



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A VIDA É UM IMPROVISO

Vicente Antunes de Oliveira

Rio de Janeiro / RJ
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A VIDA É UM IMPROVISO

Vicente Antunes de Oliveira

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em nome do seu curso.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Capeller

A VIDA É UM IMPROVISO

Vicente Antunes de Oliveira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

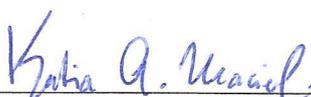
Aprovado por



Prof. Dr. Ivan Capeller – orientador



Prof. Dr. Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo



Prof. Dr. Kátia Augusta Maciel

Aprovada em:

10/03/2016

Grau:

10,0

Rio de Janeiro / RJ

2016

OLIVEIRA, Vicente.

A vida é um improviso / Vicente Antunes de Oliveira – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016.

(52 f.).

Relatório Técnico (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.

Orientação: Ivan Capeller

1. IMPOVISACÃO. 2. DOCUMENTÁRIO. 3. MÚSICA. I. CAPELLER, Ivan (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. A vida é um improviso

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Lucianne Antunes, pelo primeiro incentivo financeiro dado ao projeto.

A Alessia Giura, pelo apoio emocional e por todo carinho.

Ao meu orientador Ivan Capeller, por acreditar no projeto e me apoiar durante todo processo.

Aos músicos que participaram do filme, que acreditaram na ideia e contribuíram muito para o projeto acontecer.

Ao grande compositor e instrumentista Maurício Einhorn, que por motivos de força maior não pôde participar do filme.

OLIVEIRA, Vicente. **A Vida é um Improviso**. Orientador: Ivan Capeller. Rio de Janeiro, 2016. Relatório Técnico (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 52f.

RESUMO

O trabalho de conclusão de curso *A vida é um improviso* é um curta-metragem documentário que busca analisar a prática da improvisação na música instrumental brasileira através de entrevistas e apresentações musicais. O objetivo do filme é permitir que o espectador possa desfrutar de diversas experiências sensoriais através das improvisações, entrando em contato com o universo musical de cada personagem, podendo verificar diversos pontos de vista em relação ao tema abordado. Este relatório pretende descrever como foi o processo de elaboração, produção e finalização do filme, indicando referências, fundamentando escolhas estéticas, oferecendo de maneira abrangente uma perspectiva de realização de um documentário musical independente.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. PRÉ-PRODUÇÃO.....	10
2.1 IDEALIZAÇÃO.....	10
2.2- O CINEMA DIRETO E O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.....	10
2.3- A MÚSICA POPULAR REPRESENTADA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.....	12
2.4- BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA IMPROVISÇÃO NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA.....	23
3- PRODUÇÃO.....	29
3.1- LOGÍSTICA DE PRODUÇÃO.....	29
3.2- EQUIPE.....	31
3.3- ENTREVISTAS.....	35
4- PÓS-PRODUÇÃO.....	43
4.1- MONTAGEM.....	43
4.2- FINALIZAÇÃO DE SOM E IMAGEM.....	45
4.3- DISTRIBUIÇÃO.....	46
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
6- REFERÊNCIAS.....	52

1 – Introdução

A ideia de fazer um filme sobre a improvisação na música instrumental brasileira surgiu através de um desejo antigo de tentar compreender os fundamentos musicais que um músico precisa adquirir para se tornar um grande improvisador. Desde o princípio sabia que esta era uma questão sem resposta definida, mas vi uma oportunidade de pesquisar mais sobre esse universo musical misterioso, pensando em um documentário que pudesse abrir espaço de discussão sobre o tema, ao mesmo tempo em que oferecesse ao espectador momentos de contemplação musical através das improvisações.

Vejo a improvisação como uma experiência única de criação musical, que se desenvolve no tempo e no espaço envolvendo músicos e ouvintes presentes no instante de sua execução. Pensei desde o princípio em um filme com caráter mais subjetivo, que pudesse transmitir através da música os sentimentos gerados pelo improvisador durante o processo, preservando o momento de criação e ajudando a prolongar seu efeito espaço-temporal. Existia também uma preocupação objetiva em definir a improvisação enquanto elemento cultural, representado dentro de diferentes tradições musicais brasileiras e estrangeiras.

O formato documentário de curta metragem parecia ser um bom modo de expor através de músicas e relatos, as diferentes visões de músicos improvisadores a respeito do tema que é pouco abordado cinematograficamente. Busquei referências em diversos documentários brasileiros a partir dos anos sessenta, que me ajudaram a fundamentar conceitos narrativos e estéticos, cujas influências podem ser notadas no filme. Ao final, creio que a linguagem assumida tem características mais contemporâneas de cinema documentário, embora admire bastante algumas obras dos pioneiros do cinema direto no Brasil, como desenvolverei no capítulo 2.

Entendo o tema como relevante por acreditar que a improvisação é um elemento que integra a tradição musical de nosso país, podendo ser analisada do ponto de vista cultural como um conhecimento efêmero, que dialoga constantemente com a música de outras partes do mundo. O jazz norte-americano notadamente foi o estilo que mais desenvolveu a improvisação enquanto proposta musical, criando estéticas e técnicas

próprias que revolucionaram a música internacional durante todo século XX. Conhecendo nossa história musical podemos compreender melhor as influências e os caminhos que foram tomados pelos músicos improvisadores contemporâneos, algo que pretendo abordar discursivamente no filme.

Neste relatório descreverei como foram os processos de elaboração e realização do filme em termos práticos e teóricos, justificando influências e pontos de vista que de alguma maneira ajudaram a compor minha formação cinematográfica parcialmente exposta no curta metragem *A vida é um improviso*. Optei por dividir o relatório em três partes estruturais que condizem com o processo produtivo do filme, dando peso às questões que considerei como fundamentais durante a evolução do trabalho.

Nesta perspectiva concentrei o capítulo de Pré-Produção na idealização do projeto com base em referências musicais e filmográficas que contribuíram para elaboração da proposta. Em seguida desenvolvo no capítulo de Produção a descrição sobre a experiência prática durante as filmagens, contando como foi realizado o trabalho em equipe, quem foram os entrevistados escolhidos e as dificuldades de produção enfrentadas. Por fim apresento os caminhos da Pós-Produção, discutindo o processo de montagem, finalização de som e imagem e as perspectivas de distribuição para o curta.

2- Pré-Produção

2.1 - Idealização

O trabalho foi iniciado a partir da elaboração de um breve roteiro, que definiu a estrutura do filme e apontou caminhos possíveis para as primeiras filmagens. Seriam entrevistados cinco músicos de diferentes gerações, escolas de formação e estilos musicais, que pudessem representar de forma abrangente o universo da música instrumental brasileira, integrando elementos de manifestações regionais genuínas, a influências estrangeiras que se estabeleceram no repertório popular brasileiro ao longo dos anos. Estão presentes no filme gêneros como choro, baião, aboio, samba, jazz, rancheira, e outras derivações que surgiram através da mistura desses estilos.

A escolha dos personagens foi feita a partir de alguns critérios específicos. Primeiramente, iniciou-se uma pesquisa por músicos que fossem identificados com alguma tradição musical oral, que tivessem vivenciado experiências musicais singulares durante sua formação, cujo reflexo pudera ser sentido diretamente no trabalho atual de cada indivíduo. Num segundo momento, a procura foi por músicos que viessem de diferentes regiões do Brasil e do mundo, para que se verificassem diferentes pontos de vista em relação ao modo de improvisar característico de cada cultura, dando foco a tradição a qual se pertence, em referência as outras “escolas”.

Coloco o termo “escola” entre aspas, por utilizá-lo com uma expressão abstrata para se referir diretamente à consolidação de uma tradição, e a transmissão de conhecimento musical, seja em um ambiente institucional ou não. Essa é também uma questão interessante, pois evidencia uma distância, ao mesmo tempo em que aproxima o universo popular do acadêmico no que diz respeito à formação consolidada de seus músicos, inteiramente identificados com suas “raízes”.

De uma forma geral, o aprendizado em um ambiente acadêmico, seja uma formação erudita ou não, proporciona uma maior ênfase a técnica e a teoria musical ocidental, dando a seus músicos uma formação abrangente, mas muito vinculada ao saber acadêmico europeu, que por vezes se restringe aos preceitos da própria cultura, ignorando tradições musicais seculares que triunfaram no âmbito da informalidade. Os músicos que tiveram formação popular fora do ambiente institucional, por sua vez,

apresentam um conhecimento específico, identificado diretamente à cultura de seu local de origem, o que reforça sua posição como defensor e difusor daquela tradição, se tornando responsável direto pela formação de novos músicos. Esse isolamento simbólico permitiu aos músicos populares, maior liberdade individual para experimentação, o que abriu um campo livre para improvisação progredir através da troca entre diferentes linguagens musicais populares.

