que sugere tanto a harmonia existente entre eles quanto a igual maestria de ambos ao piano. Em seguida, voltam os planos alternados das mãos dos dois até o final da seqüência.

A harmonia existente entre os dois surpreende até mesmo os críticos, como se vê nestas palavras de Alain Lompech:

[...] como é que estes dois pianistas conseguem respirar ao mesmo tempo, ter as mesmas idéias ao mesmo tempo, pois quando você os ouve tocar separadamente eles têm uma natureza muito diferente... Porém quando estão juntos, de repente, não é um duo, é uma só pessoa e que não é o resultado dos dois, é uma coisa que não consigo compreender.³⁰

A presença de Martha neste momento do filme, quando se aproxima o seu final, produz ecos afetivos na percepção do espectador, remetendo-o ao início do documentário, às primeiras seqüências protagonizadas pelos dois amigos. Das seis seqüências em que Martha aparece, quatro se concentram na primeira metade do filme; as duas restantes, sobretudo a última, recorda ao espectador as demais, trazendo a amizade entre eles como uma das últimas sensações do filme, para que não fique um dado esquecido lá do início, soterrado por todos os outros.

²⁹ A versão do filme em DVD curiosamente não apresenta o recurso de divisão da tela; o mesmo trecho é apresentado com planos alternados das mãos dos dois pianistas.

³⁰ Transcrição de trecho da entrevista concedida por Alain Lompech a João Moreira Salles, integrante dos Extras não musicais do DVD de Nelson Freire, op. cit.

O segmento de número trinta, “**Músicos**”, tem início com a imagem de dois músicos trajados a rigor, no palco vazio, ensaiando a *a da a co da*, de Bach; pouco a pouco, vê-se outros músicos se juntando a eles no palco, se ajeitando nas cadeiras e preparando seus instrumentos para o concerto, alternados com imagens dos funcionários limpando o piano, e das cadeiras da platéia vazias. Alguns músicos jogam dominó e gamão nos bastidores, enquanto aguardam. As imagens seguintes mostram os demais músicos entrando no palco e ocupando suas cadeiras, enquanto o público também toma seus lugares; quando todos já estão no palco, afinam juntos os instrumentos, orientados pelo primeiro violino.

Em mais esta seqüência de bastidores, Salles apresenta ao espectador como os músicos vivenciam os momentos que antecedem um concerto. A montagem contendo pequenas elipses de tempo evidencia, sobretudo no final, os acontecimentos no teatro com o passar das horas – os músicos que pouco a pouco ocupam o palco; as cadeiras da platéia, primeiro vazias, vão sendo ocupadas pelo público que chega.

O próximo fragmento, “**Final do concerto**”, apresenta uma série de planos de um ensaio de Freire, junto da Filarmônica de São Petersburgo, em que tocam o *Concerto nº 3º* de Rachmaninoff. Por alguns momentos, vê-se as mãos do pianista em detalhe, enquanto toca. O último plano da seqüência mostra a orquestra já durante o concerto, em continuidade de áudio em relação às imagens anteriores, tocando os últimos acordes do movimento.

“**Depois do concerto**” apresenta uma série de planos que mostram Freire recebendo os cumprimentos do público em diferentes camarins, após os concertos, agraciado com elogiosos comentários e felicitações dos espectadores (entre eles, vários conhecidos seus), em francês, inglês, alemão,

russo e português. Recebe também reclamações e pedidos (“... *Po u o não* *ocou a ‘Toca a’, do Gua n a p a o oca pa a n*”), além da pergunta estúpida do mesmo diretor de TV francês do segmento “TV” (“*Co o o* *o ‘o ap’*”). O pianista se mostra gentil, acessível e sorridente, conversando e distribuindo autógrafos, agradecido. O último plano exhibe vários ramalhetes sobre a mesa de seu camarim.

Estas três últimas seqüências configuram uma representação de um último concerto para o filme, dialogando com a seqüência de abertura do documentário (o filme começa e termina com uma apresentação pública do pianista). O diálogo com a seqüência de abertura vai além, já que esta se passa durante o intervalo entre o último acorde do concerto e o silêncio que precede o bis. Pois, entre a preparação para o concerto, em “Músicos”, e os cumprimentos no camarim, em “Depois do concerto”, assiste-se ao trecho final do 3º movimento de Rachmaninoff, apresentado em “Final do concerto” – há, aí neste intervalo, pelo menos este trecho de peça musical.

A última seqüência do documentário, que apresenta os créditos finais, não possui um título próprio, assim como a seqüência de abertura; ela tem início com uma cartela contendo o título do filme, seguida de outras três, apresentando a equipe técnica principal. As imagens seguintes mostram novamente a senhora que reclama com o pianista por ele não ter executado a *Toca a*, de Guarnieri. Vê-se Freire ao piano, em sua sala de estar, e a legenda “*A p do*” anuncia a peça de Guarnieri, que ele começa a tocar. Neste momento, a tela se divide verticalmente ao meio, e do lado direito sobem os créditos do filme, até o final da música.

A partir desta análise da narrativa, é possível relacionar alguns dos

principais aspectos do pianista retratados no filme, como as diversas situações em que ele aparece tocando, as declarações de seus afetos, a dedicação à música, as particularidades de sua profissão, alguns aspectos de seu passado. A forma como estes aspectos surgem pode ser determinada por diversos fatores, como, por

30762(s) 30381(i)-p882666(k) 201446(o) 273129(3) 07.882938(i) 2323429(s) 203769(t) 9323359(q) 3107402(d) 3.80829(m)-7

2.2 ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS DE REGISTRO E MONTAGEM

Através do estudo da narrativa de *Non Fato* observa-se que João Moreira Salles adotou para a sua realização determinados procedimentos de registro e montagem a fim de obter o tratamento que considerou adequado ao tema que tinha em mãos – apresentar ao espectador, de uma forma sensível e respeitosa, aspectos da vida profissional e íntima do pianista Freire; momentos privados e públicos de seu cotidiano, normalmente inacessíveis ao espectador, acompanhando-o em ensaios e concertos das turnês e em casa.

O estudo destes procedimentos permitirá identificar a metodologia adotada por Salles durante o processo de realização do documentário e também verificar as associações desta metodologia com aquela defendida pelos realizadores vinculados ao cinema direto americano, por conta da admiração devotada – e propagada – pelo diretor às propostas deste cinema.

Partindo-se da análise dos procedimentos de abordagem, observa-se que, para desvendar estes momentos privados e públicos de Freire, Salles o acompanhou em algumas turnês de duas ou três semanas, distribuídas ao longo de dois anos³¹, passando pela França, Bélgica, Rússia, e pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ao fim deste período, realizou a entrevista que pontua todo o filme, onde Freire fala de si, de suas preferências, de seu passado, de sua profissão, de suas paixões.

³¹ BARBOSA, Neusa. João Moreira Salles Filma o Brasil

Devido principalmente à timidez e reserva do pianista, a aproximação da equipe em relação a ele se deu lentamente, para que ele pudesse se acostumar aos poucos com a presença de estranhos em seu cotidiano portando uma câmera que o registrava grande parte do tempo; somente depois desses dois anos é que Salles se sentiu afetivamente íntimo de Freire o suficiente para realizar uma entrevista. Porém, o diretor salientou que

[...] não foi uma conquista estratégica, de 'vamos fazer assim que vai dar certo'. Ou acontece ou não acontece. Ou de fato você se torna amigo do Nelson ou não se torna amigo do Nelson. Não tem nenhuma estratégia de tentar uma aproximação afetiva em função do filme. Tudo aconteceu em função de um longo convívio, que produziu a possibilidade da aproximação. E uma aproximação muito respeitosa, recatada, suave.³²

Esta abordagem (ao que tudo indica) intuitiva de Salles determinou a fotografia do filme. Quanto aos procedimentos de registro, constata-se, por exemplo, pelas várias tomadas em situações pouco iluminadas em corredores de teatros, palcos e camarins, e pela granulação da imagem em vários momentos, que não foi utilizada iluminação artificial além daquela já presente no ambiente da filmagem – afinal, seria inconveniente seguir o pianista o tempo todo com os refletores ligados, seria uma interferência em seu cotidiano.

A aproximação gradual da câmera em relação a Freire influenciou consideravelmente sobre a variedade dos enquadramentos – em algumas das seqüências de concertos e ensaios predominam os enquadramentos mais abertos, denotando a distância entre a câmera e o pianista (provavelmente são registros do início das filmagens), enquanto nas seqüências de entrevista e de concertos e

³² WAJNBERG; JANOT; CAMARGO, op. cit., 2003.

ensaios na Rússia, filmadas por último, predominam os enquadramentos fechados. Nas seqüências de bastidores observa-se o emprego de planos-sequência e da câmera sobre o ombro, revelando a mobilidade do cinegrafista ao acompanhar Freire em diversas situações, e passando ao espectador a sensação de também segui-lo, de forma ágil e fluida. Aliás, ao longo de todo o filme prevalecem as seqüências filmadas com a câmera fora do tripé; tal procedimento também confere maior desenvoltura e dinamismo às seqüências de concertos, como confirma Salles:

Uma câmera na mão e a ausência de luz nos dá (sic) inteira liberdade de acompanhar o Nelson por onde ele for [...]. Na música clássica em geral a câmera está num tripé. Acho que é uma música de uma extraordinária vitalidade e energia, e pode ser filmada um pouco como se fosse rock and roll. A gente brincava um pouco com isso no concerto de São Petersburgo, a câmera que está perto dele tem a vitalidade de uma câmera de concerto de rock, e não há porque não fazer assim.³³

Portanto, a intuição de Salles determinou a fotografia e esta, por sua vez, expressa plasticamente a idéia do filme: mostrar, de forma dinâmica e íntima, porém reservada, aspectos da experiência de uma pessoa tímida e discreta. Conforme sugere Salles, a fotografia consegue lidar com este paradoxo:

E o resultado [da não utilização de equipamento de iluminação] me parece não só belíssimo (o que é importante, mas não fundamental), mas apropriado (o que é muito mais importante). As cenas escuras na casa do Nelson produzem uma sensação de intimidade perfeitamente adequada à idéia central do filme, já que, pelo menos para mim, 'Nelson Freire' é uma investigação sobre o recato e o pudor. As imagens do Toca [diretor de fotografia] levam o espectador a entrar delicadamente no mundo do Nelson, como quem é convidado. Não há 'pé na porta', não há nenhuma brutalidade.³⁴

³³ Ibid.

