

Vinicius: um pensamento como voz do documentário¹

Carmen Lucia JOSÉ ²

Universidade São Judas Tadeu, São Paulo SP

Resumo

Um número significativo de documentários cinematográficos descobriu compositores e músicos, canções e movimentos musicais que exigiam seus respectivos registros, depois do Século das Canções. O filme que nos surpreendeu com este modo da música constituir o relato documental foi o documentário intitulado *Vinicius*, direção Miguel Faria Junior e direção musical de Luiz Claudio Ramos, lançado em 2005. Nele, as canções compostas por Vinicius de Moraes e seus diversos parceiros, lançadas entre 1950-1970, estão no palco, interpretadas por novas vozes da MPB, conforme as singulares performances dos cantores; na recepção, para quem conhece a obra, a função mnemônica é estimulada pelas novas performances e, para quem ouve as canções pela primeira vez, a função comunicativa é estimulada pela presença dos novos nomes da MPB.

Palavras-chave: documentário biográfico - função comunicativa - função mnemônica - relatos simultâneos

Nosso assunto começou a se delinear “no escurinho do cinema”, isto é, dentro das salas de exibição cinematográfica, quando percebemos o quanto o gênero documentário foi descobrindo os vários modos de diagramar relatos ao redor de um tema. O documentário, como gênero que complexificou a reportagem, transforma o tema ou o assunto numa questão, isto é, problematiza as afirmações ou as negações que já aparecem como generalidades fechadas; cada aspecto do tema pode ser tratado como hipótese, como possibilidade que questiona algum argumento, ou parte dele, que se apresenta fragilizado como constituinte da generalidade em virtude de mudanças no próprio fenômeno do qual o fato, e mesmo a generalidade, são apenas parte dele.

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora, integrante do Grupo de Pesquisa Códigos e Linguagens: produção, crítica, memória, pela Universidade São Judas Tadeu – SP, email: cljose@uol.com.br

Gradativamente, fomos constatando que um número significativo de documentários cinematográficos descobriu compositores e músicos, canções e movimentos musicais que exigiam seus respectivos registros constituindo-se como relato, depois do Século das Canções. Um dos contextos mais importantes é o Festival Indy de Cinema, cuja editoria reúne exclusivamente documentários musicais.

Além disso, como profissionalmente produzo documentários radiofônicos, o cinema é uma das mais importantes referências para o meu trabalho; primeiro, porque, em rádio, a audibilidade pode ser projetada como se fosse inserção da imagem visual do cinema na banda sonora do filme; segundo, porque a música e a canção são elementos constituintes da linguagem radiofônica, conforme classificação de Moles, citado por Armand Balsebre, “...asignamos la naturaliza del mensaje sonoro de la radio a três sistemas expresivos muy concretos: la palabra, la música, el ruido o efecto sonoro.” (2004, p.22); terceiro, porque é possível pensar um diálogo metalinguístico pelos equivalentes entre rádio e cinema a partir do áudio, que lhes é comum, no interior da semiosfera, que, segundo Iúri Lótman:

Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionales unívocos que funcionan realmente...Sólo funcionan estando submergidos en un *continuum* completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A esse *continuum*, por analogia com el concepto de biosfera introducido por V.I.Vernadski, lo llamamos semiosfera. (Lótman, 1996, p.22)

No interior da semiosfera, os códigos e as linguagens se movimentam através do diálogo entre textos culturais. Ainda segundo Lótman, isso decorre dos dois caracteres dinamizadores do *continuum* semiótico: 1. caráter de delimitação:

Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos el lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a uma determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella...(Lótman, 1996, p.24)

2. da irregularidade semiótica:

Esra reconstrucción de un lenguaje ya perdido, em cuyo sistema el texto dado adquiriria la condición de estar dotado de sentido, siempre resulta praticamente la creación de um novo lenguaje, y no la creación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconsciência de la cultura. (Lótman, 1996, p.31)

Além disso, como mostra a pesquisa de Luiz Tatit, publicada sob o título *O Século das Canções*, no Brasil, desde o século XVIII, a dinâmica cultural movimentou os muitos textos orais e sonoros que se achavam em fronteira, - o canto de encantação dos indígenas, os hinos católicos e cantos coletivos dos portugueses e a entrada da dicção negra. (Tatit, 2004, p.20-21). Dos quintais, terreiros e teatros de revista, o século XX chega trazendo o

gramofone, a fonografia; em seguida, o rádio e a televisão; daí, “...mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”. (Tatit, 2004, p.35)