É preciso lembrar também, que o trânsito entre esses dois ambientes musicais distintos é antigo, podendo ser notado claramente na obra de compositores como Heitor Villa Lobos, Radamés Gnattali, Garoto, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, entre outros. Não à toa foram eles responsáveis por “pequenas revoluções musicais” na música brasileira, influenciando diretamente músicos contemporâneos, dentro e fora do país. O encontro entre erudito e popular, permitiu uma expansão do conhecimento, proporcionando uma riqueza maior de possibilidades a serem exploradas, abrindo caminho para novos modos de se pensar a construção musical, tanto em termos de composição como improvisação.

No campo cinematográfico destaco a revolução técnica que proporcionou o surgimento do cinema direto como principal fator de mudança no modo de se fazer documentários no mundo, possibilitando maior liberdade aos cineastas, transformando a relação com o objeto filmado. No Brasil, embora fosse difícil a importação dos equipamentos, a nova técnica se desenvolveu ao longo dos anos 60 com muita propriedade, produzindo filmes de grande importância política e cultural, que influenciam jovens cineastas até os dias de hoje.

Neste contexto produtivo podemos verificar algumas obras documentais que se concentram sobre a música brasileira como expressão popular que precisa ser reverenciada e preservada em meio ao processo acelerado de globalização que tende a extinguir certas manifestações musicais seculares. Desta forma procuro analisar brevemente as obras de Leon Hirszman, Antônio Carlos Fontoura e outros importantes cineastas que realizaram trabalhos de grande relevância durante as décadas de 60 e 70. No final do item 2.4, faço um breve panorama da produção de documentários musicais contemporâneos que acabaram seguindo outro tipo de linguagem.

A proposta do filme é verificar como as diferentes influências musicais que integram a formação de cada músico, se manifestam no momento da improvisação,

permitindo uma liberdade compositiva instantânea, um diálogo entre tradições através da criação coletiva. O que se preza ao final é a experiência musical em si, aquilo que podemos compreender, sentir e valorizar durante todo processo de improvisação.

2.2 – O cinema direto e o documentário brasileiro

Em meados dos anos 60, o modo de se fazer documentários no Brasil e no mundo seria profundamente abalado pelo surgimento do cinema direto na França. A evolução tecnológica que estava em curso nas indústrias de equipamentos cinematográficos no EUA e Europa, começara a desenvolver câmeras em película de 16mm, além da grande revolução da época, a invenção do gravador de áudio *Nagra*. Os equipamentos se tornaram mais leves e portáteis, abrindo um leque de possibilidade para novas experiências cinematográficas. Os cineastas poderiam agora se aproximar do objeto filmado, acompanhando os acontecimentos em tempo real, aprofundando o contato direto entre locutor e interlocutor.

O marco inicial para essa nova fase foi o filme *Crônicas de um Verão*, de Jean Rouch e Edgard Morin, filmado no verão de 1960, e exibido no Festival de Cannes em 1961. Antes de ser um filme, é uma experiência, como assim nos indica Jean Rouch nos momentos iniciais do filme:

“Este filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma experiência nova de *cinema-verdade*”.
(*Crônicas de um verão – Jean Rouch e Edgard Morin*)

O modo de se fazer documentário seria profundamente transformado sob diversos aspectos, sobretudo, quanto ao uso de entrevistas como elemento narrativo, explorando a relação entre real e ficção, discutindo continuamente a forma do filme e o sucesso daquela proposta. O projeto de *Rouch e Morin* era penetrar no tecido social parisiense, abordando pessoas comuns no ambiente urbano da capital francesa, questionando os indivíduos sobre as condições de vida naquela sociedade.

Em paralelo com as primeiras experiências na França, em outras partes do mundo como Estados Unidos, Inglaterra e Canadá, já se podia notar o impacto do

cinema direto nos documentários que estavam sendo feitos, originando movimentos como *free-cinema*, *direct-cinema* e *candid eye*. A produção se intensificou amplamente naquele período, sob diferentes olhares e pontos de vista, trazendo foco para as questões político-sociais, muito bem representados em filmes como: *Primary*(Robert Drew), *Pour la Suite du Monde* (Michel Brault e Pierre Perrault), *A Taste of Money*(Tony Richardson), entre outros.

No Brasil, o passo inicial foi dado por Joaquim Pedro de Andrade, durante as filmagens de *Garrincha, Alegria do Povo*, filme realizado em 1962, no auge da expansão do cinema direto pelo mundo. O cineasta retornara ao Brasil pouco tempo antes do projeto, depois de uma temporada de estudos na Inglaterra e Estados Unidos, onde trabalhou diretamente com os irmãos Meysles, pioneiros do cinema direto americano. Ainda enfrentando problemas técnicos, por conta da dificuldade de importação dos novos equipamentos, o filme teve que ser rodado em 35mm, e não conseguiu atingir totalmente o desejo de fazer um documentário utilizando inteiramente os recursos do cinema direto, como revela David Neves, assistente de direção de Joaquim Pedro, no artigo *A descoberta da espontaneidade*:

“Filmado em 35mm (aproximadamente 12000m de película) e com algumas tentativas frustradas de captar em som sincrônico, a voz e as expressões naturais do jogador (um equipamento de estúdio empregado fracassou em virtude de problemas de ciclagem) em seus *habitats* naturais, o documentário resultou numa obra *freada*, a meio caminho entre o filme-direto-atual e o filme-de-montagem-histórico.” (NEVES, 1965)

Após algumas tentativas fracassadas de captar o som em sincronismo com a imagem, o cineasta acabou utilizando uma mistura de linguagens como recurso a falta de material, entre o estilo de documentário que se fazia antigamente e aquele que estava nascendo. O que estava surgindo de realmente significativo, além da flexibilidade proporcionada pelos novos recursos técnicos, foi à elevação do homem enquanto objeto de estudo. Os documentários que se faziam no Brasil anteriormente eram marcados pelo tom institucional, na linha dos primeiros filmes de John Grierson, com a presença de *voice over*, didatismo e preocupações muito mais estritas a informação e a transmissão de conteúdo.

Seguindo o caminho de *Garrincha, Alegria do Povo*, nos anos seguintes, outros filmes podem ser destacados como experiências de sucesso, quanto à proposta de

cinema direto, tanto em relação à captação, quanto a busca de uma nova linguagem narrativa.

Em 1964, Leon Hirszman realiza *Maioria Absoluta*, filme sobre a questão do analfabetismo no Brasil, que permaneceria censurado durante anos, por ser considerado material subversivo pelo governo militar que se instaurou poucos meses depois. O documentário, mistura narração em *off* e entrevistas de rua, mas não preso a narrativa documentária da geração anterior. De maneira bastante engajada, Leon busca evidenciar um abismo entre classes sociais que aponta as causas para os problemas estruturais do país, revelando um Brasil que todos conheciam, mas que ainda sim se tentava esconder. David Neves, que também participou deste filme como coordenador de produção, revela algumas informações importantes no referido artigo:

“Começa-se a preparar a produção de *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman. O realizador, até aqui um amante do rigor, desconhece as "veleidades" da câmera livre, do som transportável, e se desinteressa um pouco. De certa forma uma preguiça inicial o aproxima do problema. Um técnico universal e obsessivo (o operador Luiz Carlos Saldanha) o incentiva. Não há *blimo*, deve-se, portanto, filmar à distância... Na filmografia do realizador é uma obra de transição. Em termos de cinema-direto, uma boa utilização dos recursos existentes.” (NEVES, 1965)

Em *O Circo* (1965), de Arnaldo Jabor, podemos notar no início do filme, uma preocupação do diretor em esclarecer ao espectador sobre o que se trata aquele documentário, explicitando sua opinião em relação ao objeto filmado, através de uma narração em *off*, como forma de justificar o seu olhar parcial diante do tema que pretende ser abordado. Um recurso ainda preso à linguagem documental anterior, mas bem compreensível, se pensarmos que aquele era realmente um momento de transição de linguagens. Excetuando essa introdução, o filme é permeado de entrevistas de rua, onde diversas ações e imagens de ambientes urbanos são acompanhadas em tempo real, levando o espectador àquela atmosfera circense nostálgica, entrando em contato com a angústia dos artistas que se encontravam na miséria.

Memórias do Cangaço (1965), de Paulo Gil Soares (assistente de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), também seguiu a trilha do cinema direto, ao resgatar a história do cangaço e do bando de Lampião, vinte e sete anos após a morte do maior cangaceiro da história. O objetivo do cineasta era reconstruir o episódio da emboscada que matou Virgulino Ferreira, desmistificando a imagem do cangaço que

fora passada através de filmes de ficção, utilizando depoimentos dos personagens envolvidos, tanto ex-cangaceiros, quanto ex-soldados da polícia que participaram da ação. Em termos de linguagem, é novamente uma mistura de estilos, porque assim como Jabor e Leon, Paulo Gil Soares abre o filme com uma narração em *off*, típica de documentários acadêmicos voltados mais para informação, do que para experiência do filme enquanto tal.