³⁴ CAETANO, op. cit, 2004.

Quanto ao registro do áudio, prevalece a captação em som direto. Apesar de a qualidade do áudio ter ficado prejudicada nas seqüências em que Freire aparece conversando casualmente com outras pessoas, sobretudo em camarins e coxias, sendo preciso a adição de legendas para facilitar a compreensão do que era dito, considera-se que isto confere autenticidade à situação registrada, pois o espectador sente como se estivesse lá, no lugar da câmera, e ouvisse tais conversas à mesma distância que os realizadores estão de Freire.

É o que acontece, por exemplo, na seqüência de abertura do filme, quando o maestro insiste para que Freire volte ao palco para um bis; na seqüência intitulada “Na Rússia, pela primeira vez”, quando Freire conversa com o maestro durante o ensaio; ou em “Um contratempo”, quando o pianista comenta com algumas pessoas o seu desentendimento com o piano.

Destaca-se, ademais, a excelente qualidade de captação do áudio dos concertos, que contou com uma equipe técnica especialmente para estes registros, conforme informam os créditos do filme. Trata-se de um procedimento coerente com a proposta de Salles para o filme, pois, por mais que as filmagens do cotidiano do pianista admitam técnicas mais simplificadas, com a ausência de iluminação artificial e de tripés, seria impensável fazer um filme sobre Freire e seu amor à música, retratando seu talento e a dedicação à sua arte, sem assegurar uma captação perfeitamente adequada da música que ele produz.

Salles é generoso na quantidade das seqüências que mostram Freire tocando, afinal, pelo que se vê no filme, a música é talvez a parte mais essencial do universo do pianista. O professor César Migliorin, ao falar da música que Salles permite que surja deste universo, lembra do filme francês *L'écume des jours* (1956), de George-Henry Clouzot, que consegue mostrar a arte que brota

das mãos de Picasso, o ato da criação artística, em sua duração³⁵. De fato, o filme de Clouzot prima por mostrar a questão do tempo na pintura, opondo o quadro pronto (o momento final, conhecido pelo público) ao quadro “no tempo”, ou seja, a visualização da sua criação; é aliança entre o cinema e a pintura que tornou possível essa visualização.

Porém, esta questão é menos complexa nas seqüências em que Freire toca sua música, pois só mesmo um suporte audiovisual poderia dar conta de reproduzi-la – a música, tal como o cinema, é uma arte que se desenvolve no *con nua* do tempo. O destaque de *Non è un paese per vecchi* para as longas e freqüentes execuções do pianista pretende, na verdade, colocar o espectador em contato emocional com a alma do artista: nesse momento, importa mais o sentimento sublime que ele proporciona, e menos o que ele diz; quanto mais sua música é ouvida/sentida, menor é a necessidade de que ele se explique para a câmara.

A preocupação com a qualidade da captação da música determinou, de certa forma, a realização de *Non è un paese per vecchi* em película, para lançamento nos cinemas, e não em vídeo, como os trabalhos anteriores de Salles. Para o diretor, que nunca teve dúvidas de que este documentário deveria ser produzido para o cinema, seria “impossível” reproduzir fielmente a música do pianista pela televisão, pois, nas peças executadas por orquestras, vários microfones são responsáveis pela captação do áudio produzido pelas dezenas de músicos presentes no palco, de forma que apenas um sistema aprimorado de reprodução sonora faria justiça à complexidade da música executada³⁶.

³⁵ “Clouzot transforma a tela final em parte de um processo onde prevalece a duração.” MIGLIORIN, op. cit., p. 95.

³⁶ CAETANO, op. cit, 2004.

Alguns destes procedimentos de registro observados em *Nelson* foram influenciados pelas metodologias de registro do cinema direto americano – que alguns teóricos, como Bill Nichols, identificam como pertencentes à modalidade de representação documentária de observação³⁷.

Segundo tais teóricos, entre os procedimentos de abordagem arrolados na modalidade de observação – e, portanto, relacionados ao cinema direto – estão a não-intervenção dos realizadores no momento da captação (“[...] o documentarista se apresenta na condição de observador da realidade histórica”³⁸) e a recusa da utilização de narrações e comentários em voz “over”, de trilha musical adicionada na edição (admitem apenas aquela captada no momento da gravação), de cartelas, de encenações, e de depoimentos e entrevistas dados especialmente para a câmera (contando apenas com os diálogos e comentários dos próprios personagens no momento da situação captada). Tais formas de abordagem se tornaram possíveis a partir da evolução tecnológica dos equipamentos cinematográficos no final dos anos 50, que permitiu, entre outros avanços, o desenvolvimento de câmeras mais leves e o registro da imagem e do som em sincronia no momento da filmagem.

Percebe-se que Salles, um admirador do cinema direto americano, utilizou em *Nelson* alguns destes procedimentos de registro, já que buscou interferir o mínimo possível nas situações de filmagem, seja nas condições de

³⁷ O professor de cinema Nichols propôs as modalidades de representação em documentários “com o fim de estabelecer as características comuns entre textos diferentes, de situá-los dentro da mesma composição discursiva em um momento histórico determinado”, e destaca quatro modalidades: expositiva, de observação, interativa e reflexiva. NICHOLS, Bill. *La película documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1991. p. 65.

³⁸ SOUZA, João Baptista Godoy de. *Método de trabalho na produção documental*. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 48-49.

iluminação ou de deslocamento da câmera, captou as seqüências musicais no momento em que eram executadas, conduziu as filmagens baseando-se na observação de seu personagem, e elaborou a narrativa do documentário sem nenhuma narração em voz “over”. A adoção de tais procedimentos moldou o tratamento do tema idealizado pelo diretor, pois conferem a sensação de participação na rotina do pianista.

Entretanto, Salles assume uma postura crítica quanto à metodologia de registro do cinema direto se autodenominar “objetiva”, problematizando a questão da interferência do registro da câmera na situação filmada:

A teoria por trás desta escola [cinema direto] é muito frágil: os americanos supunham ser possível fazer um documentário objetivo, que fosse um espelho autêntico da realidade. Para isso, eles eliminaram tudo aquilo que era interferência direta do documentarista [...]. É claro que isso é uma imensa ingenuidade, já que, a partir do momento em que você entra numa ilha de edição, está reconstruindo o mundo. Além disso, é claro que a presença de uma câmera faz com que as pessoas se modifiquem, portanto você já atrapalhou essa pretensa objetividade.³⁹

Mas ele termina este raciocínio apontando para uma conseqüência positiva advinda da supressão dos procedimentos que os defensores do cinema direto consideravam “interferência direta” do cineasta, ao lembrar que o “[...] cinema direto te ensina a observar o mundo: como você não tem narração ou trilha, a própria imagem tem que dizer a que veio. E isso é um grande exercício para um documentarista”⁴⁰.

A partir da observação proporcionada pela convivência com o músico ao longo das filmagens, Salles percebeu alguns de seus hábitos prosaicos, suas manias, e procurou captar estes momentos, como o cacoete de dedilhar o

³⁹ VILLAÇA, op. cit., 2003.

⁴⁰ Ibid.

teclado antes de começar a tocar e o costume de caminhar sozinho pelos corredores do teatro antes de uma apresentação. Captou também momentos que revelam o senso de humor do pianista, como quando conta anedotas sobre a profissão ou em conversas com Martha Argerich. Estas seqüências se destacam por mostrar outras facetas da personalidade de Freire, além da pessoa tímida e do profissional rígido e concentrado, e por mostrá-lo em momentos a que o público normalmente não tem acesso.

Quando a câmera acompanha Freire, o espectador pode ter uma impressão das situações experimentadas pelo personagem, tomando-se as imagens como representação da realidade. Freire está vivendo aquelas situações (bastidores, ensaios, concertos, sessões de autógrafos, cumprimentos, etc.); tem-se a sensação de que, mesmo que a câmera não estivesse ali, as situações seriam vivenciadas por ele da mesma maneira; a câmera apenas captou um momento como tantos outros da sua experiência.

Porém, a exceção está nas seqüências de entrevista, pois nestes momentos Freire está lá, diante das câmeras, exclusivamente para o filme, atendendo a uma solicitação do diretor; é uma situação peculiar, que não faz parte do seu cotidiano. E, neste sentido, há que se fazer uma observação quanto às seqüências em que Freire e Martha Argerich estão juntos em Bruxelas, já que estão lá para uma entrevista, mesmo que informal, com o diretor, mas também estão lá para ensaiar as peças que apresentarão juntos em um concerto (vê-se pelos menos duas peças ensaiadas e apresentadas por eles no filme: *Bach e Beethoven a Noz*). Neste caso, o diretor provavelmente aproveitou uma situação cotidiana real (o encontro entre os dois para um ensaio) para realizar a entrevista, o que não constitui, a rigor, uma situação preparada exclusivamente para o filme – e aí se

pode questionar até que ponto a presença da câmera “modificou” o encontro dos pianistas e até que ponto a informalidade do encontro “modificou” a entrevista.

Estas indagações sobre a objetividade (ou a falta dela) no registro das situações em *Non* permitem observar que é possível que o documentarista não interfira, na maioria das vezes, na *ênfase* da situação filmada, mas isso não altera o fato de que o registro é, ainda assim, uma intervenção (mesmo que se tente minimizá-la) e de que na montagem o documentarista pode “reconstruir o mundo” de acordo com o seu ponto de vista – fugindo do ideal de busca pela objetividade empreendida pelo cinema direto.

E vem a ser justamente o emprego de procedimentos como a realização de entrevistas, a elaboração de seqüências a partir de material de arquivo e a utilização de cartelas, por exemplo, que distanciam este documentário das metodologias identificadas com o cinema direto/modalidade de observação; e são estes procedimentos que serão examinados a seguir.

