

Da Portela para a Mangueira:

um passeio pela mediação nos documentários
O mistério do samba e O samba que mora em mim

Guilherme Carréra Campos Leal¹

¹ *Guilherme Carréra é doutorando em Artes e Mídia na University of Westminster, em Londres, Reino Unido, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
e-mail: guilhermecarrera@gmail.com*

Resumo

O presente artigo tem como premissa apresentar dados sobre a produção documentária brasileira focada na temática do samba (a partir da base da Agência Nacional do Cinema, do Portal Filme B e da Cinemateca Brasileira), a fim de analisar particularmente dois documentários de longa-metragem interessados na representação desse universo no cinema. *O mistério do samba* (Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, 2008) e *O samba que mora em mim* (Georgia Guerra-Peixe, 2012) enfocam personagens e lugares historicamente associados à discussão: a Velha Guarda da Portela, no subúrbio de Oswaldo Cruz, e os moradores do Morro da Mangueira, respectivamente. Questões sobre a relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado são o cerne deste artigo, cujo objetivo é pôr luz sobre o debate que circunda a realização de documentários sobre samba no Brasil.

Palavras-chave: Samba; Documentário; Mercado cinematográfico; Representação.

Abstract

This article aims to present data on the production of Brazilian documentaries about samba (from the database of the Agência Nacional do Cinema, Portal Filme B and the Cinemateca Nacional) in order to discuss two samba long-length documentaries in particular. *O mistério do samba* (Carolina Jabor and Lula Buarque de Hollanda, 2008) and *O samba que mora em mim* (Georgia Guerra-Peixe, 2012) deal with characters and places historically associated with this discussion: the Velha Guarda da Portela, in the suburbs of Oswaldo Cruz, and the residents of Morro da Mangueira, respectively. Questions about the relationship established between who films and who is filmed are the core of this article, which aims to shed light on the debate surrounding the documentary production about samba in Brazil.

Keywords: Samba; Documentary; Cinematic market; Representation.

A produção documentária pós-Retomada

Considerando dados da Agência Nacional do Cinema (2014) sobre o desempenho de filmes brasileiros lançados entre 1995 e 2014, 2013 foi o ano em que mais documentários chegaram às salas comerciais no país. A comparação é feita tendo como base os títulos computados desde a Retomada do cinema brasileiro até o último ano com dados devidamente enumerados. De janeiro a dezembro daquele ano, 129 produções vieram a público. Desse total, 77 foram ficções; 50, documentários; e duas, animações. Os números são um marco, pois aparecem como o cume de uma curva ascendente do gênero. No ano inaugural da Retomada, por exemplo, 14 filmes foram lançados, sendo 11 deles ficções e três documentários. Obviamente, o retraimento desses dados tem justificativa: o país saía do *impeachment* presidencial que colocou Fernando Collor de Mello fora do Palácio do Planalto. O então presidente fora o responsável pela extinção da Embrafilme, entre outros órgãos estatais relacionados ao desenvolvimento da cultura, por meio do Programa Nacional de Desestatização (PND), logo no início de seu mandato, em março de 1990. Como consequência, apenas três filmes foram comercializados em 1992, representando 0,05% do público daquele ano, como mostra o portal Filme B (2014). Com o surgimento da Ancine, o mercado retomou fôlego, também amparado no incentivo à produção por renúncia fiscal via Lei Rouanet e por editais promovidos, não só pela própria Ancine, como pelos gigantes Petrobras e BNDES. Criada no governo federal de Fernando Henrique Cardoso, a Ancine fomenta, regula e fiscaliza a indústria nacional, desde 2001.

No que diz respeito à produção documental, o estudo mostra que demorou oito anos até a quantidade de lançamentos chegar à casa dos dois dígitos. Em 2002, dez documentários conseguiram preencher as salas de exibição comercial. Antes disso, o gênero oscilava entre um e oito exemplares. Curiosamente, o ano de 2003 trouxe uma ambivalência: enquanto o *market share* do cinema nacional batia recorde com 22% na participação total, o número de documentários despencava para quatro, sinalizando a instabilidade do gênero. (PORTAL FILME B, 2014). A partir de 2004, no entanto, a quantia referente a não ficções nunca

ficou abaixo de 15 exemplares, com destaque para os anos de 2007, 2009 e 2011, com 34, 39 e 42 lançamentos, respectivamente. Dez anos depois da ambivalência, 2013 não só foi o ano com mais documentários lançados (50), como também foi o ano com mais filmes lançados (129). Em 2014, por sua vez, foram 114 lançamentos, sendo 74 ficções, 36 documentários e quatro animações. (ANCINE, 2014). Essa trajetória numérica nos obriga a procurar pelos documentários que deram forma à estatística oficial. Mais especificamente, por aqueles que têm o samba como centro.

A recuperação do cinema documentário produzido no Brasil se beneficiou da política cinematográfica implementada em meados dos anos 1990, mas também foi possibilitada pelo investimento direto no gênero. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011) elencam a criação de festivais temáticos, passando pela ampliação dos editais de fomento, aumento do número de produções documentais nas TVs aberta e fechada e demanda de interessados em cursos práticos e teóricos, até o debate acadêmico acerca dos meios e linguagens do documentário contemporâneo, como alguns dos fatores preponderantes nesse cenário. Estreita-se também a relação entre produtores e consumidores de conteúdo, como se a captação e a veiculação de uma imagem não mais fossem um domínio unilateral. Crescem, portanto, o jornalismo colaborativo, o investimento em reality shows, o poder da internet. As imagens que passam a circular no cinema, na televisão e na galeria de arte não apenas ocupam lugares díspares, mas partem de lugares díspares. Não falamos de um cenário robusto, sólido, estabelecido, mas plural. Essa pluralidade em muito tem a ver com uma dissolução de fronteiras, característica da produção contemporânea. O contexto é mais fluido: nem os realizadores respondem necessariamente a orientações políticas, nem os filmes se deixam apreender por completo por movimentos cinematográficos. De onde falam esses realizadores, onde se localizam esses filmes?