Acompanhando o desenvolvimento, podemos compreender melhor a escolha estilística do diretor, que buscava abordar o tema de um ponto de vista histórico, focado em tentar esclarecer situações dramáticas que eram contadas de forma diferente pelos entrevistados. A mensagem em forma de texto deixada no final comprova aquilo que talvez seja uma das maiores dificuldades enfrentadas no ofício de um documentarista, a incapacidade de se dizer tudo aquilo que se pretende, justamente pelo caráter imprevisível do real:

“Eu desejava senhores, fazer uma estória exata,

mas como devem saber, nem tudo se relata...

E se eu souber esquecer, muita vida vou viver...”

(*Memórias do Cangaço* – Paulo Gil Soares)

2.3 – A música popular representada no documentário brasileiro

A pequena “revolução” cinematográfica no âmbito documental, que estava em curso no Brasil durante a década de 1960, possibilitou um despertar para as questões culturais enquanto valorização de uma identidade do povo marginalizada pelas forças do capital. Os documentários que estavam sendo produzidos naquele período tinham preocupações bem definidas em relação ao lugar do artista popular e a sua dificuldade de inserção numa sociedade altamente elitista. A música brasileira começava a ser vista sobre um novo viés, depois de ter perdido espaço nos grandes veículos de comunicação

para a música estrangeira, os grandes mestres voltavam a ser valorizados por aqueles jovens que buscavam revelar o verdadeiro Brasil.

A principal referencia dos cineastas brasileiros no início dos anos 60, era Humberto Mauro, pioneiro do cinema no Brasil, que estava em atividade desde a década de 20, vivenciando inclusive a passagem do cinema mudo para sonoro. O veterano diretor, que durante quase 30 anos esteve a frente do INCE(Instituto Nacional de Cinema Educativo), realizou uma série de curtas metragem sobre manifestações musicais brasileiras, entre 1945 e 1964, na série *As Brasileiras*. Os filmes são pequenas representações cênicas de canções folclóricas com temáticas variadas relacionadas à cultura popular, que carregam algumas marcas do processo produtivo da geração anterior ao cinema direto. Apesar do tom didático implícito nos roteiros e uma limitação técnica evidente, percebemos que Mauro tem profundo domínio da linguagem cinematográfica, conseguindo imprimir sua marca em seus trabalhos, fazendo belos registros poéticos das músicas escolhidas.

Como os recursos técnicos e financeiros ainda eram bastante escassos, os novos cineastas deveriam se adaptar as condições produtivas e refletir sobre a forma do filme enquanto proposta estética, pensando em soluções experimentais a ausência de material desejado. Isso pode parecer uma alternativa precária àquilo que se busca enquanto resultado final, mas ao mesmo tempo oferece uma série de possibilidades narrativas inovadoras, que fogem do “lugar comum”, presente em uma série de documentários anteriores. A energia do “fazer” era o que movia os jovens documentaristas da época, deixando em segundo plano as preocupações comerciais que fundamentavam boa parte dos realizadores do passado.

Em 1965, o paulista Antônio Carlos da Fontoura, estreia como diretor com o curta-metragem *Heitor dos Prazeres*, filme sobre o lendário sambista e pintor *naif*, que foi personagem fundamental do samba carioca no início do século XX, ajudando a fundar as escolas de samba Mangueira e Portela, além de contribuir para afirmação do samba junto sociedade da época. O compositor encontrava-se com 67 anos de idade vivendo em seu local de origem, a Praça XI, onde também funcionava o seu ateliê de pintura, que se tornara sua principal atividade produtiva, depois de ter sua arte reconhecida internacionalmente.

O filme tem uma linguagem interessante, que une elementos de montagem clássicos e experimentais a favor de uma narrativa que é ditada pelo próprio personagem. Notamos que o artista se dirige diretamente ao espectador, como alguém que quer contar suas histórias, ser ouvido e valorizado enquanto sujeito que viveu muitas experiências e viu a cidade se transformar ao longo dos anos. Nesta perspectiva, conseguimos nos sentir muito próximos do sambista, através de um relato sincero e emocionado, nos fazendo refletir sobre o lugar do artista negro e pobre dentro de uma sociedade racista e elitista como a nossa.

Na década seguinte, Antônio Carlos da Fontoura realizou outros três documentários musicais com linguagens bem diferentes de *Heitor dos Prazeres*. No ano de 1970, dirigiu dois curtas-metragem, *Gal e Os Mutantes*, que compartilham um mesmo tipo de linguagem experimental, apoiados na natureza musical dos jovens artistas, influenciados pelo *rock* inglês e americano dos anos 60. Ambos os filmes conseguem transmitir uma atmosfera cênica que condiz com a proposta musical de cada um, optando-se pelo formato clipe, sem entrevistas, ocorrem apenas ações dos personagens sob um fundo musical, livre para experimentações sintáticas entre som e imagem. Essa flexibilidade de construção narrativa a meu ver é bastante inteligente, se compreendermos que o filme “biografia” precisa transmitir a essência de seu personagem em seu modo de ser, pensar, agir e, sobretudo, saber se comunicar com o público a qual está voltado.

Um exemplo disso, pode ser visto no curta *Chorinhos e Chorões*, de 1974, que apresenta uma linguagem mais clássica e didática, com enfoque mais informativo. O fato de ter sido financiado pelo Ministério da Educação e Cultura explica um pouco a preocupação do diretor em abordar um viés mais histórico do *choro* no Brasil, revelando uma linguagem um pouco mais conservadora em relação aos documentários que realizara anteriormente. O filme utiliza o recurso da narração em *off*, valorizada pelo belo texto de Lúcio Rangel, em associação a apresentações musicais e entrevistas em som direto. É interessante notar como se faz bom uso dos diversos tipos de registros documentais como fotografias, partituras, gravações musicais, de maneira bastante coesa com a proposta de resgate cultural.

Após algumas experiências cinematográficas bem sucedidas no decorrer da década de 60, já com a carreira de diretor bastante consolidada, em 1969, Leon

Hirszman faz sua primeira incursão em documentários musicais, realizando o curta-metragem *Nelson Cavaquinho*, sobre o brilhante compositor de sambas, que leva a vida em condição muito humilde, no morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Utilizando todos os recursos do cinema direto, explorando de maneira poética as dificuldades de vida e a riqueza musical de um artista popular em seu ambiente natural, o filme tem uma linguagem nova que mistura depoimentos em entrevistas, performances musicais e imagens do cotidiano do sambista de maneira muito intimista.

O contato entre entrevistador e entrevistado é estabelecido de maneira muito sólida e natural, sendo marcado pela ausência de interferência explícita do diretor no decorrer dos acontecimentos. Podemos sentir que o entrevistado, participa do filme de forma completamente integrada com a equipe filmagem, que deixa em evidencia a sua presença, como forma de mostrar de fato como o filme é feito, seguindo o exemplo de *Crônicas de um Verão*, numa espécie de trabalho colaborativo. Este dado nos mostra como a proposta do diretor mudara em relação ao último documentário que realizara, *Maioria Absoluta* (1964), citado anteriormente.

É bastante compreensível a diferença de estilos entre os dois filmes, pelo contexto e temática de cada um, embora se deva destacar que *Nelson Cavaquinho* fora realizado em um momento de maior consolidação técnica dos recursos provenientes do cinema direto. Mas isso é um mero detalhe frente ao que Leon Hirszman propõe ao espectador como experiência cinematográfica, mergulhando no drama de vida do autor por meio de suas composições, que integram uma musicalidade rústica e pura, a uma riqueza literária que une crônica e poesia, numa espécie de narrativa da própria vida, com diferentes olhares sobre si mesmo. A meu ver, o cineasta consegue atingir um equilíbrio perfeito entre entrevista, música e cotidiano, revelando o perfil do artista e integrando crítica social, resgate cultural, valorização musical, numa linguagem inovadora que concede ao personagem a liberdade de contar a própria história, semelhante a ideia de *Heitor dos Prazeres*.

A opção por uma linha narrativa bastante livre nos permite observar o filme sob uma perspectiva mais pessoal, sem as amarras de um discurso parcial que ilumina somente uma das faces da questão. Hirszman não se preocupou somente em colocar em foco as dificuldades de vida enfrentadas pelo artista, como muitos poderiam abordar, ele preferiu evidenciar os problemas de forma mais orgânica, inseridos naquele contexto a

qual vive o sambista. De forma resumida, o foco principal do filme deixa de ser a questão socioeconômica do personagem, como boa parte dos documentários da primeira metade dos anos 60 se pautou, passando a se concentrar mais no aspecto humano do indivíduo.