A entrevista concedida por Freire na sala de estar de sua casa também segue basicamente a fotografia escolhida para o filme, sem equipamento de iluminação artificial e com a câmera no ombro. Os enquadramentos são mais fechados do que nas demais situações filmadas – em alguns momentos, como quando ele se emociona ao ouvir uma gravação de Guiomar Novaes, ou quando assiste ao vídeo de Errol Garner, ele chega a ser fotografado em um extremo *close-up* – a proximidade do enquadramento denotando que o pianista já estava mais acostumado com a presença da câmera e da equipe.

Nestas seqüências, Freire parece à vontade, vestindo bermuda e camisa esporte, sentado confortavelmente em seu sofá, o que demonstra que está em um ambiente privado, compartilhando de um momento de intimidade. As

imagens revelam um ambiente predominantemente em tom vermelho escuro, que traduz a ausência de iluminação, ao mesmo tempo em que torna dá a impressão de uma sala aconchegante (quando toca o piano, na ante-sala, o tom alaranjado das paredes ilumina um pouco este ambiente, mas o clima de intimidade persiste).

Segundo declarou em uma entrevista, Freire mal conseguiu dormir na noite anterior à entrevista, tamanho era o seu nervosismo⁴¹. Porém, Salles já havia decidido, naquele momento, que só falariam sobre os assuntos que o pianista quisesse falar, para que ele se sentisse à vontade, e também porque não interessava ao diretor conseguir nenhum “fato novo” dele; para o diretor interessava apenas registrar aspectos da personalidade de Freire, “[...] que ninguém conhece ou conhece pouco”⁴², mesmo que ele pudesse expressá-la mais com silêncios do que com palavras.

Algumas das seqüências do filme foram construídas a partir do registro de um vasto material de arquivo – são fotografias e recortes de jornais antigos, vídeos, cartas; pode-se supor que pelo menos grande parte deles são objetos pessoais de Freire. Neste sentido, observa-se a forma afetiva com que estes elementos foram dispostos ao longo da narrativa. Por exemplo, em “Uma carta”, Salles constrói artisticamente a apresentação de alguns dos dados biográficos de Freire através da emotiva carta escrita pelo pai do pianista quando este ainda era criança, lida pelo cineasta Eduardo Coutinho; imagens da carta amarelada, fotos da infância de Freire e jornais da época, com manchetes noticiando as apresentações do “menino prodígio”, são mostrados durante esta

⁴¹ SAMPAIO, João Luiz. “Eu até me diverti com as filmagens”, diz Freire. *Fado de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 2003. Caderno 2.

⁴² BARBOSA, op. cit., 2003.

leitura, associados à emoção provocada pelas palavras da carta.

O mesmo acontece na seqüência “Homenagem a Nise Obino” com as fotografias antigas em que Freire aparece na companhia da professora, enquanto Denise Obino Boeckel lê a carta escrita por ela ao pianista; ou então na seqüência “Martha Argerich”, onde uma das fotografias em que ele aparece com a pianista argentina está exposta displicentemente em um porta-retrato, na sala de estar da casa em Bruxelas, enquanto os dois tocam juntos.

Os vídeos apresentados durante a entrevista são mostrados por Freire à equipe em sua televisão, enquanto ele também os assiste, compartilhando com eles (e com o espectador) estas imagens que lhe são caras. Percebe-se que Freire tem uma relação especial com todo este material; são suas “lembranças”, são partes de si. (A única exceção parece ser os dois trechos atuais do jornal *The New York Times* noticiando a recusa de Freire em conceder entrevistas, mostrados enquanto ele fala sobre o estrelato, e portanto, fora de um contexto mais emocional.)

A utilização das cartelas no início de cada seqüência permitiu que Salles desse um título a elas, nomeando-as, presenteando-as com uma identidade própria, por mais que apresentassem situações parecidas, repetidas ou partes decompostas de uma mesma situação (como a entrevista com Freire, por exemplo). Com as cartelas, o diretor não se furta ao desejo de antecipar no título o seu ponto de vista sobre cada seqüência, posicionando-se como o criador que batiza sua criação, tal qual um artista faz com sua composição; é mais um indicativo de *construção* das seqüências, de “reconstrução do mundo” por parte do diretor no momento da montagem.

A montagem de cada segmento buscou a constituição de uma

seqüência coesa, seguindo um tema específico, anunciado no seu título – seja de forma explícita ou truncada. Em algumas seqüências, a montagem tem a finalidade de destacar Freire como o eixo de eventos (concertos e ensaios) que se repetem em vários locais diferentes, porém cada uma pretende com isso reforçar alguma particularidade do pianista ou de sua rotina.

Por exemplo, as seqüências “Um trecho difícil” e “Um cacoete”, que mostram uma série de imagens do pianista tocando e ensaiando em vários teatros, e a seqüência “Bis”, que o mostra tocando, agradecendo às platéias e passando por corredores até chegar aos camarins em diferentes teatros, comprovam que tais acontecimentos obedecem a uma rotina, além de comprovarem a regularidade da excelência musical e o prestígio do pianista por onde ele passa.

Também a seqüência “Depois do concerto”, que mostra várias pessoas felicitando-o em diversas línguas, em diferentes camarins, confirma a admiração das platéias por ele. Em “Um trecho difícil”, onde se vê seus ensaios, ou mesmo em outras seqüências em que ele ensaia, é reforçado o seu empenho contínuo e seu extremo profissionalismo em todos os lugares.

Pelo menos dois segmentos, “Perigo” e a seqüência de abertura, são constituídos por planos-seqüência. Porém, em grande parte dos segmentos, a montagem está a serviço da alternância de enquadramentos (planos e contraplanos) – como em “Chopin”, “TV” e “Valsa”, por exemplo – e da inclusão de planos ilustrativos em relação ao que está sendo dito – caso de “Infância”, “Uma carta”, “Estrelato”, entre outros. O discurso de Freire (e das cartas) é referendado por imagens de fotos, de filmes, das cartas e de recortes de jornais.

Por exemplo, quando Freire fala da solidão da profissão (“A profissão”), o diretor mostra imagens dele andando pelos corredores dos teatros,

que se somam àquelas de seus ensaios solitários, mostradas anteriormente; quando ele fala da fama e do culto à celebridade (“Estrelato”), são mostrados recortes de jornais noticiando sua recusa em conceder entrevistas; quando conta sobre sua infância, vê-se fotos do pianista ainda criança, com sua família; quando fala da sua admiração por Rita Hayworth e Errol Garner, Freire apresenta em sua TV filmes com estes artistas.

Nas seqüências em que são lidas as cartas, vê-se imagens das cartas, de recortes de jornais antigos e de fotografias – no caso da carta do pai, as fotos referendam o que é contado: Freire como uma criança frágil, suas irmãs no colégio de freiras, a família reunida revelando um ambiente acolhedor, e a paisagem do Rio de Janeiro da década de 50; no caso da carta de Nise, as fotos enfatizam a imagem dela, como forma de apresentá-la ao público e eternizá-la, e a relação entre ela e o pianista.

Os espectadores podem ansiar por estas informações visuais, contudo, não se pode ignorar que elas não estão no filme gratuitamente, mas para reforçar e/ou completar o que está sendo dito: estas imagens são o endosso do diretor para os depoimentos, que não são por ele questionados ou contraditos. Se isto acontece é porque Salles tenta adotar o ponto de vista de Freire e das cartas como discurso do filme, e também porque considera estas imagens de fotos e de recortes de jornais como evidência/representação do passado do pianista ou de sua relação com as pessoas fotografadas.

Num primeiro momento, Salles cogitou construir o discurso do filme a partir de depoimentos de terceiros sobre o pianista, e chegou a entrevistar Alain Lompech, crítico musical do jornal *L'Éclair*, mas optou por não incluir no documentário tais depoimentos e entrevistas com “especialistas”, que serviriam

sobretudo para exaltar a importância e grandiosidade do pianista, decidindo deixar apenas a Freire a incumbência de se apresentar, de contar “quem é Nelson Freire”, em gestos e palavras. As exceções, ou seja, quando a palavra é dada a outras pessoas no filme, são os comentários de Martha Argerich sobre a admiração imediata que sentiu pelo amigo, quando contam como se conheceram, e a leitura das cartas escritas pelo seu pai e pela sua professora.

No documentário, ao invés de aparecerem pessoas falando sobre o pianista e sua relação com ele, é Freire quem fala sobre essas pessoas e a importância que tiveram em sua vida, como se quisesse registrar um tributo à família, aos mestres, aos amigos, às influências que marcaram sua trajetória. De fato, quando perguntado em uma entrevista por que alguém tão avesso ao estrelato aceitou participar de um filme sobre sua vida, Freire respondeu:

“Sou o resultado de outras pessoas. Não me fiz sozinho. (...) Gostaria que todos soubessem. Meninos prodígios existem muitos; que acabam meninos, acabam prodígios. Ter resgatadas as histórias da minha professora, do meu pai foi algo muito importante para mim.”⁴³

Assim, a palavra foi dada ao pai de Freire e a Nise Obino, já falecidos, através da leitura de suas cartas, enquanto sua relação com Guiomar Novaes fica implícita na emoção com que ouve uma execução da pianista e nas fotografias antigas em que aparecem juntos – diante da impossibilidade de Freire verbalizar seu afeto, o diretor constrói imagens desta relação através da montagem.

Já a relação entre o pianista e Martha Argerich é mostrada quando declaram a antiga amizade que os une, e também através da cumplicidade que

⁴³ ARANTES, Silvana. Tocada e fuga para pianistas. *Revista da Rádio São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 2003. Ilustrada. p. 1.

demonstram quando estão tocando juntos, da intimidade gestual e das histórias compartilhadas. Neste caso, o que fica implícito é a natureza do relacionamento entre ambos, mas Salles e Freire preferem deixar esta questão em aberto, como mais um dos mistérios intocados da vida particular do pianista, até porque se trata de uma questão que não é essencial para a proposta do filme. O importante é que este é um ponto em que o diretor prefere deixar que prevaleça apenas o que Freire quis dizer ou mostrar ele mesmo, ao contrário das seqüências que mostram sua relação com seu pai, com Nise ou com Guiomar, em que Salles claramente constrói o sentido desejado por Freire ao dar voz e expressão a estas pessoas que não estão mais presentes.