E ainda tinha Bill Nichols assoprando em nossos ouvidos a questão da *voz do documentário*, isto é, sem ser a reprodução da realidade, o documentário é o modo singular como o filme relata o acontecimento; “é uma lógica informativa que orienta a organização do documentário...diz respeito a *como* a lógica, o argumento ou o ponto de vista nos são transmitidos.” (Nichols, 2005, p.73-74)

Então era preciso encontrar um filme brasileiro cuja *voz do documentário* apontasse os dois focos apresentados anteriormente: a. que o percurso da produção musical acompanhasse a dinâmica da cultura que resultou no século da canção; b. que o modo de organização do relato se orientasse pela simultaneidade entre a história singular do biografado e a história social da canção.

O filme que nos surpreendeu com este modo de organização pela simultaneidade de relatos foi o documentário intitulado *Vinicius*, direção Miguel Faria Junior, roteiro de Miguel Faria Junior e Diana Vasconcelos e direção musical de Luiz Claudio Ramos, lançado no Brasil em 11 de novembro de 2005. Nele, o biografado é o poeta e compositor Vinicius de Moraes, cujo percurso como poeta e compositor está pontilhado de fragmentos que também apontam o percurso do século da canção.

Sobre Vinicius de Moraes

1. Um artista que percebe a dinâmica da cultura e mergulha nela

No final da década de 1920, Vinicius de Moraes compôs letras para canções que foram gravadas em parceria com os irmãos Tapajós; seu primeiro registro como letrista está datado em 1928, com a canção intitulada *Loira ou Morena?* Seu último lançamento em vida foi o álbum intitulado *Arca de Noé*, em 1980. De 1920 a 1980, a canção brasileira também se definiu como canção popular, viveu seus mais representativos movimentos e alcançou, sem dúvida, o melhor lugar no pódio como a sonoridade do século XX; como a sonoridade constantemente provocada por diferentes tipos de tecnologias (gramofone, fonografia, rádio, televisão) que foram fabricando múltiplas modelizações na arte de juntar letra e melodia.

No filme-documentário em questão, os dois assuntos aparecem em muitas fotografias que, pelas figuras presentes no interior das molduras, apontam diferentes

contextos do passado; são muitas imagens visuais estáticas, em PB, que vão sendo retiradas de um baú que guarda lembranças. Em todas as fotografias, sempre Vinícius acompanhado de nomes significativos da canção brasileira: intérpretes, compositores, músicos, atores, cineastas; enfim, nomes da cultura brasileira.

Alguns dos retratados reaparecem no presente de seus depoimentos sobre o poeta e compositor Vinícius de Moraes; são imagens visuais em movimento, filmadas em cores, que no presente do filme relatam seus respectivos envolvimento com o biografado. Nestas imagens visuais fílmicas, as lembranças são retiradas da memória dos depoentes que emprestam seus corpos para a função de *narrador personagem*, porque foi também personagem dos contextos vividos por Vinícius (filhas, ex-mulheres e parceiros de composição) e *narrador testemunha*, porque narra acontecimentos em que esteve presente.

O ponto de intersecção entre as duas imagens - a estática em branco e preto e a em movimento colorida – é a canção, a de Vinícius de Moraes e a canção popular brasileira; nas fotos, é Vinícius e muitos outros nomes da canção brasileira e, na imagem fílmica dos depoentes, são os muitos modos de fazer a canção quando composta por Vinícius e seus diferentes parceiros, quando composta por Vinícius e suas múltiplas influências e referências.

2. Sempre versos: da poesia e da canção

No filme, os atores Ricardo Blat e Camila Morgado desempenham dois importantes papéis: de *narrador onisciente*, porque narram os acontecimentos que marcaram a vida do poeta em 3ª pessoa, isto é, narram oralmente em “ele” = Vinícius de Moraes porque sabem tudo sobre o referente sem nunca ter participado dos acontecimentos; e de *performer* da poesia literária de Vinícius a partir da tradução do literário para a oralidade secundária, isto é, declamam os versos dotando-os de qualidades vocais por onde perpassam sentimentos atualizados pela performance vocal dos atores.