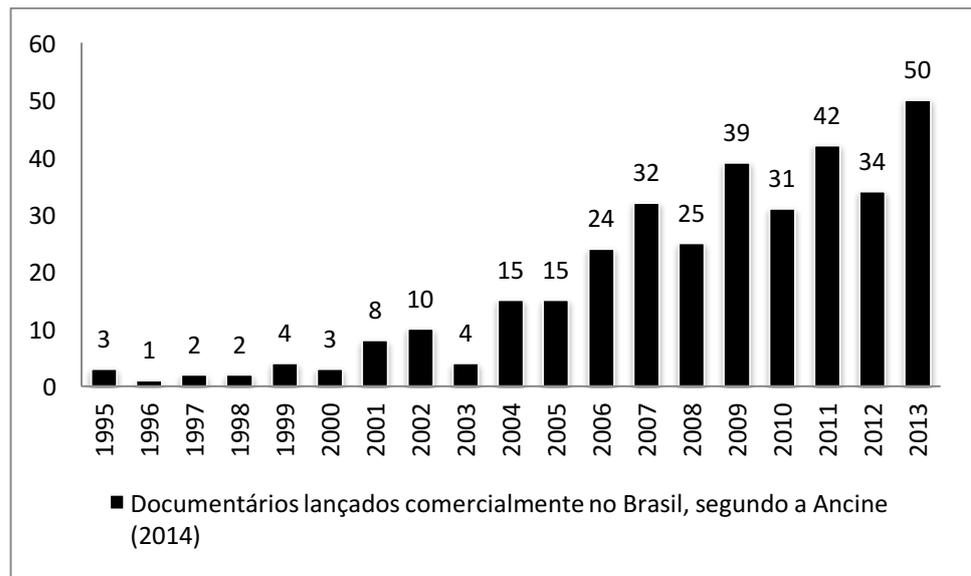


Gráfico 1 – Compilação de filmes comercializados de 1995 a 2013.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Tem samba na Cinemateca

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que a seguinte análise de dados tem como premissa a base fornecida pela Cinemateca Brasileira (2014), disponível em endereço eletrônico. O órgão, por sua vez, faz duas considerações prévias: a base de dados informativa não tem relação direta com um possível acervo audiovisual (ou seja, a Cinemateca não possui necessariamente cópia física ou digitalizada dos filmes citados), assim como nem todos os filmes produzidos no país (seja sobre samba, seja sobre quaisquer outros temas) estão automaticamente enumerados na referida base. Trata-se, portanto, de um trabalho em processo. Ainda, é importante ressaltar que obras relevantes ao gênero do documentário, como *Nelson Cavaquinho*, dirigida por Leon Hirszman, e *Saravah*, de Pierre Barough, ambas lançadas em 1969, ainda não haviam sido adicionadas à listagem oficial à época da escrita deste artigo. Da mesma forma, por exemplo, que *Samba* (2000), focado nos movimentos da dança, e *Coração do samba* (2002), preocupado em investigar a bateria da Escola de Samba Mangueira, ambas as produções de Theresa Jessourun, também não integram o banco de

dados atual.

Isso posto, a procura pelo termo “documentário”, no entanto, já disponibiliza a consulta de expressivos 15.136 títulos. Refinando a busca, acrescentando o termo “samba”, ficam disponíveis 108 títulos, entre curtas, médias e longas-metragens. O registro mais antigo data de 1928: *O carnaval cantado no Rio*, um curta-metragem filmado em 35 mm, dirigido e produzido por Francisco Serrador. De fato, trata-se de uma das primeiras imagens do carnaval brasileiro, aquele que surgia no Rio de Janeiro federal. A sinopse da época já avisava: “Reportagem completa da última folia no Rio – Os mais interessantes aspectos com cantos de canções (sic), chulas, lundus e sambas por um grupo de vozes do Flor de Abacate, do Rio. Clubes, ranchos, bailes e outros detalhes”. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2014). O formato de reportagem audiovisual dialoga com a propaganda política articulada pelo Brasil República do início do século XX. É o momento no qual se buscava uma unidade nacional, lapidava-se uma identidade brasileira, Tateando aquilo que era uma incógnita. É ainda o momento em que o cinema passa a ser visto como meio ideal de propagação dessa incógnita, a ser revelada aos poucos. E passa também a ser consumido, sobretudo depois da década de 1930, de maneira mais regular pelos espectadores. A chegada do cinema sonoro influencia diretamente essa assimilação. Não só no Rio de Janeiro, mas em outras capitais, as películas passam a ganhar visibilidade, assim como dão também visibilidade a certos temas. Reportagens sobre carnaval, desfiles e apresentações não eram raras na tela. (ARAÚJO, 1985). A pesquisadora Márcia Carvalho (2008), no entanto, lembra-nos de que, nas primeiras décadas daquele século, já era comum a música ter lugar de destaque em filmes ficcionais produzidos antes mesmo da chegada do som. Entre 1908 e 1912, por exemplo, tornou-se comum a exibição de filmes cuja técnica de sonorização era básica: cantores que se posicionavam atrás da tela interpretavam canções ao vivo para acompanhar as imagens projetadas. Eram os filmes cantantes que viriam a popularizar ainda mais o mercado fonográfico brasileiro.