Cabe ressaltar, ainda, quanto à montagem dos segmentos, a colaboração de Freire na edição das cenas de concertos, principalmente daqueles tocados em lugares diferentes, essencial para garantir a continuidade dos movimentos das mãos e apontar as passagens melhor executadas⁴⁴.

Quanto à montagem da estrutura narrativa, os trinta e três segmentos autônomos que compõem *Nelson Freire* não foram dispostos obedecendo a um encadeamento cronológico ou o clássico “começo, meio e fim”, mas sim organizados com o intuito de construir uma espécie de mosaico apresentando fragmentos da vida do pianista.

Consta no encarte do DVD do filme o seguinte texto informativo sobre a função “Ordem Aleatória”, que embaralha as seqüências, apresentando-as cada vez em uma nova ordem: “‘Nelson Freire’ é um documentário formado por

⁴⁴ BRASIL, Ubiratan. Cineasta promove um elogio à arte do intérprete. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 2003. Caderno 2.

trinta e duas (sic) seqüências que não se encadeiam a partir de critérios lógicos. A ordem poderia ser outra [...]”⁴⁵. É certo que a autonomia dos segmentos permite que se altere a ordem dos mesmos infinitamente sem nenhum prejuízo para a compreensão do filme, pois a cada nova ordenação, um novo mosaico. Porém, discorda-se que *Nelson Freire* tal como se apresenta originalmente, tenha sido montado desconsiderando “critérios lógicos”.

Observa-se que alguns segmentos têm uma ligação aparente. Por exemplo: em “Bis”, Freire toca a mesma música que tanto o emocionou na seqüência anterior, “Homenagem a Guiomar Novaes”, executada por Guiomar; em “Autógrafos”, Freire e Martha tocam a música que começaram a ensaiar na seqüência anterior, “Partituras”; em “Na Rússia, pela primeira vez”, tem-se um flagrante da humildade de Freire, ao vê-lo perguntar ao maestro se estava satisfeito com o seu desempenho, devido ao nervosismo da novidade de tocar na Rússia, e no segmento seguinte, “Estrelato”, ele comenta que o artista não deve se colocar acima da música; em “Músicos”, vê-se os preparativos para um concerto que, subentende-se, é aquele apresentado ao fim da seqüência seguinte, “Final de concerto”; as seqüências “Depois do concerto” e “Créditos finais” dialogam entre si devido ao trecho, presente em ambas, em que uma senhora reclama com Freire por ele não ter tocado uma música do programa.

Ademais, observa-se que a primeira metade do filme concentra seqüências que reforçam aspectos da personalidade de Freire e de sua relação com a música, além de reforçar as relações afetivas com sua família, sua infância, a

⁴⁵ NELSON Freire. Dirigido por João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. DVD, disco 1. O texto do encarte aparentemente não conta a seqüência de abertura como um dos segmentos do filme.

amiga Martha, a cadela Danuza, as admiráveis Guiomar e Rita Hayworth; tais relações despem o pianista da figura do “artista famoso”, inacessível e diferente, ao revelá-lo como um homem “comum”, que tem família, amigos, paixões, um passado e amor pelo seu ofício.

Já na segunda metade, que tem início durante a seqüência “Um contratempo”, predominam as seqüências que mostram o lado profissional de Freire – ele tem problemas com um piano, ensaia um trecho difícil, repassa com a orquestra um trecho de descompasso, toca Schulmann em dois países, admite uma frustração pianística, toca Chopin, dá entrevista a uma emissora de TV, ensaia e acompanha a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo em um concerto, recebe os cumprimentos em um camarim; tais seqüências potenciam a imagem artística de Freire ao revelar aspectos muito singulares de sua vida, pois sua arte deriva de um dom incomum, o que torna sua rotina incomum. Portanto, por estes motivos suspeita-se de que o filme, certamente, recebeu de seu diretor uma ordenação criteriosa e não aleatória.

Como já foi observado anteriormente, a inspiração para a estrutura narrativa de *Non* veio do filme *3000 Miles to Gould* (1993), de François Girard, que apresenta aspectos da vida do pianista canadense a partir de fragmentos autônomos – o título e o número de seqüências do filme se referem às trinta e duas partes das Variações Goldberg, de Bach, interpretadas magistralmente por Gould.

Os segmentos do filme de Girard trazem situações encenadas por um ator no papel de Gould, que tinha morrido um ano antes das filmagens, e depoimentos de colegas, amigos e familiares sobre ele; a disposição dos segmentos encenados segue ordem cronológica, e são entremeados pelos

depoimentos. Porém, a maioria das encenações não tinha por princípio reconstituir situações reais ocorridas com Gould, mas ilustrar alguns momentos importantes de sua vida de forma ficcionalizada e poética, buscando “[...] captar alguma coisa do mistério de Gould, recolhido, hipocondríaco, renegando o palco, buscando na gravação em estúdio a perfeição hipotética”⁴⁶. Da mesma forma, os depoimentos não procuram oferecer definições conclusivas sobre quem foi o pianista, apenas apresentar aspectos de sua personalidade e de sua relação com a música.

Conforme Salles declarou em entrevista:

Quando conheci o Nelson e percebi sua incurável timidez, julguei que a estrutura episódica era a mais adequada para retratá-lo. Não me interessavam o compromisso com a biografia e a obrigação com os fatos. Melhor era flagrar pequenos momentos, evitar a grande radiografia e preferir os vislumbres, as observações miúdas – um momento do Nelson com o seu cachorro, uma antipatia a um piano rebelde, dois ou três minutos em que ouve Guiomar Novaes. É o que Girard faz com Glenn Gould.⁴⁷

Porém, ele observa que, mesmo devendo pela contribuição do filme canadense, este utiliza recursos da ficção, enquanto o seu não⁴⁸.

Na verdade, observa-se que os dois filmes guardam diferenças consideráveis entre si, desde o tratamento do tema e a forma de retratar os dois pianistas tão diferentes – no temperamento, na relação com a música, nos estilos e na forma como conduziram suas carreiras. Os dois filmes aproximam-se apenas quanto à profissão de seus personagens, ao número (aproximado) de seqüências e à estrutura fragmentária, além da possibilidade de reorganizar esses segmentos em

⁴⁶ ORICCHIO, Luiz Zanin. Recato de músico dá tom e ritmo ao filme. *Fado de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 2003. Caderno 2.

⁴⁷ CAETANO, op. cit., 2004.

⁴⁸ Ibid.

outras ordenações.

A narrativa de *Nôon* não tenta comprovar nenhum argumento ou tese, apenas se atém à vontade registrar e conhecer Freire, com o olhar da câmera como testemunha. O filme como um todo consegue se sustentar sem a força dramática de um *po* central (conflito e/ou intriga); a construção dramática se dá mais internamente, na montagem de cada seqüência. A montagem pode construir, em momentos diferentes, por exemplo, efeitos dramáticos de suspense, como nas seqüências “Descompasso (e seu acerto)”, “Partituras” e “Um trecho difícil”; às vezes, a própria cartela do título é a responsável pelo efeito dramático ao sugerir o suspense, como em “Perigo” (que depois se revela uma seqüência engraçada), a surpresa, como em “Danuza”, ou ainda a curiosidade, como em “Uma frustração”.

A seqüência “Um contratempo”, neste caso, merece destaque: ao mostrar os problemas de Freire e dos técnicos em afinar o piano, a seis horas do concerto, Salles constrói o suspense alternando uma série de imagens do pianista ensaiando, até parar, em determinado momento, insatisfeito com o resultado; outras duas séries de imagens semelhantes se seguem, até culminar no ápice do conflito, quando Salles alterna imagens de Freire olhando, preocupado, na direção do centro do palco, onde sabemos que está o piano no extracampo, com uma imagem do piano. Estes planos se alternam mais duas vezes, denotando uma espécie de duelo entre ambos, antes do desfecho da seqüência, quando Freire desiste e toca com piano daquele jeito mesmo.

A narrativa do filme se sustenta a partir de uma sutil *do* : a estrutura em mosaico funcionaria como um álbum que mostra um instantâneo de cada vez, cada retrato uma parte incompleta do todo, revelando o personagem aos

poucos e estimulando o interesse do espectador para a próxima seqüência. Porém, ao final, o personagem ainda não é revelado por completo, dada a proposta do filme de mostrar apenas aspectos de sua vida. Assim, fica-se apenas com fragmentos, o suficiente para conhecer pelo menos parte do Nelson Freire que Salles observou e conseguiu registrar.

Salles não impõe ao filme a obrigatoriedade de contar a biografia de Freire; o diretor se permitiu a liberdade de fornecer apenas frações da vida e do universo do pianista, deixando que este guiasse o filme com o seu temperamento afetivo e musical. A partir da observação de seu personagem, Salles pôde perceber sua introspecção e seu recato, seu rigor e dedicação à música, sua gratidão à família e à professora, sua cumplicidade com Martha; o diretor se identificou com estes valores e tratou de traduzi-los em imagens. Percebeu a dificuldade e resistência de Freire em falar sobre si mesmo a estranhos, e deu preferência a seus gestos, decidindo mostrá-lo silenciosamente – a solidão dos ensaios e concertos; a admiração por Rita Hayworth e Errol Garner; a paixão por Guiomar Novaes. Poucos poderiam expressar em palavras a emoção que se vê no rosto do pianista ao ouvir a gravação de Guiomar. Em suas lacunas, o filme dialoga com o espectador, convidando-o a inferir o que não é dito, mas sugerido.

Por acreditar e defender que o documentário deve ser autoral, senão “[...] ele não é rigorosamente nada”⁴⁹, Salles imprime em *Nelson Freire* a sua marca autoral, o seu ponto de vista. Principalmente considerando que a objetividade no documentário é inviável, e que ele será sempre passível de construção por parte

⁴⁹ SAAVEDRA, Candy; MIGUELOTE, Carla. Por trás da cena. *Cena Por Cena*. 2003. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

do cineasta, Salles observou que o documentário “[...] é a síntese do encontro do mundo com a minha imaginação”, o que resultaria em sua “versão do Nelson Freire que não é o Nelson Freire, é a minha impressão dele”⁵⁰.