Segundo informações do site oficial do diretor, no mesmo ano em que rodou *Nelson Cavaquinho*, Leon chegou a iniciar um documentário em 16mm sobre Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, mas o mesmo foi interrompido no início das filmagens, possivelmente pela prisão de Caetano e Gil no final de 1968. O próximo documentário do cineasta relacionado à música popular seria a série de curtas-metragem intitulada *Cantos de Trabalho*, realizados entre 1974 e 1976. O primeiro deles, *Mutirão*, foi filmado em Chá Preto, Alagoas, durante a produção de *São Bernardo*, longa metragem de ficção baseado na obra homônima de Graciliano Ramos. Embora os três filmes tenham uma série de semelhanças em relação a forma e abordagem é interessante notar que em *Mutirão*, a narração em off não é utilizada como recurso, apenas um breve texto de apresentação contextualizando o trabalho e justificando o enfoque relacionado ao resgate cultural daquela manifestação musical popular. Isso permite uma maior fluidez no desenvolvimento do filme, despertando no espectador um olhar mais pessoal, podendo tirar dali diversas opiniões e conclusões diferentes, não sendo “induzido” pela *voice over*. Nos outros curtas da série, *Cana de Açúcar* e *Cacau*, ambos filmados no estado da Bahia, a narração é utilizada como recurso, tanto para apresentar o filme, enfatizar a importância antropológica daquela música, como para pontuar situações e afirmar uma posição combativa do diretor em relação ao processo globalização, que acelera a extinção dos cantos de trabalho.

Em 1976, o cineasta inicia a produção do filme *Partido Alto*, que tem princípios semelhantes a *Cantos de Trabalho*, no que diz respeito à valorização de uma manifestação cultural que estava em vias de se extinguir. O partido alto é uma variante do samba que se baseia na improvisação dos versos da segunda parte da música, como o samba era feito antigamente, no início do século XX, no Rio de Janeiro. O filme se divide em dois momentos, o primeiro conta a presença do ilustre sambista Candeia, grande compositor da *Portela*, partideiro e profundo conhecedor da história do samba carioca. O segundo se passa na casa de Manacéa, compositor e membro da *velha-guarda da Portela*, onde acontece uma grande roda de samba com muita comida e bebida, com a presença de muitos sambistas da escola, sobretudo partideiros, que fazem

rimas de improviso e falam um pouco daquela tradição ameaçada pela comercialização do samba no mercado fonográfico da época.

Poucos sambistas ainda eram versadores, aqueles que ainda resistiam estavam envelhecendo e carregando consigo o conhecimento musical de quem viu o samba evoluir e se transformar, perdendo sua essência e originalidade. O filme tem uma atmosfera bastante interessante, com clima de celebração promovido pelo encontro entre gerações em um ambiente festivo que evoca lembranças e histórias de personagens ilustres que já se foram. A brincadeira de improvisação dos versos é também um duelo saudável, que estimula a mente, alimentando a inteligência e a musicalidade dos participantes, uma vez que existem diversas formas de versos como define Candeia no início do filme.

Do ponto de vista produtivo, verificamos uma proposta de cinema direto consolidada, que busca absorver toda ação cênica sem interferências explícitas, apesar não conseguir atingir a plenitude técnica desejada. A captação de áudio, embora já evoluída, ainda apresenta deficiências, podemos visualizar sempre a presença do técnico de som direto que busca a melhor posição a fim de conseguir o melhor resultado possível. Isso não prejudica de maneira alguma o desenvolvimento do filme, apenas evidencia as restrições de uma linguagem de documentário ainda em desenvolvimento, cujo conteúdo interessa muito mais do que o rigor estético.

Contemporaneamente ao trabalho realizado por estes dois autores, até o início dos anos 80, devem ser citados ainda alguns trabalhos de profunda relevância que foram fundamentais para documentação da música popular brasileira. Em 1966, Eduardo Scorel e Júlio Bressane realizam o curta *Bethânia Bem de Perto*, acompanhando o cotidiano da jovem cantora baiana recém chegada ao Rio de Janeiro, após o sucesso obtido com o espetáculo *Opinião*, em meados dos anos 60. O filme segue os princípios do cinema direto sob o ponto de vista de um olhar observador, bastante orgânico e pouco interferente, filmado inteiramente por uma equipe de duas pessoas, os autores já citados acima.

João Carlos Horta é outro cineasta que merece ser lembrado pela importante contribuição com os filmes *Pixinguinha* e *Saravah*. O primeiro foi dirigido e produzido por ele, realizado em 1969, filmado na casa do mestre do *choro* no bairro de Ramos, Rio de Janeiro, onde o compositor vive sereno em companhia da esposa. Trata-se de um

importante registro histórico de Pixinguinha em vida, uma justa homenagem, que retrata além do cotidiano, a poética musical deste grande artista brasileiro em seu estado natural.

O documentário *Saravah* é um caso diferente, pois foi dirigido pelo francês Pierre Barouh no mesmo ano de 1969, contando com a colaboração de vários brasileiros, inclusive de João Carlos Horta como diretor fotografia. O filme foi feito em várias etapas, procurando oferecer um pequeno panorama da música brasileira a partir do ponto de vista de seus próprios autores, através de entrevistas e apresentações, guiados em boa parte pelo cicerone Baden Powell. Podemos notar claramente que fora destinado a um público estrangeiro, preocupando-se em esclarecer algumas questões antropológicas da cultura brasileira, como a diferenciação entre macumba e candomblé, brevemente definida por João da Baiana, ou quando Baden é perguntado sobre “Quem é *Iemanjá?*”.

Mas a proposta de Barouh é bastante legítima e competente, pois o que vemos afinal são belas e raras imagens em cores de personagens fundamentais na história musical brasileira, com alto valor documental. Na nova edição lançada comercialmente em 2006, o diretor explica as dificuldades enfrentadas devido ao recrudescimento do regime militar, que o obrigou a retornar a França sem ter tido a possibilidade de finalizar seu plano de filmagem. No final dos anos 90, o filme havia sido praticamente redescoberto depois de anos, permanecendo ainda inédito no Brasil, o que motivou Pierre que a voltar ao país para filmar, em parceria com Walter Salles, uma espécie de segundo documentário sobre a história de *Saravah*, incorporando personagens contemporâneos como Marcel e Philippe Powell, e Adão Dãxalebaradã, compositor popular que vive no morro do Cantagalo, Rio de Janeiro.

Outra figura importantíssima no cinema nacional é Thomaz Farkas, que participou ativamente do efervescente movimento cinema novista, como produtor, fotógrafo, diretor, em meio a um cenário político catastrófico que dificultava ação dos cineastas mais engajados. Ligado inicialmente ao Centro Popular de Cultura da UNE(União Nacional dos Estudantes) até o Golpe de 1964, ao longo da década de 60 e 70, trabalhou em projetos pioneiros com figuras como Geraldo Sarno, Maurice Cappovila, Eduardo Scorel, Paulo Gil Soares, em documentários que procuravam

revelar a realidade social brasileira sob novo olhar crítico em que o povo pudesse ser realmente representado.

Em 1981, Farkas foi atrás do grande músico, multi-instrumentista, compositor e improvisador Hermeto Pascoal, para realizar o média metragem *Hermeto Campeão*, no bairro onde residia no subúrbio do Rio de Janeiro. Na ocasião o alagoano de Lagoa da Canoa reunia frequentemente em sua casa os jovens músicos do conjunto *Hermeto Pascoal e Grupo*, quase todos formados por ele, engajados na proposta musical inovadora que privilegiava o processo de criação coletiva baseada na livre improvisação melódica, harmônica e rítmica. O filme é um belo retrato de uma época muito produtiva na vida de Hermeto, quando adquiriu fama internacional pelo trabalho de vanguarda que misturava diferentes linguagens e transformava objetos simples em instrumentos musicais que seriam utilizados em composições experimentalistas.

Essas obras foram referências importantíssimas para mim e para boa parte dos cineastas que marcaram uma nova fase produtiva de documentários musicais iniciada no princípio da década de 2000. Um grande hiato separa as gerações de documentaristas que buscavam representar a música popular brasileira entre os anos 80 e 2000, em grande parte provocado pela crise econômica nas décadas de 80 e 90, que reduziu significativamente os investimentos em audiovisual no país.