Único representante dos anos 1930, o curta-metragem *Deixa a baiana sambar*, produzido pela Sonofilms S. A., não chegou a circular, pelo menos na ocasião de

seu lançamento. Na consulta virtual à Cinemateca Brasileira (2014), consta que a fita foi censurada entre os dias 1º e 15º de setembro de 1939. Também não há registros de produções realizadas nos anos 1940. A maior parte dos documentários sobre samba começaria a ser produzida a partir da década de 1950, talvez impulsionada pelo êxito das chanchadas carnavalescas. (VIANY, 1993). Daquela década, há três títulos listados. Dentre eles, dois curtas e o primeiro longa citado. *Samba fantástico* é de 1955 e conta a história de um compositor que quer compor um samba que retrate toda a beleza do Brasil, enquanto diferentes imagens do país ilustram a tela. Dirigido pelos franceses Jean Manzon e René Persin, fez a façanha de abocanhar o prêmio de melhor documentário no Festival de Cannes daquele ano. Na década de 1960, o número decola de três para onze, incluindo *Nossa escola de samba*, segmento da Caravana Farkas sobre a Unidos de Vila Isabel, filmado entre 1964 e 1965 e lançado em 1968. No calor do Cinema Novo, não só as produções de Thomaz Farkas assumiriam assuntos populares como diretriz, mas as produções do movimento como um todo. (RAMOS, 2013).

As referências aos anos 1970 predominam no arquivo: são 35 produções catalogadas. A essa altura, a abordagem documental já tem contornos mais definidos em relação ao samba. Três exemplos nos ajudam a perceber mais claramente esse delineamento. *Memória do carnaval*, dirigido por Alice Gonzaga Assaf, tem um papel importante. Já em 1976, interessa-se por refletir sobre imagens de arquivo do carnaval carioca. Trechos do clássico da Cinédia *A voz do carnaval* (1933), inclusive, são usados como forma de acessar o passado. Em *Conversa de botequim* (com João da Baiana), vamos ao encontro de um personagem. Lançado em 1972, o curta de Luiz Carlos Lacerda abre diálogo com o sambista não apenas para falar sobre sua contribuição ao samba, mas sobre as origens do samba em si, já uma preocupação discursiva. Inexplorado na contemporaneidade, a associação direta entre o gênero e sua origem africana mereceu a atenção do Centro de Documentação da Funarte, responsável pelo curta *Samba de caboclo* (1977). Nesse curta, o interesse parece estar no aspecto ritualístico da manifestação: investigam-se valores africanos e brasileiros, a partir

de um grupo do município fluminense de São João de Meriti.

Filmado na década de 1970, mas apenas lançado em 1982, *Partido alto*, dirigido pelo cinemanovista Leon Hirszman, investiga o samba de partido-alto como aquele tradicional, simples, fácil, embora seu contexto social reserve embates não tão harmoniosos assim. A escolha pela narração de Paulinho da Viola, em ascensão no mercado fonográfico à época, em detrimento de Argemiro, Candeia ou Casquinha, considerados periféricos, diz muito a respeito da necessidade de mediação para o samba conseguir um lugar ao sol. Vale ainda o registro de *A linguagem de Orson Welles* (1988), curta-metragem de Rogério Sganzerla que reúne três depoimentos sobre a visita ao Brasil do cineasta norte-americano citado no título, no ano de 1942. O filme, por sua vez, é derivado da longa-metragem *Nem tudo é verdade*, lançado em 1986, pelo próprio Sganzerla. Enquanto o curta é classificado como documentário, o longa traz em si um misto de ficção e não ficção, que reverberaria na produção contemporânea. Naquela década, 12 documentários de estirpe similar seriam realizados.

Durante a década da Retomada, esse número se mantém na casa dos 12 exemplares. Em 1992, ano em que apenas três filmes chegaram às salas comerciais, o curta *Amigo Lupi* (1992) ocupa um lugar privilegiado. Além de reiterar o gosto do documentário musical brasileiro por perfilar figuras ilustres, tal qual Lupicínio Rodrigues, o filme de Beto Rodrigues é certamente um dos poucos registros feitos no calor do fechamento da Embrafilme. Em alguma medida, aposta no resgate da memória oral dos amigos do cantor gaúcho. Em *Zweig: a morte em cena* (1995), há um investimento ainda maior no testemunho memorialístico, o mesmo que se faria notar em mais produções documentárias, dali adiante. O curta de Sylvio Back mistura depoimentos contemporâneos a imagens dos anos 1940. O elemento carnavalesco é perpassado por um entrecho doloroso: o suicídio do escritor austríaco Stefan Zweig e de sua mulher Lotte, logo após o carnaval de 1942.