Enfim, o filme de Salles se apresenta como um estudo de personagem, onde a personalidade do pianista é compreendida e retratada em leves pinceladas, compondo uma representação coerente com a personalidade do músico e com o ponto de vista do diretor⁵¹. Contudo, ainda há outros fatores envolvidos na representação e na composição de um retrato, que serão analisados a seguir, partindo-se de um estudo comparado entre os filmes *Nelson Freire* e *Loo Bac*.

⁵⁰ WAJNBERG; JANOT; CAMARGO, op. cit., 2003.

⁵¹ “Acho que deste encontro de sensibilidades parecidas [de Salles e de Freire] resultou um filme que eu acho que tem muito a cara dele e muito a minha cara. Nesse sentido, é um filme sincero que reproduz o que eu e Nelson pensamos do mundo.” Ibid.

2.3 RETRATOS DE DOIS MÚSICOS, EM *NELSON FREIRE* E *DON'T LOOK BACK*

A análise comparativa empreendida por este trabalho entre os filmes *Nelson Freire* e *Don't Look Back* (1967) se justifica, inicialmente, por comporem, cada um, o retrato de um artista, mas também por dialogarem, ambos, com uma mesma tradição documentária.

Guardadas as devidas diferenças entre o pianista Nelson Freire e o cantor/compositor de pop rock norte-americano Bob Dylan – como seus estilos musicais, suas personas artísticas, suas personalidades pessoais – eles compartilham algumas singularidades entre si, como o fato de serem músicos, de pertencerem à mesma geração e despertarem precocemente para seus dons musicais – Freire nasceu em 1944, e começou a tocar piano aos quatro anos de idade; Dylan nasceu em 1941, escreveu seus primeiros poemas aos dez anos e aprendeu a tocar piano e guitarra ainda adolescente –, além do fato de seus retratos documentários terem sido concebidos por cineastas influenciados (em maior ou menor grau) pelas propostas do cinema direto americano. Desta forma, o estudo destes aspectos presentes nos dois filmes, relacionando semelhanças e diferenças, se justifica também por permitir, ao fim, u

ao reduzido circuito de filmes de arte⁵², ao contrário do filme de Salles, que chegou ser lançado no circuito comercial, alcançando um razoável desempenho de bilheteria.

Num primeiro momento, poderia se dizer que a principal diferença entre estes dois documentários se deve às diferenças entre os retratados Freire e Dylan: o primeiro, um músico de formação clássica, desde os primeiros anos um dedicado intérprete de piano, tímido e recatado, avesso à badalação do *bu n c* e mais interessado no desenvolvimento da sua arte; o último, um compositor de grande apelo popular, extrovertido e comunicativo, ícone para os jovens de sua geração, porém, na época das filmagens, ainda espantado com a reação de seus fãs e preocupado em ser compreendido pelo público e pela mídia. Entretanto, um dos principais pontos de semelhança entre os documentários está justamente no fato de terem sido elaborados a partir destes traços característicos de cada retratado, constituindo retratos originais dos artistas.

O filme *Don' Loo Bac*, que acompanha a turnê do então jovem Bob Dylan pela Inglaterra, em 1965, está relacionado diretamente com a tradição documentária do cinema direto americano. Pennebaker, um dos pioneiros desta tradição, imprime em seu filme algumas das principais características do direto, como a captação predominantemente em som direto (porém, havia uma equipe adicional para a gravação do áudio das apresentações públicas do cantor, conforme consta nos créditos do filme); a câmera no ombro, acompanhando Dylan em diversos momentos, públicos e privados, de sua viagem; a busca do cineasta pelo registro o objetivo (apesar da seqüência de abertura, concebida e “atuada” por

⁵² ROTHMAN, op. cit., p. 144.

Dylan); a ausência de iluminação artificial adicional; a montagem que privilegia a seqüência dos fatos registrados (continuidade espaço-temporal), reforçando no espectador a impressão de presenciá-los; a ausência de cartelas, legendas e narração em voz o e; a ausência de músicas adicionadas na pós-produção (novamente, com exceção da seqüência de abertura).

Já *N e on r e e* como se observou na seção anterior, dialoga em diversos momentos com algumas das características relacionadas com o cinema direto americano, mas não se pode dizer que seja um exemplar genuíno desta tradição. Apesar de Salles ser um entusiasta admirador dos filmes e das propostas metodológicas do direto americano, e de ter se utilizado de algumas delas neste documentário – como, por exemplo, o registro das passagens que mostram o pianista nos bastidores, feito com a câmera no ombro, sem iluminação adicional, em som direto, e a ausência de narração em voz o e – *N e on r e e* também apresenta alguns procedimentos recusados pelos cineastas que defendem as metodologias do cinema direto, como a utilização de cartelas, que anunciam os títulos dos segmentos; a realização da entrevista com o pianista; a utilização de legendas para identificar os lugares onde Freire se apresenta, os artistas com quem convive/trabalha e para creditar as peças musicais que executa.

Assim, quanto às metodologias adotadas, pode-se dizer que os dois filmes se diferenciam pelas intenções que tinham seus diretores ao concebê-los. A utilização por Pennebaker dos preceitos identificados com o que se convencionou chamar de cinema direto combinava de imediato com a idéia que ele teve para *Don' Loo Bac* – “[...] não ter nenhuma expectativa que fosse”⁵³, para que

⁵³ ROTHMAN, op. cit., p. 146 (tradução nossa).

pudesse “[...] flagrar a vida desarmada, antes do preparo e da pose”⁵⁴, e conseguisse captar um retrato legítimo de Dylan (ainda mais depois de perceber que o cantor se interessou pela idéia de que poderia “fazer qualquer coisa que quisesse, sem qualquer noção preconcebida”⁵⁵) – e isso é o que o faz ser considerado uma “obra-prima”⁵⁶ do direto.

Por sua vez, Salles percebeu, desde o primeiro contato, a introspecção e reserva do pianista, por isso idealizou uma metodologia de captação predominantemente discreta, observadora – procedimentos próprios do cinema direto – que não perturbasse o cotidiano de seu personagem com tripés, marcações de luz e iluminação artificial adicional. Mas o cineasta também percebeu a maneira afetiva de Freire se relacionar com o mundo, e complementou sua metodologia com outros procedimentos – não relacionados com o direto – como a realização da entrevista com o pianista (mesmo que para isso tivesse que esperar por dois anos, até que os laços de convivência e amizade entre eles tivessem se estreitado o suficiente), a criação de seqüências baseadas na utilização de material de arquivo pertencente ao pianista, ou a montagem episódica do documentário (para que despertasse a sensibilidade do espectador para uma percepção mais afetiva de Freire através dos “ecos” existentes entre as seqüências).

O primeiro contato dos diretores com os músicos retratados não apenas influenciou a maneira de conceber os filmes, mas também foi essencial para que Freire e Dylan aceitassem participar ativamente dos projetos da forma como participaram. Salles percebeu antes das filmagens a timidez de Freire, mas, como já

⁵⁴ SALLES, João Moreira. D. A. Pennebaker – Dont Look Back. In: FARIAS, Agnaldo et al. *A* *d* *e* *e* *a* *r* *e*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 170.

⁵⁵ SPTIZ, Bob. *Dylan and the Academy*, New York: Norton, 1989, apud ROTHMAN, op. cit., p. 147.

⁵⁶ SALLES, loc. cit.

foi observado, o diretor admirava há muito a discrição e a simplicidade do pianista, a forma como ele resguarda a sua intimidade, o seu comprometimento com a sua arte e seu ofício, a parcimônia de gestos ao piano; pode-se inferir que Freire tenha pressentido (senão confirmado diretamente com Salles) essa correspondência de valores, de visões de mundo entre eles e tenha se sentido à vontade para revelar sua intenção de homenagear as pessoas que tornaram a sua carreira possível, consentindo a realização do documentário quando percebeu em Salles um colaborador neste sentido, conforme admite o diretor:

[...] o Nelson me disse uma vez assim: ‘As pessoas acham que basta ter nascido com talento para ter o seu destino já traçado. Isto não é verdade. Quantos meninos prodígio eu já vi que deixaram de ser meninos e nunca cumpriram o prodígio? Isto já aconteceu tantas vezes. Por que então que alguém se torna um grande pianista e outros não? No meu caso específico muito claramente por causa de duas coisas: pelo amor da minha família por mim [que está no filme expresso pela carta]. Se não houvesse isto eu não teria me transformado no pianista que sou. A segunda coisa é o amor da minha professora de piano por mim’. O Nelson já estava desistindo da carreira naquele momento e foi salvo pela professora.⁵⁷

A mesma correspondência de valores parece ter acontecido entre Pennebaker e Dylan. O diretor estava pensando em fazer um filme sobre a cena musical, mas nenhum artista parecia se encaixar no tipo de filme que ele tinha em mente, até o dia em que Albert Grossman, empresário de Dylan, lhe apresentou alguns álbuns do cantor: “As canções realmente me tocaram. Daí em diante, eu soube que por total acaso tinha caído no lugar em que deveria estar.”⁵⁸ Rothman, em sua análise de *Don't Look Back*, classifica a afinidade entre o realizador e o assunto como uma *co-conspiração*, iniciada no primeiro contato entre eles, quando

⁵⁷ WAJNBERG; JANOT; CAMARGO, op. cit., 2003.

⁵⁸ ROTHMAN, op. cit., p. 146 (tradução nossa).

Dylan e Bob Neuwirth, o agente da turnê britânica, tentaram “testar a frieza” de Pennebaker:

‘Foi uma tentativa de me ridicularizar’, [Pennebaker] se lembra. De fato, seus procedimentos tiveram um efeito completamente oposto... Eu reconheci imediatamente... que eles tinham o mesmo senso sobre o que pretendiam assim como nós tínhamos sobre o que pretendíamos, o que era um tipo de conspiração. Nos sentimos como se estivéssemos encarando o mundo em algum tipo de ação de guerrilha e trazendo de volta coisas que ninguém reconhecia como valiosas e valorizando-as.⁵⁹

Observa-se, portanto, que tanto Salles quanto Pennebaker se identificaram, cada um, com o artista retratado e com o que há de sublime na música que este produz. Freire e de Dylan, por sua vez, concordaram em participar dos filmes depois de perceberem que os diretores possivelmente realizariam retratos que não contrariariam o modo que imaginavam ser retratados, como se existisse um acordo tácito entre eles e os realizadores.