Filmes como *Nelson Freire*(João Moreira Salles, 2003), *Meu Tempo é Hoje*(Izabel Jaguaribe, 2003), *Vinicius*(Miguel Faria Jr, 2005), *Cartola, Música para os olhos*(Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, 2007) e outros que vieram em sequência, recuperaram o espaço dos documentários musicais no Brasil, trazendo novamente o público para temas e personagens que representam a nossa cultura popular. No entanto, vejo que muitos desses filmes contemporâneos tendem a se concentrar nos discursos trazidos pelas entrevistas, ou em materiais de arquivo, deixando muitas vezes o momento musical em segundo plano. Dessa forma, vejo que no curta-metragem *A vida é um improviso*, busquei equilibrar o conteúdo narrativo com o musical dando mais importância a experiência da improvisação de forma integral, por acreditar que um documentário não deve se restringir apenas ao conteúdo verbal enunciado.

Essas referências foram fundamentais no processo de elaboração de um filme que pudesse conter elementos de cinema direto, com entrevistas, performances musicais e uma poética relacionada à liberdade musical evocada pela improvisação. O caráter

subjetivo do improviso enquanto experiência coletiva enriqueceu o tema com opiniões diferentes, além de proporcionar uma pluralidade de ambiências musicais que pautam o ritmo do filme. Ao final sempre sobram questões sobre escolhas estéticas e conceitos de montagem, mas encaro como algo natural, tendo em vista que é o meu primeiro curta-metragem como diretor.

2.4 – Breve panorama histórico da improvisação na música instrumental brasileira

O conceito de música instrumental brasileira é bastante amplo, associa diversos gêneros musicais nacionais como choro, bossa nova, frevo, samba, além de incorporar influências internacionais como jazz, tango, mambo, podendo ser apresentados de maneira individualizada, ou unificada, conforme pode ser verificado no trabalho de alguns músicos contemporâneos, que buscam uma pluralidade sonora baseada na livre experimentação de linguagens. Historicamente, esta expressão começou a ser utilizada como designação de estilo, a partir de meados dos anos 60, sendo por vezes identificada como *jazz-brasileiro*, período em que surgiram gêneros como o *samba-jazz* e a *bossa-nova*, diretamente influenciados pelo jazz norte-americano. Embora seja bastante utilizado no meio acadêmico, a meu ver o termo *jazz-brasileiro* não oferece uma perspectiva adequada que dê conta da complexidade musical que envolve o universo da música instrumental brasileira, que não é apenas uma representação brasileira do jazz, apesar de incorporar elementos de sua linguagem aplicados a estilos nacionais.

De todo modo, a tentativa de rotular certas tendências musicais comuns, tem o intuito de facilitar um entendimento analítico de elementos culturais enquanto objeto de estudo, embora o objetivo primordial não seja este. O que interessa afinal é oferecer um breve panorama introdutório que seja capaz de apresentar o tema da improvisação em referência à diversidade musical brasileira englobada no conceito de música instrumental. Por mais que culturalmente possamos identificar gêneros de música instrumental brasileira há mais de dois séculos, aplicarei minha análise a ocorrências contemporâneas verificadas no século XX, quando se evidenciam alguns trabalhos experimentais voltados para fusão de linguagens, procurando abordar a improvisação mais do ponto de vista histórico do que teórico.

O processo de desenvolvimento do *choro* no século XIX ocorre inicialmente através de uma releitura da *polca*, gênero de grande sucesso na Europa. Embora ainda não houvesse registros sonoros de gravações, apenas partituras, o gênero evoluiu incorporando posteriormente outros ritmos nacionais como o samba e o maxixe, tornando-se uma manifestação musical genuinamente brasileira. O *choro* inclusive desenvolve uma linguagem própria de improvisação, que embora não apareça como elemento fundamental da música era muito comum, como o uso de contrapontos, dando ênfase maior à improvisação sobre a melodia original, do que sobre harmonia, como seria mais recorrente no jazz.

O jazz nasce na segunda metade do século XIX através do encontro entre a música europeia e a africana, assim como ocorrera no Brasil e em outros pontos da América com o surgimento de gêneros musicais que nasceram a partir dessa mistura cultural. O que o diferenciaria de boa parte dos outros estilos de música instrumental que se fazia no mundo ocidental era o fato do jazz promover a improvisação a elemento fundamental da música, tendo sua estrutura voltada ao momento de improviso. Como bem destaca o professor Afonso Figueiredo em seu estudo sobre improvisação na música instrumental brasileira:

“Ao contrário do que muitos pensam, no jazz não há um só nível de improvisação: o que ocorre é uma improvisação coletiva dentro de idioma conhecido por todos os participantes. Não só o solista do momento está improvisando, como também o acompanhamento é improvisado, uma vez que os acordes são simplesmente cifrados, e servem para que o pianista – ou qualquer outro instrumento harmônico – improvise os seus voicings e os seus padrões rítmicos, assim como a linha de baixo, que no jazz é chamada de walking bass line, também é improvisada.” (FIGUEIREDO, 2004. p.21)

O diálogo mais aberto com a música estrangeira se estabelecera a partir de excursões que alguns artistas brasileiros já realizavam pela Europa e EUA, como célebre conjunto Os Oito Batutas, liderado por Pixinguinha e Donga, que no ano de 1922 faz uma temporada de seis meses em alguns países europeus. Nos anos seguintes há uma entrada maior de música americana no país, sobretudo através cinema, que impulsiona a chegada de discos de sucesso no mercado fonográfico exterior, vindo a influenciar os músicos locais. Na década de 1930, com a consolidação do rádio como principal veículo de comunicação nacional, pôde se verificar o surgimento de várias *big bands* no Brasil, seguindo a tendência que estava em voga nos EUA, como a Orquestra Tabajara de Severiano Araújo, que era um admirador declarado de Benny Goodman,

principal nome da “Era do Swing” norte-americano. O rádio ajudou a intensificar este fluxo de informações musicais que influenciava boa parte dos músicos deste período, iniciando um processo de fusão de linguagens que resultaria no surgimento de novos estilos, assim como surgiu o *samba de gafieira*, que misturava elementos do samba e do swing, tornando-se rapidamente uma moda.

Ainda nos anos 30 surge uma das cantoras brasileiras de maior renome internacional, que transformaria a visibilidade da música brasileira no exterior, abrindo caminhos para um intercâmbio musical entre Brasil e EUA. Carmen Miranda, já era sucesso nacional, quando foi convidada pelo produtor Lee Shubert em 1939, a participar do espetáculo *The streets of Paris*, que estrearia na Broadway. No ano seguinte fez sua estreia no cinema americano e levou consigo o conjunto *Bando da Lua*, com destaque para o violonista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, lenda da música brasileira, que integrou o grupo entre 1939 e 1941.

O sucesso de Carmen é também parte de estratégia política do governo americano conhecido como “política de boa vizinhança”, que estava em curso em boa parte dos países da América Latina, como forma de aproximar as culturas a favor de uma penetração comercial de seus produtos culturais. Isso ajuda impulsionar a música brasileira em escala global, ao mesmo tempo em que favorece a influência da cultura norte-americana no Brasil, o que interessa primordialmente aos americanos. Mas como veremos a seguir existem efeitos positivos desta influência que se desenvolvem no âmbito da música popular originando novos estilos e tendências, que mais tarde voltariam a influenciar os próprios americanos.

Os registros fonográficos desta época são importantes elementos de estudos, pois nos oferecem um recorte histórico do desenvolvimento do repertório, estilo e técnica dos músicos daquela geração, que compartilhavam conhecimentos e ideias musicais. O próprio Garoto, que falece cedo aos 39 anos de idade, em 1955, deixou uma obra riquíssima para violão e outros instrumentos de cordas dedilhadas, que é pouco conhecida popularmente, apesar de compor e interpretar gêneros populares. Ele já explorava em suas composições, harmonias pouco usuais e complexas, que influenciaria uma série de músicos importantes, com destaque para um jovem pianista que viria revolucionar a música do mundo, Tom Jobim.

Entre os contemporâneos de Garoto, devemos citar o nome do grande violonista Laurindo Almeida. Por sinal, outro músico que viajou bastante ao exterior, em 1936, já excursionara a França travando contato com a dupla Django Reinhardt e Stephane Grappelli, sendo então impactado pela descoberta do jazz. Nos anos seguintes, viria a se firmar como músico da Rádio Mayrink Veiga, tocando com músicos como Radamés Gnattali, Heitor Villa Lobos, Pixinguinha e o próprio Garoto. Em 1947 ele passou a integrar o grupo de Carmen Miranda, o que abriu portas para em 1950 se estabelecer em Los Angeles, onde teve carreira de destaque e permaneceu até o seu falecimento em 1995.