Chegando ao século XXI, 33 documentários atravessados de algum modo pela temática do samba ganharam as telas, sendo 31 na primeira década e 2 já computados na segunda década. A quantidade é similar à da década de 1970,

mas a atualização da base de dados *on-line* não para. Como assinalamos previamente, a Cinemateca Brasileira (2014) sabe que aquilo que ela disponibiliza não se trata de um número final, mas de um parcial em vias de ser ampliado periodicamente¹. Diante das estatísticas e dos filmes por trás das estatísticas, podem perceber-se variações do aumento no número da produção documental, decorrente do desenvolvimento do Cinema Novo nos anos 1960 e 1970, ao período recessivo dos anos 1990, equilibrado pela volta do incentivo à produção na segunda metade da década. Se nos inclinarmos sobre a produção contemporânea, considerando o que vem sendo feito desde os anos 2000, percebemos um material mais volumoso. Em parte, pelo próprio desenvolvimento da indústria cinematográfica e pelo incentivo à prática documentária no Brasil, como destacamos anteriormente, mas em parte também pelo crescente interesse em localizar o samba, esse elemento que nasce às margens para tornar-se fundante da identidade brasileira, em relação à sociedade à qual ele pertence.

¹ Nesse sentido, é importante frisar que os dados aqui apresentados referem-se ao mês de dezembro de 2014 e que novos títulos devem ser acrescentados brevemente.

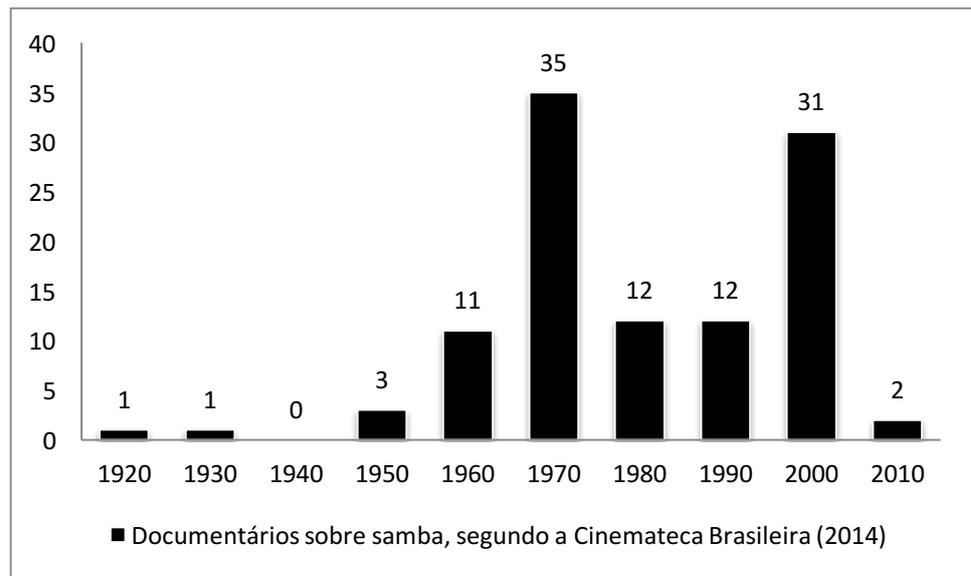


Gráfico 2 – Em dezembro de 2014, a Cinemateca Brasileira ofereceu como resposta 108 títulos, a partir dos termos “documentário” e “samba”.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sendo os últimos 15 anos responsáveis por cerca de 33 documentários sobre samba, é interessante frisar que a abordagem ao tema pode ser bastante elástica. De modo geral, esses documentários nos parecem ser construídos a partir de três enfoques distintos, porém não excludentes e possivelmente imbricados: perfis de sambistas e/ou personagens ligados ao samba, investigações centradas no gênero em si (sua trajetória histórica, por exemplo) ou ainda argumentos que trabalham o samba de maneira correlata (como pano de fundo de outra discussão). Além de terem se destacado no circuito cinematográfico, *O mistério do samba* (2008), dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, e *O samba que mora em mim* (2012), dirigido por Georgia Guerra-Peixe, parecem trabalhar o tema a partir de enfoques díspares (o primeiro centrado em um personagem; o segundo, no cotidiano do Morro da Mangueira), mas sem restringir seu poder de ação. Assim, embora *O mistério do samba* trate da Velha Guarda da Portela como perfilado, também nos parece interessado em retratar o samba como a cultura de determinado grupo social. Similarmente, *O samba que mora em mim*, ainda que focado em discutir o samba a partir de um recorte geográfico,

também se debruça sobre personagens para costurar a narrativa documental que se propõe a contar. Assim como esses longas-metragens, outros recentemente lançados abordam o tema por esse viés do personagem e/ou de seu entorno, como vemos, por exemplo, em *Cartola – Música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007), *Onde a coruja dorme* (Márcia Derraik e Simplício Neto, 2012) e *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003). À parte essa justificativa, falar sobre *O mistério do samba* e *O samba que mora em mim é*, na verdade, falar sobre Portela e Mangueira, não apenas as duas mais importantes escolas de samba do país, como também símbolos de certa ideia de brasilidade. Abaixo, procuramos levantar apontamentos sobre como esses filmes enquadram a música na imagem, ou seja, o samba na tela. Mais ainda, como se dá a relação entre quem filma esse samba e quem é filmado nessa tela.