Como narradores e como performers, as distintas performances vocais já aparecem marcada pelo tripé de fundação da canção popular que, segundo Luiz Tatit:

Suas peças (de Domingos Caldas Barbosa) baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia “dizer” o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). (TATIT, 2004, p.27)

o que significa dizer que, entre narrar alguns acontecimentos da vida do poeta e declamar a sua poesia, as distinções residem nos gestos e meneios de cada fala: a do narrador, marcadamente persuasiva, e a do poeta oral, marcadamente graciosa como o sujeito que sente. Cada um dos textos – do narrador e do poeta - modelizados pelas respectivas predominâncias torna possível a identificação dos dois cantos distintos da voz falada.

A atuação dos atores Ricardo Blat e Camila Morgado como narradores e poetas orais ocorre num cenário que imediatamente reconhecido como palco de teatro, um dos espaços mais frequentado pelo poeta quando se apresentava publicamente; ao mesmo tempo, quando a câmera focaliza a plateia, formada por gente muito jovem, o palco também é reconhecido como se fosse o das pequenas boites onde se apresentava a Bossa Nova. O espaço frequentado pelo poeta no passado é, no presente do filme, ocupado por jovens atores que narram e declamam para jovens ouvintes.

Os atores ocupam o palco vestidos de gala porque nele se faz presente a poesia literária de Vinícius de Moraes e a narração biográfica de um poeta consagrado pela literatura brasileira. A gala das vestimentas impõe a marca de diferenciado tanto ao assunto a ser tratado pelos atores – biografia e obra literária de Vinícius de Moraes – como exige da plateia uma escuta atenta e silenciosa porque só as palavras se movimentem; como as palavras são orais, emitidas pelo aparelho fonador dos atores, são permitidos também os movimentos do corpo, dos gestos e das expressões faciais para acompanhar, ilustrando ou informando, possíveis sentidos dos textos.

Como disse Paul Zumthor, “Toda palavra poética é uma voz que fala...tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo que se fala e a quem se fala.” (2010,p.177) Lembrando ainda que essa simultaneidade apontada por Zumthor, se realiza pelo funcionamento do discurso, isto é, pelo modo como tudo isso torna-se uma coisa única; o mesmo acontece com os intérpretes das canções, como conta Tatit, “esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entonações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversas.” (Tatit, 2004, 34)

Na movência de um mesmo texto que se repete, com o mesmo ou com outros intérpretes, a dinâmica da cultura se instala pelo eixo das irregularidades semióticas, produzindo o que Zumthor denominou por “acumulação qualitativa sem perspectiva” (Zumthor, 2010, p.145), que, além de tornar o texto um gesto oral, também dinamiza o eixo

da delimitação do texto literário: de um que se tornam muitos. Daí, a fragilização total dos limites entre contar e cantar; entre declamar e recitar.

3. Poeta e Compositor de diferentes destinos

Os responsáveis pela biografia e pela leitura crítica da obra de Vinícius de Moraes, e também os que conviveram com ele, são unânimes em afirmar que a obra do poeta nunca se apresentou numa única e mesma estrutura de composição. Como compositor, começou compondo modinha; depois do encontro com Tom Jobin, quando da montagem do musical de sua autoria *Orfeu da Conceição*, e com João Gilberto, quando da feitura do álbum *Canção de Amor Demais*, com Elizeth Cardoso, esse trio simplesmente inventou a Bossa Nova; mais tarde, principalmente em sua parceria com Baden Powell, Vinícius passa a compor afro-sambas e, finalmente, com Toquinho, o poeta quase torna-se definitivo nas letras coloquiais.

Tudo isso deve ter orientado a direção musical de Luiz Claudio Ramos, quando da seleção das canções que foram integralmente cantadas no filme. Da seleção, alguns destaques: da 1ª fase, *Valsa de Eurídice*, (Vinícius de Moraes) e *Poema dos Olhos da Amada* (parceria com Paulo Soledade); da Bossa Nova, canções como *Insensatez* e *Eu sei que vou te amar* (ambas as canções em parceria com Antonio Carlos Jobin); e ainda os afro-sambas *Pra que chorar* e *Berimbau* (ambas as canções em parceria com Baden Powell).