De fato, parece haver aí um indicativo de *negociação* (mesmo que tácita), emprestando a expressão do sociólogo Sergio Miceli, que, em seu estudo sobre os retratos pictóricos da elite brasileira de 1920 a 1940, define e interpreta os retratos como “imagens sociais negociadas”⁶⁰. Em sua análise, ele credita o sucesso dos retratos de figuras da elite pintados por Cândido Portinari “[...] ao fato de o artista ter sabido atender às expectativas de representação simbólica nutridas pelos setores de elite que acabaram convertendo a encomenda dessas obras numa marca excepcional de requinte e prestígio”⁶¹, ao compor uma imagem que submetia “[...] a figura do retratado a uma modelagem ‘canônica’, imediatamente reconhecível

⁵⁹ ROTHMAN, loc. cit.

⁶⁰ MICELI, Sergio. *Imagens sociais negociadas: a elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 140.

⁶¹ Ibid., p. 118.

na história da arte, [...] preenchendo o espaço neles concedido à paisagem com ‘citações’ de seu próprio universo de imagens”⁶², amplamente representado em suas telas “populares”.

Guardadas as devidas diferenças entre as representações pictórica e cinematográfica, pode-se entrever a partir deste estudo de Miceli que “[...] a mescla diversificada de energias de todo tipo que constituem a matéria-prima sociologicamente disponível a ser transmutada em composição plástica”⁶³ que submete os pintores retratistas e seus retratados também pode submeter um cineasta e seu assunto na feitura de um retrato cinematográfico.

Em *Nelson Rockefeller* e em *Don' Loo Bac* parece ter havido esta negociação, este encontro de interesses – os diretores perceberam o que os retratados tinham em mente, que por acaso era o que eles também tinham em mente (seria realmente por acaso, ou foram atraídos pelas idéias que tinham em comum?), e a partir disso produziram documentários que agradaram às duas partes envolvidas, realizador e personagem. Neste sentido, pode-se mesmo dizer que o retrato acaba por revelar a ambos, pois o “ponto de vista”, o “olhar” do cineasta emerge enquanto ele filma o retratado; ele também se mostra, até mesmo quando decide colaborar, conspirar com o seu assunto, quando concorda com as suas intenções. (Pois percebe-se, por exemplo, que não há, nestes documentários, contestações por parte dos diretores quanto ao que mostram (ou querem mostrar) os seus retratados.)

Posto que Freire e Dylan concordaram em participar dos filmes, eles

⁶² Ibid., p. 119.

⁶³ Ibid., p. 143.

passaram por um determinado período de tempo tendo seus passos seguidos continuamente por uma equipe com uma câmera, o que levanta a questão da naturalidade das ações dos músicos ao longo das filmagens. Por mais que as equipes tenham se empenhado em passar despercebido, ou em minimizar as interferências e os incômodos no cotidiano dos retratados, é possível acreditar que a presença da câmera tenha passado despercebida para eles?

Em diversos momentos, tanto Freire quanto Dylan transparecem espontaneidade, ou seja, é crível para o espectador que eles tenham agido com naturalidade, ou antes, que não tenham dissimulado ou atuado para a câmera. Porém, deve-se observar que momentos de *au o c n e*⁶⁴ são intrínsecos a qualquer filmagem. Nas seqüências em que Dylan está ensaiando ou conversando com seus amigos, é possível pressentir alguma espontaneidade, ao contrário das seqüências em que discute com os repórteres, com o rapaz que se auto-intitula “estudante de ciências”, com o jovem bêbado no quarto de hotel, ou com o correspondente da revista *T e* em não se pode discernir se ele está sendo autêntico, ou se está atuando; Dylan tem clara consciência da presença da câmera, e inclusive aproveita para usá-la nos momentos em que tenta (re)compor ou reforçar sua imagem de artista contestador.

Por exemplo, na seqüência da discussão de Dylan com o correspondente da revista *T e* por mais que se acredite que sua argumentação seja legítima e coerente com o que ele realmente pensa, o que desperta a suspeita

⁶⁴ No livro *C n e a e An opo e a*, a antropóloga Claudine de France define o termo *au o c n e* como uma “*e n c n e* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais [que] é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta” e “inerente a qualquer processo observado”. FRANCE, Claudine de. *C n e a e An opo e a*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. p. 405-406.

do espectador quanto à autenticidade de Dylan é sua aparente agressividade, que soa quase como uma reação exagerada a uma entrevista corriqueira. Porém, como lembra Rothman:

As 'revelações' da câmera podem acabar não sendo verdadeiras. Comportamento que parece sincero, por exemplo, pode na verdade ser atuação. Ainda que percebido *co o* atuação, é, todavia, revelador. A idéia de Pennebaker, então, é encontrar uma perspectiva pela qual as revelações da câmera possam aparecer compreensíveis. [...] No mundo de *Don' Loo Bac*, aspirar a tal perspectiva é estar do lado de Dylan.⁶⁵

Restaria ao espectador, portanto, se perguntar em que medida essa possível “atuação” é reveladora; fosse atuação a reação agressiva de Dylan, ela poderia revelar o senso de presença da câmera do cantor, que se utiliza dela para mostrar ao espectador seu desprezo por publicações como *T* e pelo trabalho dos jornalistas que nelas escrevem.

Por sua vez, é difícil detectar em *N* os momentos de *au o* do pianista – não que ele tente evitá-los, mas porque ele não parece ter a consciência da possibilidade de utilização da câmera da mesma forma que Dylan; tem-se a impressão de que sua timidez o impediria de se “mostrar ostensivamente ou dissimular” para a câmera. A dúvida que sobreviria é até que ponto tal timidez era real, ou se foi, ela sim, exacerbada pela presença da câmera.

Esta relação embaraçosa com a câmera aparece nas situações em que Freire lança olhares de soslaio para a objetiva, como que para se certificar se está sendo filmado (como, por exemplo, nas seqüências em que bebe água no camarim, ou quando se emociona ouvindo Guiomar Novaes); quando ele tece

⁶⁵ ROTHMAN, op. cit., p. 156.

comentários bem-humorados, mal disfarçando a tensão e o nervosismo (como nas seqüências “Um contratempo” e “Na Rússia, pela primeira vez”); nas situações de entrevista, em seu discurso entrecortado por pausas e reticências. Percebe-se que na maior parte do tempo ele não consegue encarar a câmera, por isso é possível crer que ele talvez não esteja apresentando um “teatro do recato”, mas sim que sua sincera timidez e seu recato soam exacerbados e acabem por parecer uma atuação.

Há, porém, momentos em que sua relação com a câmera não parece tão conflituosa, como nas seqüências em que ele insiste em compartilhar com ela (ou seria apenas com a equipe?) cenas dos filmes com Rita Hayworth e com Errol Garner, ou quando conta anedotas do universo pianístico, aparentemente à vontade, de forma espontânea. Nas seqüências em que ele está acompanhado de Martha Argerich, ao mesmo tempo em que parece tranqüilo, há uma certa tensão no ar, aparentemente ocasionada pelo encontro e pelo clima de confissões, mas não parece ser uma tensão causada por um sentimento de invasão de privacidade.

Um dos raros momentos de *au o c n e* de Freire acontece na seqüência “TV”, em que se percebe claramente que ele está contrariado com tudo aquilo, mas mesmo assim obedece cortesmente ao diretor da TV francesa – por educação, ou antes, por recato, ele “atua”, senão para a câmera da TV, para si mesmo. E, no final da seqüência, quando o diretor lança a última pergunta e Freire olha para a câmera do documentário, ele a percebe como cúmplice daquele momento, como uma co-conspiradora.

Outro ponto de comparação entre os dois documentários pode ser traçado quanto às situações correspondentes que ecoam, de um filme para o outro. Uma situação que aparece nos dois filmes, de maneiras diferentes, são as

seqüências de camarins e bastidores – em *Don't Look Back*, elas mostram o lado extrovertido, amigável e cheio de vontades de Dylan (freqüentemente acompanhado dos amigos, o cantor ensaia, ou discute com algum repórter, ou ainda reclama que não está no clima para se apresentar); ele leva sua comitiva pelas cidades em que se apresenta, como que buscando por uma turnê festiva e divertida. Em *Not Just a Piano Man* o ambiente de preparação é diferente – o pianista ensaia, encontra e conversa com amigos, mas predominam em todas estas seqüências a concentração, a apreensão, a dedicação e o rigor do pianista com relação aos concertos que apresentará.

Os dois artistas estão em turnê, porém, os filmes as retratam de maneiras diferentes. A turnê de Dylan pela Inglaterra, que durou três semanas, é apresentada de forma cronológica no filme, seguindo a ordem das cidades em que ele se apresentou. Para *Not Just a Piano Man* Salles registrou duas turnês internacionais do pianista pela Europa, e provavelmente também alguns concertos fora de temporada, ao longo de quase dois anos de filmagens; talvez mesmo por este motivo (são muitos os concertos), as apresentações não são mostradas de forma cronológica, mas sim espalhadas, tematicamente, dentro dos segmentos autônomos do filme.

Há também, nos dois filmes, a presença de figuras femininas marcantes: Martha Argerich e Joan Baez. Baseando-se apenas no que mostram os filmes, não é possível identificar o que elas significam para os retratados naquele exato momento, ou qual o tipo de relação existe, precisamente, entre eles, mas pode-se entender que elas têm, ou tiveram, em algum momento, uma considerável influência sobre suas vidas e suas carreiras.

São em seqüências com elas que Freire e Dylan compartilham os

momentos de inspiração musical registradas pelos filmes. Em *Don't Look Back*, Dylan e Baez estão em um quarto de hotel, ele digitando em uma máquina de escrever, provavelmente compondo, enquanto ela canta, acompanhando-se ao violão – sobre esta cena, Salles escreveu que “[...] Pennebaker torna-se capaz de filmar o invisível, de flagrar a presença real, mas fragilíssima, de algo que se desmancha ao mínimo gesto brusco: o instante da criação. É uma cena de pura transfiguração”⁶⁶. Em *Not Fade Away* na seqüência intitulada “Primeira leitura”, Martha e o pianista tocam uma peça escolhida por ele; ela, inicialmente contrariada por se tratar de uma peça que desconhecia, pouco a pouco se deixa envolver pela música, e decidem naquele momento apresentá-la em um concerto dali cinco dias.