Os mistérios da Portela

No ano de 1998, a cantora Marisa Monte deu início a uma pesquisa que tinha como objetivo reunir sambas inéditos da Velha Guarda da Portela em um CD. Para isso, foi ao encontro dos sambistas, teve acesso a gravações caseiras, descobriu letras em pedaços de papel. Essa catalogação, para posterior seleção, tinha como parâmetro o disco *Portela passado de glória* (RGE), organizado por Paulinho da Viola em 1970. O projeto do cantor foi pioneiro ao pôr luz sobre composições que corriam o risco de serem esquecidas por não fazerem parte de acervo formal algum. Dessa iniciativa, inclusive, teria surgido um padrão de Velha Guarda, da formação do coletivo a sua atuação profissional, que viria a ser copiado por outros grupos de sambistas, veteranos de outras escolas de samba. *Tudo azul* (EMI), o CD lapidado por Marisa Monte, chegou às prateleiras em 2000. “Marisa levantou mais de cem músicas, em grande parte inéditas, que corriam, portanto, o risco de desaparecer”, explica a jornalista Lena Frias, em texto disponível no site oficial da cantora. (MARISA MONTE, 2014). Ao todo, 18 músicas foram gravadas. Parte desse processo foi documentada em vídeo. É a semente de *O mistério do samba*, documentário dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, com

produção da Conspiração Filmes, Phonomotor e Natura.

Lançado dez anos depois da pesquisa inicial para Tudo azul, o longa-metragem de 90 minutos fez sua primeira aparição na disputada seleção oficial do Festival de Cannes, em 2008. No Brasil, receberia os prêmios de melhor documentário e melhor montagem (Natara Ney) no Grande Prêmio Vivo do Cinema Brasileiro, um ano depois. Esse relativo sucesso pode ser justificado pelas próprias figuras de Marisa Monte e Paulinho da Viola, além de Zeca Pagodinho, os três presentes em cena. Nos créditos iniciais, entretanto, há um detalhe que provoca aqueles que defendem o êxito do filme apenas por conta dessas ilustres presenças: “Velha Guarda da Portela em *O mistério do samba*”. De antemão, o filme nos quer cientes: trata-se de um documentário em que a protagonista é a Velha Guarda da Portela. Não são historiadores, sociólogos, antropólogos. Não são músicos formados fora do ambiente portelense. Não é a audiência que consome aquele som. É *O mistério do samba* que vai até Oswaldo Cruz, subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro, berço da Escola de Samba Portela, reduto da Velha Guarda. Essa oscilação de protagonismo, no entanto, é um primeiro apontamento sobre o documentário. E é uma oscilação presente também, em maior ou menor medida, em *O samba que mora em mim*.

O que esses (e outros filmes) possuem em comum talvez seja uma tensão (atemporal) inerente ao fato de que a imagem que aparece na tela, seja ela a do sambista, seja ela a do morador, é menos a imagem deles próprios do que a imagem que resulta de sua interação com a equipe de imagem. Nas clássicas palavras de Jean-Claude Bernardet (2003, p. 9), “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”. Para além do que os mecanismos de produção determinam (seja um orçamento curto ou generoso, seja um equipamento analógico ou digital), o lugar de fala em que se encontram realizador e povo também determina o filme que se tem na tela. Invariavelmente, essas posições demarcam lugares distintos. Elas, por sua vez, não são estanques, e muito menos são estanques os discursos proferidos a partir dessas posições. Tal qual a verdade do documentário, a verdade de um discurso

passa por estratégias, a fim de se impor como uma verdade. Na produção cinematográfica, o lugar de fala pode ser ainda mais dúbio. Ora, podemos afirmar que o protagonismo de *O mistério do samba* cabe à Velha Guarda da Portela, mas quem é que está lhe apontando a câmera?

Esse poder do realizador tenta ser mascarado na medida em que o mesmo passa a dar voz ao personagem, como se em uma transição de empoderamento. No caso desse documentário, especificamente, a estratégia é quase falha. Enquanto Argemiro, Casemiro, Casquinha, Jair do Cavaquinho e Monarco recebem o aval para falar, os realizadores não abrem mão dos depoimentos de Marisa Monte, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho, espécie de atualização dos mediadores culturais do início do século XX, à época, agentes determinantes à consolidação do samba para além dos morros cariocas. (VIANNA, 2010). Sendo assim, podemos afirmar que *O mistério do samba* está inscrito na lógica do mercado, aquele que outorga o discurso do entrevistado em prol de um discurso cinematográfico, no qual esse mesmo entrevistado jamais é soberano na construção. Ainda nessa seara, o filme se posiciona em uma zona nebulosa no que diz respeito à representação do indivíduo. Nem se curva ao modelo sociológico dos curtas-metragens do início do Cinema Novo, em que um único entrevistado servia para representar um todo (BERNARDET, 2003), nem investe na busca pela singularidade do personagem, estratégia maior do cinema contemporâneo, sobretudo via documentário de Eduardo Coutinho (LINS, 2004). De certa forma, esse impasse circunda outros filmes desse período histórico. Ao mesmo tempo em que se nega à generalização, não se lança mão de didatismo e nem se faz uso de voz *over*. Há nesses filmes uma tentativa de aproximar os personagens uns dos outros, todos habitantes de um universo coadunado.