Laurindo Almeida foi um dos primeiros músicos a promover a integração entre o samba e o jazz, sintetizados no estilo que alguns anos mais tarde se convencionou chamar de *bossa nova*. Era um músico bastante avançado para época, que já tinha conhecimento das harmonias do jazz e da música americana em geral, sabendo aplica-las à música brasileira, fundindo elementos rítmicos, melódicos e harmônicos. Um bom exemplo deste tipo de experiência pode ser visto no álbum *Brazilliance Vol.1*, de Laurindo Almeida e Bud Shank, gravado em 1953, disco que conta com músicas de Radamés Gnattali, Ary Barroso e próprio Laurindo, antecipando de certa forma uma sonoridade que seria identificada à bossa nova. Em 1956, Laurindo e Radamés gravaram um disco maravilhoso que evidencia a sofisticação musical dos dois músicos, *Suite Popular Brasileira para Violão e Piano*, um registro que associa música brasileira popular e erudita, além de colher influências do jazz, tendo a improvisação como elemento bastante presente.

Outro compositor importante que se precisa fazer referência é Alfredo José da Silva, mais conhecido como Johnny Alf, cantor, compositor e pianista da melhor qualidade, também cultuado como um dos pais da bossa-nova. Johnny teve formação erudita, mas se interessava bastante por música popular, tanto brasileira quanto norte americana, que nos anos 50 já tinha bastante penetração no país. Em entrevista a Fernando Faro no Programa MPB Especial de 1975, da TV Cultura, ele revela que era grande admirador dos filmes musicais americanos da década de 40, e dos compositores George Gershwin, Cole Porter e Nat King Cole. Ao mesmo tempo era influenciado por compositores populares brasileiros como Custódio Mesquita, como conta no programa:

“Quando eu estudei piano, me liguei muito nos compositores pouco comerciais. Custódio Mesquita, por exemplo, era um que eu gostava muito. E foi numa música do Custódio que eu travei conhecimento com o primeiro acorde dissonante. Aquela música: Velho Realejo...Gostei, aí na hora do acorde eu achei esquisito, mas a professora disse assim:

- O negócio está certo, é que você não sente ainda.

Eu agora sou um compositor muito dissonante e cheio de modulações,

mas no princípio eu estranha o negócio...”¹

Outro fato importante relatado nesta entrevista foi ocasião de sua primeira gravação comercial em disco de 78rpm, em 1952, quando gravou duas músicas *Rapaz de Bem* (sucesso naquele ano) e *O tempo e o vento*, acompanhado do baixista Pedro Vidal e do violonista Garoto, que substituía Laurindo Almeida, que na ocasião estava nos EUA. Ou seja, este dado só vem comprovar a influência direta dos dois músicos já citados, na formação musical da geração que figuraria internacionalmente como os “criadores” da *bossa nova*.

Em 1959, quando João Gilberto lança o álbum *Chega de Saudade*, tido como marco zero do movimento da bossa nova, houve um grande impacto no mercado nacional e internacional, tamanha era a novidade sonora trazida naquele disco, mesmo já tendo sido antecipada sob alguns aspectos. João era inovador no modo de cantar, na batida de seu violão, que incorporava aspectos da percussão de samba, nos temas das canções, além das harmonias sofisticadas que já vinham sendo usadas por seus antecessores. Aquele som representava também um novo modo de comportamento despreocupado com a vida e despretenso, identificado à juventude da zona sul do Rio de Janeiro, o que explicava o sucesso de letras amorosas, até certo ponto fúteis.

Nos anos seguintes, outros artistas como Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, Tom Jobim, Baden Powell, Vinicius de Moraes, e outros, também se destacariam na nova onda impulsionada por *Chega de Saudade*. Ao mesmo tempo em que se dialogava constantemente com o jazz, houve também uma valorização dos sambistas tradicionais, como Cartola, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, que àquele momento se encontravam no ostracismo. Isso ajudou a reforçar a identidade musical brasileira, que ainda predominava ritmicamente e melodicamente, sobretudo em relação às canções.

¹ Transcrição adaptada da entrevista de Johnny Alf a Fernando Faro no Programa MPB Especial de 1975, Tv Cultura.

Do encontro entre samba e jazz também nasceu o *samba jazz*, gênero identificado ao seguimento de música instrumental, que tinha características jazzísticas muito fundamentadas, inspiradas em escalas e modos de improvisação desenvolvidos pela geração do *bebop* norte-americano. Nos anos 60, houve uma profusão de trios e conjuntos deste estilo, como o Milton Banana Trio, Sambalanço Trio, Tamba Trio, Sambrasa Trio, Sambossa 5, Copa 5, e outros, que faziam releituras do repertório da bossa nova, ou de clássicos brasileiros, como uma roupagem jazzística, mas mantendo algumas características do samba, sobretudo ritmicamente.

No Sambrasa Trio, estavam Hermeto Pascoal, jovem pianista e flautista alagoano, e Airto Moreira, baterista que figuraria entre os mais importantes instrumentistas brasileiros no cenário internacional. Músicos que se destacaram alguns anos mais tarde no famoso Quarteto Novo, formado com o intuito de acompanhar o cantor Geraldo Vandré em uma turnê pelo Brasil, e que depois lançaria um único álbum em 1967, que entraria para história da música instrumental brasileira. Além dos Hermeto e Airto, integravam o quarteto Heraldo do Monte e Theo de Barros, que tinham origens bem distintas, mas que seriam perfeitamente integradas num trabalho que pretendia trazer a sonoridade de música regional, sobretudo nordestina, em fusão com jazz, dando ênfase a experimentações rítmicas e melódicas, valorizando muito a improvisação, um som completamente revolucionário para época.

É preciso dizer que durante este período em que o jazz influenciava a música brasileira nos grandes centros urbanos, a música regional do interior do país de uma maneira geral conseguia resistir às influências, mantendo sua integridade formal, quase como um isolamento forçado que acabou reforçando sua identidade cultural. Isso aconteceu com a música do nordeste, do norte, do sul e até mesmo com choro, estilo que nasceu no Rio de Janeiro, mas que também era tocado em todo território nacional. Esse fator era também um ponto de destaque para os músicos do interior que iniciavam a figurar no cenário nacional, tendo assim um conhecimento particular, que poderia ser explorado em associação as tendências musicais em evidencia, como foi feito pelo Quarteto Novo por exemplo.

Nos anos 70 a influência do jazz continuava presente, mas não tão presa ao estilo da bossa nova e do samba jazz, como acontecera na década anterior. Havia agora uma presença do *funky* e do *soul* norte-americanos, que tinham bastante adesão do público

negro, ao mesmo tempo em que se procurava recorrer às raízes musicais brasileiras contra a massiva presença da música estrangeira no país. Isso pode ser verificado em trabalhos como *Dom Salvador e Abolição* ou da *Banda Black Rio*, por exemplo, que buscavam uma interessante entre funky, soul e ritmos brasileiros, criando novas sonoridades e propostas musicais. Nesta mesma época, destaco também o trabalho do compositor Paulo Moura no álbum *Confusão Urbana Suburbana Rural*, de 1976, que mistura samba, choro, carimbó, calango, e uma infinidade de gêneros musicais nacionais criando uma nova linguagem de música instrumental sem o velho vínculo estético com o jazz norte-americano.

Atualmente, os músicos que desenvolvem trabalhos autorais mais diversificados procuram seguir seu próprio caminho compositivo tendo como base os conhecimentos adquiridos através da obra de alguns compositores citados, seguindo referências estrangeiras ou não, buscando sempre novas experiências que possam contribuir criativamente para a música brasileira como um todo. Devo citar alguns músicos brasileiros contemporâneos que se destacam no âmbito da improvisação na música instrumental e não puderam ser devidamente aprofundados, como Egberto Gismonti, Hamilton de Holanda, Yamandu Costa, Eduardo Neves, Gabriel Grossi, Maurício Einhorn, Arismar do Espírito Santo, Kiko Continentino, Ney Conceição, e muitos outros.

Muitos músicos brasileiros de expressão que atuam no seguimento de música instrumental não foram citados, mas de forma alguma pretendi fazer um levantamento completo que desse conta de representar todos os nomes relevantes neste relatório. O objetivo era fazer uma breve introdução temática da improvisação na música brasileira, reforçando alguns aspectos históricos que nos ajudam a compreender a relação evolutiva de nossa música com o improviso.

3. Produção

3.1 – Logística de Produção

Passado o momento inicial de elaboração do projeto era necessário agora definir como a ideia poderia ser posta em prática, começando pela perspectiva de um orçamento quase inexistente, uma vez que o filme foi realizado inteiramente com recursos próprios. Estava claro para mim que era preciso configurar uma equipe com amigos que fossem profissionais experientes e que aceitassem a condição financeira precária. A solução encontrada foi oferecer sociedade a todos os membros da equipe como forma de recompensá-los futuramente caso fosse possível qualquer eventual remuneração que o filme pudesse ter a partir de festivais ou venda para canais de televisão.