Os filmes também registram momentos diferentes das carreiras dos músicos – *Not Fade Away* traz o pianista no período em que ele parece usufruir o seu auge: exímio em um repertório considerado complexo, é admirado e respeitado internacionalmente no restrito círculo da música chamada erudita, convidado a tocar num de seus “templos sagrados”, o Teatro de São Petersburgo; *Don't Look Back*, registra Dylan em 1965, quando ele conhece o sucesso até mesmo fora de seu país, mas parece inquieto, preocupado em se encontrar dentro da persona artística que criava para si⁶⁷, em encontrar a música (e o tom) ideal para expressar suas idéias (como depois se constataria, ele passava por um momento de transição, pois o filme registra algumas de suas últimas apresentações acústicas, antes de ele

⁶⁶ SALLES, op. cit., p. 172.

⁶⁷ “... É um tipo de ser mítico, ‘Bob Dylan’ – o alter-ego que Robert Zimmerman começou a criar seis ou sete anos antes [do álbum *The Self-Portrait of Bob Dylan*, de 1965] para ajudá-lo a se expressar, chamar a atenção sobre si mesmo, fugir de si mesmo, e libertar seu verdadeiro eu – uma figura de palco, *no dépu* e o que Rimbaud chamava ‘o outro’. Esse ser está agora completamente encarnado, uma imagem holográfica (você pode olhar para esta imagem de qualquer lado), à vontade... e auto-suficiente (a marionete agora anda por si mesma, o manipulador parece não mais existir).” WILLIAMS, Paul. *Bob Dylan: The American*. Londres: Omnibus Press, 1994, apud ROTHMAN, op. cit., p. 183.

“eletrificar” suas canções com a guitarra e de flertar com o público (o).

Assim, para Freire é tempo das homenagens àqueles que contribuíram com a solidificação de sua bem-sucedida carreira; para Dylan, é tempo da negação de idéias mal concebidas a seu respeito e a respeito de sua música, de auto-afirmação e de auto-suficiência. Por este motivo, tais homenagens são freqüentes e explícitas em *Notas de um dia* e enquanto são raras e implícitas em *Don't Look Back* (por exemplo, em determinado momento, Dylan canta *Love Me Tender*, uma conhecida canção gravada por Hank Williams, que foi uma de suas influências no início de sua carreira). Os documentários ainda apresentam, também, breves momentos de ambos em imagens de arquivo, quando jovens, se apresentando em início de carreira.

A relação dos artistas com a mídia está presente nos dois filmes, e em ambos os casos é conflituosa – por motivos diferentes, eles são (ou, antes, se consideram) incompreendidos por ela. Freire sustenta sua aversão ao espetáculo, ao culto que a mídia dedica aos artistas, armando um “circo” de câmeras e microfones ao redor deles durante as temporadas de apresentações; ele julga que isso desvia a atenção do artista, que passa a se considerar maior do que a música, deturpando o sentido original da dedicação do artista à arte.

Dylan, no momento das filmagens, tenta se desvencilhar do rótulo de músico, música com a qual tinha sido vinculado até então, enqu

conforme é visto no filme.

Outra situação explorada pelos dois filmes é a relação dos artistas com seus fãs. Salles registra, na seqüência “Autógrafos”, a diversidade do público do pianista (faixas etárias variadas), que respeitosamente aguarda por um autógrafo depois de assistir a um concerto. É um público indubitavelmente diferente do de Dylan, que mal sabe como reagir ao “calor” de seus fãs, à sua devoção e fanatismo; eles sobem em seu carro, correm atrás dele pela rua, gritam debaixo de sua janela de hotel.

Provavelmente a resposta para tal diferença de comportamento do público esteja na música realizada pelos artistas – Dylan oferece a seus fãs palavras de ordem em suas canções, e eles respondem a isso; ele “fala” para eles em suas canções, em contrapartida, eles também querem falar com o cantor, querem trocar idéias. Por sua vez, Freire oferece a seu público beleza e harmonia, algo não-verbal, que eles apenas são convidados a sentir; e a resposta para isso eles encontram dentro de si mesmos, emocionados e introspectivos. Assim, por mais que queiram conversar com o pianista, muitas vezes só têm palavras de agradecimento (como é visto na seqüência “Depois do concerto”), ou seja, a reação de seu público também é não-verbal.

Esta questão está relacionada, também, quanto à impressão geral que se tem dos filmes. *Don't Look Back*, no geral, parece ser um filme predominantemente *audio* – Dylan é a figura que aparece majoritariamente no filme, e ele está sempre cantando ou debatendo com alguém, está sempre dizendo alguma coisa; quando são os seus amigos que aparecem, eles também cantam e conversam.

Non Verbal, por outro lado, é um filme não-verbal – o pianista é

tímido, viaja e ensaia sozinho, por isso, fala pouco. Mesmo nas seqüências que o apresentam em entrevista, devido às suas reticências de seu discurso e da sua expressão não-verbal, valorizada por Salles, esta é a impressão que predomina (aliás, muitos dos silêncios de seu discurso são mantidos em suas falas). Ademais, esta sensação é reforçada pela música de Freire não conter palavras, e pelas pequenas “informações mudas” que vêm apenas das legendas, já que não há no filme nenhuma narração em voz o . É nesse silêncio, nessas lacunas, que Salles deixa de ser didático e se comunica com o espectador, que é levado a conduzir por si próprio a compreensão do que vê – segundo o diretor declarou uma vez em uma entrevista: “[...] quando você explica menos, você diz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está mais conduzindo o espectador pela mão e dizendo: ‘Olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação’.”⁶⁸

Por fim, há a questão do tempo no filme, que nos remete novamente às influências do cinema direto. Há nestes dois documentários um interessante contraponto: a impressão que se tem é a de que *Don't Look Back* registra o presente, e *Non è un paese per vecchi* o passado. No primeiro, há o intuito quase que impressionista de flagrar o estado das coisas, o *é pu è*, o tempo que foge. É a urgência de Pennebaker em registrar, bem ao gosto do cinema direto, um momento particular e único da vida de Bob Dylan, que se tornara um ícone daqueles tempos, os anos 60.

Já em *Non è un paese per vecchi* a câmera parece flagrar, passado o tempo, o que fica, o que permanece. Salles registra (e “organiza”, tal qual um álbum de retratos) os afetos e amores que fizeram do pianista o que ele é hoje, passando por

⁶⁸ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 18.

momentos importantes de sua vida e sua profissão, do presente e do passado. E este resultado foi possível através da combinação de metodologias feita por Salles – dos procedimentos influenciados pelo cinema direto, veio o registro dinâmico das apresentações de Freire em turnê, de seus momentos de bastidores, em ensaios, camarins, sessões de autógrafos, e encontros com amigos; os outros procedimentos utilizados, por sua vez, propiciaram o registro das impressões do pianista sobre os seus afetos e sua vida, e o registro de imagens e de vozes do passado, agora recuperados e unidos às impressões do presente.

3 CONCLUSÃO

O principal intento desta pesquisa foi identificar os procedimentos práticos de realização adotados por João Moreira Salles para o documentário *Non é o fim* relacionando-os aos procedimentos propostos pela tradição do cinema direto. A pesquisa dos documentários anteriores do diretor permitiu que se pudesse examinar a evolução dos seus procedimentos metodológicos (técnicos e temáticos), e as possíveis influências advindas das propostas do cinema direto incorporadas no decorrer de seus trabalhos.

Depois de se examinar os trabalhos realizados por Salles durante a década de 90, até chegar a *Non é o fim* foi possível delinear seus diversos métodos de abordagem e verificar que, desde *1990*, o documentarista vinha buscando uma abordagem mais observadora, influenciada pela tradição do cinema direto americano, porém, combinada a procedimentos que não pertencem a esta tradição, como a narração em *o* e a entrevista. Portanto, estes documentários apresentam, de forma híbrida, uns títulos mais do que outros, elementos que evidenciam práticas influenciadas pelo cinema direto, empregadas de acordo com a abordagem escolhida para cada tema.

Quanto à progressão temática dos trabalhos realizados pelo documentarista, constatou-se que ele partiu de temas relacionados a outros países, em seus primeiros trabalhos, e foi se aproximando gradativamente de temas relacionados com o Brasil – culturais, sociais e políticos. Definido o tema, Salles desenvolve, normalmente junto a colaboradores ou à equipe, o argumento que determinará a abordagem do documentário.

A partir da análise de *Non é o fim* foi possível constatar que se

trata do documentário de Salles que mais se aproximou dos procedimentos influenciados pelo cinema direto no que se refere à metodologia de registro. Apesar da longa entrevista realizada com Freire e da utilização de material de arquivo e de cartelas, Salles aplicou diversos procedimentos de registro identificados com o direto, que conferem a sensação de participação na rotina do pianista, como a postura observadora da câmera, as condições de iluminação e de deslocamento da câmera, a captação das músicas no momento em que eram apresentadas, e a ausência de narração em *o* .