A narração que abre *O mistério do samba* é um depoimento de Monarco, um dos integrantes da Velha Guarda da Portela. Seguidamente, as vozes dos outros sambistas começam a comentar suas ligações com aquele ambiente. Testemunhos aleatórios que funcionam como cardápio temático do que será desenvolvido a partir dali. “Antigamente, era muita farra...” é a frase inicial que dá o tom ao filme. Memorialista, o documentário se vale do que os depoentes

lembram, das histórias por trás de uma História oficial. Imagens de Oswaldo Cruz cobrem esse áudio. São detalhes que sugerem um subúrbio fotogênico: um vaso de flores, uma fachada de bar, um fusca azul na garagem. É a chegada não só do espectador, mas também do realizador, àquele endereço. Nesse sentido, um plano é significativo – e fará parte também da narrativa de *O samba que mora em mim*. A estação de trem, a plataforma do trem, os trilhos do trem, o trem chegando, o trem partindo. É fato que o transporte ferroviário é parte daquele cenário, de Oswaldo Cruz e de outros subúrbios, mas é sintomático que funcione como metáfora. Visualmente, é um plano que afirma uma chegada. Mais ainda, afirma um trajeto empreendido até aquele lugar. Espectadores são transportados para onde moram os sambistas em questão. E vindos de cenários outros, distantes dali, realizadores posicionam-se como visitantes. Estão ali, mas não são dali. Criam, mas mediam.



Figura 1 – Trens chegando e partindo em *O mistério do samba* (2008).
Fonte: Captura de tela.



Figura 2 – Movimento na estação ferroviária em *O samba que mora em mim* (2012).
Fonte: Captura de tela.

Não sem motivo, um dos principais eventos comemorativos do Dia Nacional do Samba tem a estação ferroviária como cenário. Idealizado por Marquinhos de Oswaldo Cruz no ano de 1996, o Trem do Samba toma como desculpa para acontecer o dia 2 de dezembro, data em que Ary Barroso, famoso pela composição *Na baixa do sapateiro*, visitou Salvador, capital que testemunhou as origens do samba, pela primeira vez. Nas últimas duas décadas, o Trem do Samba vem funcionando como uma homenagem a Oswaldo Cruz, bem como a outros subúrbios tomados pelo samba, levando passageiros da Central do Brasil, estação no centro do Rio de Janeiro, à periferia. Ironicamente, a ação, que visa dar destaque a esses sambistas, acaba servindo à reiteração da distância que há em relação ao restante da sociedade. (TREM DO SAMBA, 2014). Entre tantos sambas, *Trem das onze*, do paulista Adoniran Barbosa, talvez seja o que melhor explicita o espaço ocupado pelo transporte nas composições. Lançada em 1964, imortalizada por *Demônios da Garoa*, a composição coloca o trem no centro da narrativa. O argumento de que o eu lírico não pode perdê-lo para voltar para casa, inclusive, desdobra-se em situações semelhantes em letra e melodia de outros compositores.

De trem até a Mangueira

Sobre a distância existente entre esses sambistas e o restante da sociedade, *O samba que mora em mim*, produzido pela Bossa Nova Films, tem muito a contribuir. O filme abre com uma voz de Deus, a voz não diegética que faz às vezes de narrador. (NICHOLS, 2010). Sendo Deus, nesse caso, a diretora Georgia Guerra-Peixe. A história do documentário de 72 minutos é explicada nesse depoimento introdutório, entre o formal e o informal, entre o lido e o falado. As imagens que o cobrem são as imagens dos trens, indo e vindo. Como acontece em *O mistério do samba*, o projeto do filme parte de uma premissa pessoal. Não há em Guerra-Peixe a ambição musical de Marisa Monte. No entanto, seu filme nasce de uma inquietação para ir ao encontro da Mangueira, assim como se foi ao encontro da Portela. Criada em uma família musical, por influência do pai e por convivência com a mãe e o irmão, a cineasta confessa sua curiosidade pela seara, sobretudo, do samba-enredo. Ao contrário do pai (“um carnavalesco apaixonado”), da mãe (“aprendeu a sambar”) e do irmão (“um percussionista talentoso”), investiu em apurar seu olhar em relação ao gênero, interessada nas histórias por trás dos sambas. O roteiro de Guerra-Peixe contou com a participação de Ticha Godoy, responsável por convencer a cineasta a gravar o off de abertura. Sua fala só será interrompida por outra voz, esta, porém, diegética. No alto-falante da plataforma do trem, sempre presente, alguém avisa: “Próxima estação: Mangueira. Desembarque pelo lado direito”.

Desde que eu era bem pequenininha que eu aprendi que carnaval era muito mais que folia, muito mais que feriado, muito mais que festa. Eu nasci numa família onde a música sempre teve um grande valor. E o meu pai escolheu o samba-enredo pra representar essa musicalidade dentro de casa. Ele nunca foi um percussionista talentoso, ele nunca foi um mestre de bateria, mas ele sempre foi um carnavalesco apaixonado. E a gente acompanhava ele nessa paixão pelo samba em todos os ensaios dos blocos carnavalescos, das escolas de samba que ele frequentava. E nesse frequentar, nesse estar junto, até pra vê-lo feliz, a gente, cada um do seu jeito, transformou essa experiência. O meu irmão aprendeu a tocar vários instrumentos. Eu diria que o meu irmão é um percussionista talentoso. Talvez ele não saiba. A minha mãe, que era descendente de alemães, assim, calada e tímida, ela aprendeu a

sambar. E eu fiquei com o olhar. Eu olhava os sorrisos, eu olhava as baquetas, eu olhava os dedos machucados, eu olhava os encontros que eles tinham. Aqueles homens lindos, maravilhosos, sambando com um gingado absurdo. As mulatas, com aquelas sandálias arrastando pelo aquele chão áspero, e eu ficava imaginando o que tinha por trás de cada história. Eu ficava imaginando que história tinha por trás de cada pessoa. E isso sempre foi mais forte pra mim. No fundo, se eu pudesse calar uma escola de samba, eu ficaria com as histórias. E elas fariam desse samba. Mas desse samba que mora em mim. (O SAMBA QUE MORA EM MIM, 2012).