No filme-documentário, o poeta Ferreira Gullar destaca essa capacidade rara em Vinícius de ser poeta e ser compositor; o crítico de literatura Antonio Cândido destaca o percurso de um poeta que começou próximo da tradição literária e, a partir dela, soube subvertê-la para tornar-se poeta modernista e compositor popular; o compositor e parceiro Edu Lobo destaca a sensibilidade de Vinícius para perceber qualidades sonoro-musicais típicas de cultura ao se mover de compositor da Bossa Nova para compositor de afro-sambas; e os compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil destacam a competência do poeta no trânsito entre os opostos: entre erudito e popular; entre a poesia literária e a canção popular; entre a qualidade sonoro-musical branca e a negra, lembrando-o na frase “Sou o branco mais preto do Brasil.”

Mais um acerto da direção musical do filme: a seleção dos intérpretes das canções que foram apresentadas integralmente no filme. O cast é formado por nomes novos e atuais da MPB que, provavelmente nunca conviveram com o poeta; nomes musicais que apresentam performances singulares e, quase nunca, redundantes como, segundo Tatit “captasse e ao mesmo tempo influenciasse um ritmo de alternância cultural que serve para

manter vivas e atuantes todas as dicções (modos de compor e de cantar) (Tatit, 2004, p.232); nomes musicais que fizeram carreira artística completamente independente do compromisso com as mídias; enfim, nomes musicais que também transitam pelo patrimônio musical brasileiro, presentificando o passado e a tradição musical brasileira. Deles, alguns destaques: Adriana Calcanhoto, Mônica Salmaso, Renato Bráz, Mariana de Moraes, Martin'ália.

No filme, a seleção dos intérpretes das canções reúne gente nova da canção popular brasileira com interpretação diferenciada e marcadamente inovadora. Quando eles cantam composições de Vinícius de Moraes, a marca singular de cada intérprete presentifica a composição como se fosse uma outra e nova canção, isto é, a obra do biografado é atualizada pelo intérprete que, agora, participa da história social da canção.

Os nomes acima citados não apenas homenageiam o biografado ao interpretar suas canções; dotados de interpretação voco-musical singular, dotam de jovialidade as antigas composições e realizam essa tarefa interpretativa aproveitando-se da própria dinâmica da cultura que permite outras modelizações em estruturas que já se apresentaram como modelos ou fórmulas delimitadas na origem.

Na recepção, a função menemônica é estimulada ao buscar o reconhecimento da canção diante das novas performances interpretativas realizadas pelos atuais nomes da MPB, reconhecimento que exige escutar e reler; para aqueles que ouvem a canção pela primeira vez, a função comunicativa é estimulada pelo reconhecimento das performances interpretativas dos intérpretes selecionados porque eles são frequentes junto ao público atual, reconhecimento que exige escutar e ler. Enfim, mais uma vez, a dinâmica da cultura é possibilitadora de releituras que transformam o simples ouvir em escutar, movimentando os textos culturais além de suas datas originais de composição.

É possível afirmar que a parceria entre Miguel Faria Junior, Diana Vasconcelos e Luiz Claudio Ramos constituiu a voz do documentário do filme **Vinícius** em que, sem dúvida alguma, o modo singular do relato está sustentado por um pensamento que envolve a dinâmica da cultura. O “*como o ponto de vista nos são transmitidos*” (Nichols, 2005, p.74) envolve a simultaneidade entre dois relatos: o do biografado e o da história social da canção e ainda a seleção de poemas e canções do biografado são presentificadas com a singularidade do presente: a poesia literária é apresentada como poesia oral midiática e a canção recebe novas versões voco-musicais atualizadas pelos novos nomes da MPB.

Enfim, essa é marca da produção cultural do século XXI: um pensamento deve ser a fonte de onde partem os diálogos metalinguísticos realizadores da produção textual e esse pensamento, no caso de Miguel Faria Junior, Diana Vasconcelos e Luiz Claudio Ramos está expresso no “*como*” a biografia de Vinicius de Moraes é relatada no filme documentário.

Pra encerrar, acreditamos que a melhor confirmação do nosso trabalho está no filme-documentário intitulado Chico, Artista Brasileiro, quando os mesmos autores partem do mesmo pensamento para criar o “*como*” relatar vida e obra do compositor/escritor. Mas essa é uma outra história que fica pra uma outra vez.

Bibliografia

BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004

LÓTMAN, Iúri M. **La Semiosfera 1**: Semiótica de la cultura y del texto. trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis, 1996.

VALENTE, Heloísa de A. D. **Os Cantos da Voz**: entre o ruído e o silêncio. SP: Annablume. 1999.

TATIT, Luiz. **O século da Canção**. SP, Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993f