Quanto à montagem do filme, estruturada na articulação de seqüências independentes formando um mosaico, não apenas ordenou a narrativa do modo que mais agradou a Salles (e ao seu ponto de vista), como também serviu para conformar as particularidades do processo de filmagem de uma forma apropriada. Por mais que Salles tenha se decidido pela montagem episódica ao perceber a timidez de seu personagem, preferindo flagrar alguns momentos específicos de sua experiência ao invés de se comprometer com uma representação biográfica usual, é inegável que esta estrutura, ao mesclar diferentes situações, tenha facilitado a composição da narrativa, considerando-se a abordagem gradual da equipe em relação a Freire e as filmagens esporádicas ao longo de dois anos. Por exemplo, se Salles pretendesse com a montagem passar a impressão de temporalidade autêntica e preservar a continuidade espaço-temporal, o filme certamente seria composto de seqüências de ensaios e concertos em um determinado país, seguindo a ordem da turnê, até chegar aos trechos da longa entrevista, filmada por último, o que por fim se tornaria uma narrativa maçante. Salles desobrigou-se, neste filme, da linearidade da narrativa que poderia estar presente em um filme mais ligado às heranças do cinema direto

Destaca-se a constatação de procedimentos que resultaram em atributos peculiares de *Não on*. Passando por seus trabalhos em retrospecto, verificou-se que os primeiros trabalhos de Salles apresentam narrações didáticas, contendo muitas informações, e que a partir de *Ado*, as narrações se resumem à leitura de textos literários referentes ao tema ou aos textos enunciativos, explicitando a proposta do documentário. *Não on* é o único filme de Salles que não apresenta narrações explicativas em o, nem textos explicativos em cartelas – com este filme, ele consegue levar ao seu limite a questão da eloquência das imagens e a questão do silêncio no filme.

Em uma entrevista, Salles citou uma frase do cineasta Richard Leacock: “Narração é o que você usa quando erra na filmagem”¹; Leacock pode ser considerado um defensor exaltado dos procedimentos próprios do cinema direto, o que talvez explique o radicalismo da frase. Porém, se aplicada a *Não on* a citação remete à influência do cinema direto nos procedimentos de registro adotados, de forma bem-sucedida, por Salles no filme. Como se procurou demonstrar ao longo da análise do filme, as imagens eloqüentes, porque observadoras, produzidas pelo diretor, aliadas à montagem que não privilegia os dados informativos, permitiram que se abdicasse por completo da narração em o.

Predominam em *Não on* as reticências e pausas nas falas do pianista, as informações silenciosas das legendas, a música instrumental; essa carência de palavras curiosamente dá a impressão de intervalos de silêncio (nem sempre é um silêncio efetivo), com os quais o diretor também comunica ao espectador as idéias do filme. A carência de explicações verbais parece convidar o

¹ CONVERSA com João Moreira Salles, op. cit., p. 37.

espectador a se conectar à narrativa completando as lacunas, decifrando os silêncios, compartilhando a experiência não-verbal do pianista.

Constatou-se que Salles, apesar de admirador do cinema direto americano, reconhece a fragilidade da idéia balizadora dos seus procedimentos, que busca a objetividade e a representação autêntica da realidade, e por isso aplica em seus documentários apenas os procedimentos que mais se afinam com a abordagem que julga apropriada para cada tema, tornando-os parte de sua metodologia particular. Ainda que Salles busque, na maioria de seus documentários, a mínima interferência na realidade filmada, ele está consciente de que realiza sempre, a partir da montagem, um trabalho autoral, dado que os seus documentários refletem os seus pontos de vista.

Diversas são as influências que interferem na relação do realizador com o seu trabalho, e mesmo a escolha de um procedimento de abordagem que se pretende objetivo não é capaz de inibir traços de autoria em um filme, pois nunca há neutralidade – desde a escolha do recorte do tema, a definição dos procedimentos de abordagem, e a montagem. Dziga Vertov já apontava para esta questão em 1929, ao declarar em seu manifesto: “O Cine-Olho é: *μ* on o quando escolho um tema [...], *μ* on o quando faço observações para meu tema [...], *μ* on o quando estabeleço a ordem de sucessão do material filmado sobre o tema [...]”²

Por mais que se deseje registrar a realidade sem interferências ("cine-olho"), a câmera registra o que vê, e da forma como deseja, o documentarista e este acaba por construir, ao longo da feitura do seu documentário, significados

² VERTOV, Dziga. *F a o do ABC do no*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A l p l n c a do c n l a*. Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrasilme, 1983, p. 264. (grifos do autor)

diferentes para a realidade – a partir dos seus pontos de vista. Como exemplo, constatou-se que Salles sublinhou seus pontos em *Non é o mundo* ao enfatizar, sem nenhum tipo de contestação, o recato e a relação afetiva de Freire com o mundo, e principalmente ao adotar estas mesmas características para retratá-lo.

Assim, Salles não apresenta, ainda, um estilo único, estabelecido por um processo de realização demarcado e definitivo, filiado a uma só tradição documentária; os seus procedimentos de realização podem variar a cada trabalho e, mesmo se identificando com uma determinada tradição do campo documentário, ele se sente à vontade para adotar procedimentos estranhos a ela, se julgá-los mais apropriados para a abordagem de um determinado assunto. Atenta-se somente para o fato de que talvez a característica que mais o atraia na tradição do cinema direto – justamente a mais recorrente em seus trabalhos, a *objetividade* – seja uma de suas características pessoais, despertada cinematograficamente por esta tradição, e não necessariamente apenas uma filiação estética.

BIBLIOGRAFIA

ACIOLI, José de Lima. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 7, p.167-176, set./out. 1997.

ARANTES, Silvana. DVD de "Nelson Freire" chega com tecla para misturar seqüências. *Revista da São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2004. Ilustrada.

_____. Tocada e fuga para pianistas. *Revista da São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 2003. Ilustrada. p. 1.

AVELLAR, José Carlos. Eu sou trezentos. *Revista da São Paulo*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 87-119, out./dez. 2003.

BARBOSA, Neusa. João Moreira Salles exhibe o álbum íntimo da campanha de Lula. *Revista da São Paulo*, Entrevistas, 30 nov. 2004. Disponível em: <http://www.cineWeb.com.br/index_textos.php?id_texto=638>. Acesso em: 20 dez. 05.

_____. João Moreira Salles Filma o Brasil delicado em "Nelson Freire". *Revista da São Paulo*, Entrevistas, 30 abr 2003. Disponível em: <www.cineWeb.com.br/index_textos.php?id_texto=219>. Acesso em: 20 dez 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinearte e o piano do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

_____. *Teclado no cinema*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo. 1994.

BARNOUW, Erik. *Teclado na música do século XX*. New York: Oxford University Press. 1983.

BARSAM, Richard Meran. *Non concertos. A coleção do século*. New York: Dutton & Co. 1973.

BASTOS, Alessandra; PIMENTEL, Spensy. Lula diz não querer ver "Entreatos" para manter liberdade dada à produção, diz Salles. *Revista da São Paulo* (Agência Brasil), Notícias, Especial 1 (um), 7 dez. 2004. Disponível em: <http://www.radiobras.gov.br/materia_i_2004.php?materia=210026&editoria=&q=1>. Acesso em: 20 dez. 2005.

BRASIL, Ubiratan. Cineasta promove um elogio à arte do intérprete. *Revista da São Paulo*, São Paulo, 2 maio 2003. Caderno 2.

CAETANO, Maria do Rosário. Entrevista – João Moreira Salles. *Revista da São Paulo*, São Paulo, n. 38, jan. 2004.

COELHO, Lauro M. Freire está na coleção que mapeou a história do piano neste século. *Revista da São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 2000. Disponível em: <

<http://www.copa.esp.br/divirtase/noticias/2000/nov/11/106.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

COELHO, Marcelo. "Nelson Freire" é simpático, reticente, frustrante. √

<www.coisadecinema.com.br/matEntrevistas.asp?mat=1867>. Acesso em: 20 dez. 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. "Nelson Freire" recusa brilho fácil. *Fado de São Paulo*, São Paulo, 07 abr. 2003. Caderno 2.

MICELI, Sergio. *120 anos de literatura brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGLIORIN, César. "Nelson Freire", de João Moreira Salles. *Arte*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 92-97, jul./dez. 2003.

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

NELSON Freire. Dirigido por João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. DVD, discos 1 e 2.

NELSON Freire (Piano). *Século 20 em Guernsey: uma história da música*, Biografias & Fotos, 10 fev. 2005. Disponível em: <http://www.musica.gulbenkian.pt/?cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_biographies_pt&sn=musica&orn=556>. Acesso em: 20 dez. 2005.

NICHOLS, Bill. *La producción de la edad. Cuéon y concilio documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica. 1991.

_____. *Inrodução ao documental*. Campinas, SP: Papirus. 2005.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Recato de músico dá tom e ritmo ao filme. *Fado de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 2003. Caderno 2.

PARENTE, André. O cinema direto. In: *Na a a e od e n d a e c n e a não na a o do p e u e a*. Campinas, SP: Papirus. 2000.

RAMOS, Fernão. *a do c n e a b a e o*. São Paulo: Arte. 1990.

ROTHMAN, William. *Docu e n a y e C a c*. Nova York: Cambridge University Press. 1997.

SAAVEDRA, Candy; MIGUELOTE, Carla. Por trás da cena. *Século 20 em Guernsey*. 2003. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

SAMPAIO, João Luiz. "Eu até me diverti com as filmagens", diz Freire. *Fado de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 2003. Caderno 2.

SALLES, João Moreira. D. A. Pennebacker. *Don Loo Bac*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *120 anos de literatura brasileira*. São Paulo: Publifolha. 2003.

SOUZA, João B. Godoy. *Método de a a o na ad ão docu e n a a a nã e do p o c d e n o e o d o e co na e zã o do e "San o e d e Fdua do Cou n o e "No cã d e u a Gu e a Pa cu a d e oã o Mo e a e e e a Lund*

2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Docu nã o no Ba : ad ão e an o a ão*. São Paulo: Summus. 2004.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos kinoks. In: XAVIER, Ismail (org.). *A e p e nca do c n e a*. Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrafilme, 1983.

VILLAÇA, Pablo. João Moreira Salles – Documentarista (Entrevista). *S e C n e a e C ãa*, Belo Horizonte, maio 2003. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/prem_oscar_textos.asp?cod=14&ano=2003&artigo=216>. Acesso em: 20 dez 2005.

WISNIK, José Miguel. Notícias de uma guerra muito particular. *o a d e São Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2003. Mais!, p.7.

WAJNBERG, Daniel S.; JANOT, Marcelo; CAMARGO, Maria S. O elogio do recato (entrevista João Moreira Salles). *S e C co co*, 9 maio 2003. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interrna.asp?secoes=&artigo=269>. Acesso em: 20 dez 2005.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90 (Entrevista). *P a F udo Ma a*, São Paulo, v. 9, p. 105-106, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)