A voz de Deus de Guerra-Peixe não é a voz de Deus que o Cinema Novo precisou desconstruir ao longo dos anos 1960 e 1970. Não é uma voz totalizante, não é uma voz didática. É humana, na medida em que vai desvelando o íntimo de quem fala. Imbui o filme de uma subjetividade que foi sendo desenvolvida paulatinamente no documentário brasileiro, atingindo seu ápice na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, o off gravado pela cineasta demarca o território do olhar a que ela tanto se refere. O interesse do filme está nas histórias contadas pelos moradores da Mangueira ou naquilo que o olhar da cineasta pesquisa, pré-produz, capta, autoriza? No material extra do DVD de *O samba que mora em mim*, há um making of disponível. Em entrevista, ela aprofunda uma discussão que não desgarrar do longa-metragem. Embora seja vendido desde a abertura como um ímã de indivíduos, de causos singulares, de anedotas pessoais, nenhum entrevistado é identificado enquanto fala. Timbaca, Cosminho, Lili, Vó Lucinda, Hevalcy, Mestre Taranta e DJ Glauber são creditados no término da sessão, quando dos créditos finais. Os personagens, assim como os trens, vão e vêm. Contam suas histórias, ou as histórias que o filme pede para ouvir. Mas seus nomes não aparecem na tela. A ideia de coletividade (ninguém tem nome, todos moram no morro) é reiterada na resposta de Guerra-Peixe: “Eu tenho um personagem no filme. Que é o Morro da Mangueira”. Para completar, mais adiante: “As outras pessoas que entraram, elas entraram pra falar um pouco mais, pra eu poder ter casas, pra eu poder ter o café com uma, o vinho com a outra [...]”. É curioso o fato de que a mínima participação de uma voz *off* no documentário resulte na problematização do indivíduo em oposição ao coletivo. Como se a voz *off* ainda carregasse o peso de uma, ainda que também mínima,

generalização.

É difícil identificar se outras estratégias fílmicas de *O samba que mora em mim* materializam um distanciamento desejado (afinal, não se nega que aquele é o primeiro ou um dos primeiros contatos da cineasta com o morro) ou uma aproximação resabiada. A dúvida aparece muito também por conta do casamento entre fotografia e trilha sonora, dois pilares na elaboração do documentário. A câmera de Marcelo Rocha representa outra ambiguidade do filme. Ainda no making of, Guerra-Peixe comenta sobre a escolha estilística do uso da *steadicam*, equipamento cinematográfico que se acopla ao corpo do operador, estabilizando sobressaltos, garantindo uma sensação de flutuação. De volta ao filme, essas imagens preenchem boa parte do que é visto no quadro. Funcionam como respiros visuais, entre um depoimento e outro. É um adentrar o morro sem buracos, sem topadas. Os planos, muitas vezes longos, passeiam curiosos. Inclina-se sobre uma janela, demoram-se em determinadas esquinas. Mas parecem todos milimetricamente marcados. Por outro lado, a fala de Marcelo Rocha, de volta ao making of, explica uma vontade de invisibilidade: “Nós da câmera estamos quase invisível perante aquela cena do cotidiano das pessoas”.

Esse desejo, no entanto, não corresponde às sequências da *steadicam*, aquelas que esteticamente melhor representariam o filme. É titubeante o desejo de conseguir ser invisível, de conseguir estar como uma “mosca na parede”². (NICHOLS, 2010). Ou como o inseto que paira sobre as frutas, enquadradas em primeiro plano, quando o filme atinge os 23 minutos de duração. O revezamento entre observação (os momentos captados sem intervenções bruscas) e encenação (o registro dos personagens em suas atividades diárias, como uma simples caminhada, aqui, dirigida) salta mais aos olhos nos momentos finais do filme, quando mãe e filha assistem a um desfile da Estação Primeira de Mangueira pela televisão. O diálogo que segue entre mãe e filha se pretende natural. A mãe pergunta à filha se ela não vai com o namorado ver o desfile de perto e a jovem

² No original, “*fly-on-the-wall documentary*”. Estilo documentário relacionado ao modo observativo, aquele que não interage com o objeto filmado.

responde que não, que não tem namorado, que não vai sair de casa. A cena parece servir para amarrar a sequência que vem a seguir, e não como um flagra da intimidade entre as duas. É na comunidade que os moradores assistem à Mangueira desfilando: até o sol se pôr e o filme chegar ao fim. A trilha sonora que Dimi Kireeff assina parece estar consciente da corda bamba na qual o documentário tenta se equilibrar. Musicalmente, *O samba que mora em mim* é diverso. Parte do samba, mas passa por outros gêneros musicais, principalmente o funk. O instrumental composto por Kireeff ignora toda essa informação. Mistura percussão brasileira e orquestra europeia. Violão e harpa. Adiciona sintetizadores. “A música é a trilha sonora do olhar de Geórgia sobre o morro”, explicou em entrevista. (SOUZA, 2011). A música é, portanto, o atestado da mediação que o olhar da cineasta faz entre o samba e o espectador.



Figura 3 – *Steadicam* flutua em direção à personagem no filme de Guerra-Peixe.
Fonte: Captura de tela.



Figura 4 – *Fly-on-the-wall documentary* ou câmera que se pretende invisível.
Fonte: Captura de tela.