Outro desafio seria a obtenção de equipamentos, tendo em vista que os equipamentos disponíveis na universidade não atenderiam por completo as demandas produtivas do filme. Para isso contei com o apoio dos próprios membros da equipe que cederam equipamentos pessoais, além do apoio das produtoras Com Domínio Filmes e Lox Serviços e Locações, empresas que presto serviço com regularidade, que apoiaram o projeto integralmente de forma colaborativa.

O próximo passo seria definir quem seriam os músicos entrevistados, mesmo já tendo uma ideia prévia de algumas pessoas interessantes que admirava, estes deveriam atender alguns dos pré-requisitos definidos por mim no princípio do projeto, a fim de estabelecer uma visão plural de estilos musicais e pontos de vista. Desde o início pensava em retratar o amplo campo da improvisação na música instrumental brasileira sob diversos aspectos, mostrando manifestações musicais regionais e urbanas, saindo um pouco do estereótipo de falar sobre improvisação sempre vinculada ao jazz norte americano. Nessa perspectiva foram convidados a participar do projeto os instrumentistas: Bernardo Ramos (guitarra elétrica), Idriss Boudrioua (saxofone), Cristóvão Bastos (piano), João Lyra (violão) e Alessandro Kramer (acordeon), assunto que será desenvolvido no item 3.3.

A última questão a ser definida deveriam ser as locações de filmagem, que variariam de um personagem para outro, em ambientes que pudessem se relacionar com

o trabalho de cada um. Ao todo foram quatro locações selecionadas: a Escola de Música Pró-Arte, onde o guitarrista Bernardo Ramos realizava aulas de improvisação, Estúdio Áudio Rebel, onde se encontra a oficina de saxofone de Idriss Boudrioua, a Casa do Choro, instituição onde trabalham Cristóvão Bastos e João Lyra, e o Largo do Boticário, localidade próxima a residência de Alessandro Kramer que faz parte do Patrimônio Histórico do Rio de Janeiro. Essas escolhas não foram previamente planejadas, se verificava a disponibilidade dos locais conforme a agenda dos músicos, o que funcionou bem, e ainda pude contar com um grande apoio espontâneo das instituições que cederam seus espaços gratuitamente.

Tendo resolvido todos os problemas de ordem produtiva, era hora de iniciar as filmagens e por em prática as ideias elaboradas no momento de pré-produção, buscando definir uma estética que pudesse ser mantida ao longo de todo processo. Para um diretor estreante, com pouca experiência em set de filmagem, a primeira diária seria um grande desafio que talvez definisse um modo filmar, um padrão estético a seguir e uma abordagem discursiva, que acabou por se concretizar nas diárias seguintes.

3.2 – Equipe

Os membros da equipe são amigos de longa data que se interessaram pelo projeto e contribuíram muito durante toda realização. Dividirei a descrição da equipe de acordo com os respectivos departamentos que cada membro integrou a fim de oferecer uma análise mais abrangente de todo trabalho realizado. O departamento de Produção não será relatado abaixo por ter contado apenas com a minha presença e ter sido brevemente descrito no item anterior.

Fotografia

Para integrar o departamento de fotografia foram convidados dois jovens profissionais com experiência no mercado audiovisual do Rio de Janeiro na área de

cinema e televisão, Diego Amorim e Tomás Camargo, que elaborariam em conjunto a concepção fotográfica, montagem de luz e operação de câmera. Ambos cederam equipamentos pessoais, compondo quase que totalmente o material fotográfico necessário. Ao todo foram: 2 câmeras Cannon 6D, dois kits de lente Cannon e Rokinon, 2 tripés Sachtler, além de baterias e cartões de memória. O equipamento de luz e acessórios de câmeras complementares foram cedidos pela Com Domínio Filmes e Lox Serviços e Locações.

Diego Amorim é graduado em Comunicação pela UFRJ, atualmente faz mestrado na mesma instituição e trabalha como fotógrafo e assistente de câmera *freelancer*. Já tínhamos tido a oportunidade de trabalhar juntos por duas vezes, em curtas universitários e há tempos pensávamos em realizar algum trabalho audiovisual em conjunto. Tomás é um amigo de infância que se formou no curso de montagem da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e desde 2009 trabalha como assistente de câmera e fotógrafo *freelancer*, sobretudo em produções documentais. A contribuição de cada um foi fundamental, agregando pontos de vistas diferentes, trazendo discussões frutíferas com objetivo claro de atingir o melhor resultado possível dentro de nossa realidade produtiva.

A ideia principal era construir uma linguagem que valorizasse o momento musical enquanto estrutura fundamental do filme, preocupando-se em documentar as performances em sua integridade, sempre com duas câmeras, respeitando o tempo dos improvisos, uma vez que as músicas seriam executadas apenas uma vez. De forma geral usamos sempre uma câmera fixa no tripé com uma lente teleobjetiva, 70-200mm ou 80-200mm, e outra câmera na mão com uma lente grande angular, 24:70mm ou 16:35mm, para termos uma opção de câmera com mais liberdade de movimentação, trazendo uma perspectiva mais íntima dos músicos. Havia também uma necessidade de adaptação aos espaços onde filmamos e da variação de iluminação quando fazíamos opção pelo uso de luz natural.

Durante as entrevistas optamos por seguir um padrão clássico dos documentários contemporâneos, utilizado dois ou três pontos de luz, contando com duas câmeras, uma com plano aberto e outra com o plano mais fechado, dando possibilidade para uma edição do discurso que não recorra ao *jump cut*, podendo compor uma narrativa de maneira mais orgânica. Infelizmente foram feitas poucas imagens de cobertura de

vivência dos personagens, devido a pouca disponibilidade de tempo que tínhamos com os entrevistados, o que teria nos ajudado a dinamizar alguns dos momentos de entrevista que talvez possam ser um pouco maçantes para um público menos interessado no tema. Sobre este ponto, estamos refletindo a possibilidade de filmarmos algumas imagens adicionais que possam ajudar na composição visual do filme, sendo também alternativa para alguns planos de entrevista.

Na última diária de entrevista, filmada no *Largo do Boticário* com o acordeonista Alessandro Kramer, não podemos contar com Tomás Camargo, por conta de um compromisso de trabalho. Sendo assim, ele foi substituído pelo fotógrafo pernambucano Flávio Gusmão, que vive no Rio de Janeiro e tem boa experiência na área de fotografia, tendo trabalhado em longas metragem de ficção e documentário, além de produções para televisão. Flávio também cedeu equipamentos fotográficos pessoais para o projeto e conseguiu se integrar bem a equipe, contribuindo profundamente para sucesso daquela diária.

Som Direto

O técnico de som direto convidado para participar do filme foi Alexandre Kubrusly, que também foi aluno da Escola de Comunicação da UFRJ e tem boa experiência na prática de captação de som direto em curtas e longas metragem. O trabalho a ser realizado exigiria bastante domínio técnico, uma vez que em determinadas diárias teríamos vários instrumentos diferentes, com a necessidade de garantir uma captação de qualidade para se realizar uma mixagem final com a melhor condição possível. Para isso verificamos que deveríamos dispor de um gravador portátil com seis ou oito canais, dois ou três microfones dinâmicos, um microfone direcional com vara de *boom*, um microfone de lapela, cabos XLR e dois ou três pedestais, equalizados conforme a demanda de cada diária. Os equipamentos utilizados foram cedidos por mim, pelo próprio Alexandre, e pela Lox Serviços e Locações.

A primeira diária de entrevista que foi seguida de uma *jam session*, filmada com o guitarrista Bernardo Ramos na Escola de Música Pró-Arte, foi a mais complexa do ponto de vista de captação de som, por contar com a presença de três instrumentos, entre eles uma bateria, que exige um esquema de captação mais bem montado que dê

conta de registrar a diversidade sonora do instrumento de maneira fiel. As duas guitarras foram captadas a partir de microfones dinâmicos direcionados para os amplificadores que também serviam de retorno para os músicos, procedimento recorrentemente utilizado na captação de guitarras em shows de pequeno porte. Creio que o objetivo principal tenha sido alcançado, mesmo que não dispuséssemos de gravador e microfones das melhores marcas, o resultado final foi bastante satisfatório.

Nos demais dias de filmagem necessitaríamos de uma estrutura de som menor por contarmos com menos instrumentistas durante as performances, o que acarretaria em um número menor de microfones e canais utilizados. De um modo geral as locações escolhidas não eram ruidosas a ponto de prejudicar significativamente o som das entrevistas e dos instrumentos, o que contribuiu para boa qualidade do sonora do filme. Alguns ajustes devem ser feitos durante o processo de finalização de som, que será melhor descrito no item 4.2 do capítulo de Pós-Produção.