O samba que mora em mim teve uma pré-produção como se fosse uma ficção, conta Guerra-Peixe, cuja experiência anterior à realização desse documentário fora toda em cinema ficcional. Antes das filmagens, a própria cineasta foi a campo pesquisar os tipos que queria em seu roteiro. Por consequência, tinha em mente os planos que queria filmar, já com o aparato da *steadicam* definido. Sabia que queria mostrar, por exemplo, as moradoras do morro fazendo as unhas, revela em dado momento. Assim como revela que aquilo ao que o espectador assiste na tela é o resultado do que ela mesma estudou sobre o que significa documentário, no fora de quadro. *O making of* não é o filme em si, mas funciona como uma necessária extensão do filme. Sobretudo, pela defesa que a produtora Denise Gomes faz de uma interação entre documentarista e documentado, interação essa que o documentário não escancara. É comedido. Já não estamos mais diante da Velha Guarda da Portela, mas dos moradores do Morro da Mangueira. Nem mesmo perguntamos a produtora Denise Gomes quem é que está apontando a tal câmera a esses protagonistas, como fizemos parágrafos atrás referindo-nos a Jabor e Hollanda. Ainda assim, é a própria quem deixa escapar a informação em seu depoimento nos extras do DVD: “Ela [Georgia Guerra-Peixe] subiu esse morro

de verdade, apontando a câmera para onde *e/la* [grifo nosso] quis”.

Considerações finais

No que se refere ao samba, a questão da mediação faz as vezes de um elo temporal. Entre as primeiras décadas do século XX e os primeiros anos do século XXI, é inegável a relação que se estabelece entre os mediadores culturais do passado e os do presente. Em alguma medida, o encontro de intelectuais capitaneados por Gilberto Freyre com o lirismo de sambistas como Donga na década de 1930, um dos principais fatores para o samba ter se alastrado por outros segmentos da sociedade (SANDRONI, 2001; VIANNA, 2010), parece reverberar no encontro desses realizadores audiovisuais com seus personagens e/ou lugares associados ao samba. Para além da música, na verdade, esta desponta como uma característica própria também do cinema: de um lado, o jogo entre quem compõe e quem divulga; do outro, o jogo entre quem filma e quem é filmado.

No caso do documentário, pleno de asserções sobre o mundo histórico (NICHOLS, 1991; 2010), a linha é ainda mais tênue. Também aqui, o samba precisa ser conduzido até chegar ao grande público. É assim com Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda em *O mistério do samba* e é assim com Georgia Guerra-Peixe em *O samba que mora em mim*. Embora no primeiro fique bastante visível uma hierarquia na realização do documentário (afinal, é Marisa Monte a responsável por nos apresentar a Velha Guarda da Portela, é Paulinho da Viola quem cunhou o termo “Velha Guarda”, é Zeca Pagodinho quem atesta a qualidade daquele samba, e assim por diante), talvez seja *O samba que mora em mim* aquele que melhor simboliza esse impasse da mediação. Não porque os entrevistados sugerem alguma apreensão ao serem entrevistados, mas pela posição de quem os entrevista. Como vimos, discurso reiterado no material extra disponível em DVD.

De maneira geral, essa relação entre quem filma e quem é filmado ganha sustentação na recorrência de três estratégias audiovisuais. A primeira delas é a

entrevista como dispositivo, sendo utilizada como uma forma de acessar a história do samba e desses sambistas. Assim como em outros documentários contemporâneos (de temas, enfoques e abordagens variados), essa estratégia é recorrente. A segunda é o uso de imagens de arquivo. Um recurso disponível seja para ilustrar um acontecimento histórico, seja para apresentar os personagens em alguma situação do passado. Por fim, os números musicais. Presentes em todos os exemplares dedicados ao samba, as apresentações funcionam como uma espécie de suspensão da narrativa. A execução de uma música pode sublinhar algo que vinha sendo dito em entrevista ou pode servir como um respiro na montagem. Essa tríade é acionada não só nos filmes que compõem este artigo, como também em outros documentários musicais merecedores de nossa atenção.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). Dados de mercado. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 30 out. 2014.

ARAÚJO, V. P. *A Bela Época do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, M. “A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz”. *Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, v. 1, n. 1, 2008, 1-8. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/a-cancao-popular-no-cinema-brasileiro-os-filmes-cantantes-as-comedias-musicais-e-as-aventuras-industriais-da-cinedia-atlantida-e-vera-cruz/>>. Acesso em: 13 out. 2014.

CINEMATECA BRASILEIRA. Base de dados. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 5 dez. 2014.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARISA MONTE. *Velha Guarda da Portela - Tudo azul*. Disponível em: <<http://www.marisamonte.com.br/pt/musica/producoes/velha-guarda-da-portela-tudo-azul>>. Acesso em: 3 nov. 2014.

NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 2. ed. Indiana: Indiana University Press, 2010.

NICHOLS, B. *Representing reality*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1991.

PORTAL FILME B. Estatísticas. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/estatisticas>>. Acesso em: 31 out. 2014.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Editora UFRJ, 2001.

SOUZA, C. “Dimi Kireeff assina a trilha sonora de ‘O samba que mora em mim’”. Revista Músico! – Tribuna do Músico, São Paulo, 2 fev. 2011. Disponível em: <<http://tribunadomusico.blogspot.com.br/2011/02/dimi-kireeff-assina-trilha-sonora-do.html>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

TREM DO SAMBA. Sobre. Disponível em: <<http://www.tremdosamba.com/2014/sobre/>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Editora UFRJ, 2010.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.