Direção

A função de coordenar a equipe no set de filmagem associada à condição de entrevistador me fez buscar um profissional que pudesse auxiliar neste papel, contribuindo também com outro olhar frente ao objeto filmado. Convidei Michel Schettert, outro companheiro que se graduou na Escola de Comunicação da UFRJ, com boa experiência como realizador cinematográfico e videoartista, para realizar a função de assistente de direção durante todo projeto. O trabalho de assistência se restringiu às atividades que aconteciam durante as filmagens como apoio na parte produtiva e no bom funcionamento da estrutura montada, ficando a cargo do diretor a roteirização das pautas de entrevista, a evolução narrativa das conversas e a orientação dos fotógrafos em cena.

Na primeira entrevista pude perceber que algumas ideias que tinha a respeito do que seria o filme estavam um pouco equivocadas. Por estudar música entender alguma coisa de teoria, me interessava também algumas questões de ordem teórica, informação que seria interessante somente para um público especializado, o que talvez tornasse o filme chato e didático. O guitarrista Bernardo Ramos me alertou para algumas de

minhas indagações, reforçando que certos detalhes técnicos e teóricos não fariam sentido algum para boa parte do público leigo. Este fato me fez refletir sobre o método que estava sendo utilizado, uma vez que aquela abordagem específica poderia ser um erro.

Analisando depois esta primeira entrevista, estava claro para mim que os assuntos que renderam mais respostas interessantes eram aqueles de ordem subjetiva e sensorial. O diálogo sobre tradições musicais também se demonstrou muito frutífero e ajudou a constituir a identidade musical de cada um dos entrevistados. Passado este primeiro momento de questionamento, defini que o foco das entrevistas deveria ser a questão da improvisação enquanto experiência pessoal, relacionada ao estilo e a história de cada músico num contexto mais amplo da música instrumental brasileira.

As performances seriam o fio condutor narrativo que relacionaria os temas discutidos e o perfil musical dos entrevistados. Além disso, busquei destacar os momentos musicais enquanto experiência sensorial, dando tempo suficiente para o espectador se envolver naquela atmosfera, colocando-o numa posição contemplativa em que possa desfrutar de toda improvisação. Essa escolha foi também uma decisão alternativa ao uso do discurso verbal como elemento narrativo central, uma vez que busco falar sobre diferentes estilos musicais sem procurar explicá-los profundamente, tendo a música como principal veículo de exposição dos próprios estilos.

3.3 – Entrevistas

A seleção dos músicos entrevistados se baseou na ideia de termos representados diversos estilos dentro do conceito de música instrumental brasileira, sob o olhar de improvisadores com grande experiência e vivência musical. Com a exceção do grande compositor e instrumentista Maurício Einhorn, que passa por graves problemas de saúde, todos os músicos convidados aceitaram participar do projeto e contribuíram muito para realização do filme. Traçarei um breve perfil de cada personagem, por ordem de filmagem, apresentando um pouco do trabalho de cada um e contando um pouco do que foi discutido durante as entrevistas.

Bernardo Ramos

Me interessei pelo trabalho do guitarrista Bernardo Ramos através de um amigo músico que comentou comigo sobre uma oficina de improvisação que acontecia na Escola de Música Pró-Arte, no bairro de Laranjeiras. Já tinha tido a oportunidade de conhecê-lo uma vez por meio de um primo que fora seu companheiro na Itiberê Orquestra Família, grupo ministrado pelo baixista Itiberê Zwarg. Fiquei curioso para conhecer o trabalho que estava sendo realizado ali, então entrei em contato com Bernardo para falar um pouco sobre o projeto e acompanhar uma das aulas, verificando um pouco o processo de ensinamento e refletir se seria um personagem interessante para o filme.

Decidi então filmar uma diária de entrevista com ele, seguido de sua aula com os alunos de sua turma mais avançada, o baterista Lucas Fixel, e o guitarrista Marcelo Figueiredo. Filmamos a aula na íntegra, registrando alguns exercícios e correções que eram feitas aos alunos, com o intuito de mostrar como a improvisação pode ser analisada e estudada de forma mais racionalista. No entanto, durante a montagem, que será melhor descrita no item 4.1, acabei optando por não desenvolver muitos detalhes sobre o trabalho dos personagens, deixando em foco apenas a improvisação e a relação pessoal dos músicos com o tema.

Bernardo Ramos nasceu no Rio de Janeiro e tem 35 anos. Segundo relatou na entrevista, começou a tocar violão com cerca de 11 anos, se interessava inicialmente por *rock'n roll*, ouvindo bandas como *Guns and Roses* e *Led Zeppelin*. Fez um ano de aulas particulares e depois se desinteressou pelo instrumento, vindo a redescobrir seu interesse por música alguns anos depois através do primeiro contato que teve com discos do *Clube da Esquina* e de *Flora Purim*. Aquilo o fez despertar para outro universo musical que parecia até então bem distante e obscuro, mas que explicaria o caminho que seria trilhado por ele durante seu período de formação.

Após alguns anos estudando com professores particulares, ele conheceu a oficina de Itiberê Zwarg, baixista de renome que integra o grupo de Hermeto Pascoal desde o final dos anos 70, que tem por princípio estimular a liberdade criativa dos alunos por meio de exercícios voltados para o processo de criação coletiva. Desta oficina nasceu o grupo *Itiberê Orquestra Família*, que foi o primeiro trabalho de Itiberê como compositor e líder de banda, revelando também muitos músicos de qualidade no cenário

instrumental carioca. A proposta é semelhante àquela de Hermeto, que busca explorar os limites da composição, rompendo com paradigmas métricos, harmônicos e melódicos, valorizando o improviso enquanto elemento fundamental da criação musical.

Em 2012, ele se afastou do grupo de Itiberê por questões pessoais, e hoje integra as bandas *Bamboo* e *Joana Queiroz Quarteto*. Paralela à atividade de músico, Bernardo também segue carreira acadêmica, sendo formado em violão clássico pela UFRJ, atualmente cursando doutorado na mesma instituição.

Idriss Boudrioua

Ouvi o nome de Idriss pela primeira vez através do guitarrista Bernardo Ramos, que aconselhou entusiasticamente a procurá-lo, me dando ótimas referências de seu trabalho. Nos dias seguintes comecei a procurar mais descrições sobre sua carreira e descobri que era um grande saxofonista de jazz que tinha tocado com nomes como Chet Baker, Steve Grossman, Maurício Einhorn, Johnny Alf, Luiz Eça, Ed Lincoln, Romero Lubambo, e tantos outros músicos renomados. Entrei em contato com ele algum tempo depois o convidando para uma entrevista, seguida de uma apresentação sua, tendo resposta positiva e grande receptividade de sua parte.

Pedi então que convidasse algum amigo para acompanhá-lo durante a performance, realizando uma espécie de *jam session* para documentarmos. Ele não tinha nenhuma pessoa em mente, até que sugeri um amigo que tínhamos em comum, o jovem violonista Jean Charnaux, que foi aluno do grande guitarrista Hélio Delmiro e que atualmente integra o grupo de Guinga. Idriss adorou a sugestão e então podemos confirmar o encontro entre os dois após a entrevista, na oficina onde conserta saxofones profissionalmente, de forma completamente improvisada, rendendo ótimos frutos.

Idriss Boudrioua nasceu na periferia de Paris, na França, e se transferiu para Brasil no ano de 1981, aos 22 anos. Teve formação musical erudita, em conservatório, mas desde cedo teve contato com a música popular francesa, com a bossa nova e com jazz norte-americano. Ele conta na entrevista, que desde pequeno quando viu pela primeira vez o filme *Orfeu da Conceição*, tinha o desejo fixo de conhecer o país. Ainda na França através da pianista e cantora Tânia Maria teve a oportunidade de conhecer o

trompetista brasileiro Cláudio Roditi, que o aconselhou a vir para o Brasil, uma vez que buscava uma experiência internacional tendo tentado viajar ao EUA sem ter sucesso.

Chegando ao Rio de Janeiro foi apresentado por Cláudio a vários músicos que tocavam na noite carioca, que o indicaram a trabalhos e incentivaram a seguir carreira no país. Na época as bandas de baile e gafeira ainda tinham muito espaço e público na cidade, o que permitiu que seu primeiro emprego fixo como saxofonista fosse na renomada orquestra do Maestro Cipó, famoso saxofonista tenor que vivenciou muitas transformações na música brasileira. A partir daí conseguiu abrir seu espaço no meio musical se firmando como um dos melhores saxofonistas do país tendo acompanhado músicos de grande expressão na história brasileira como Luiz Eça e Johnny Alf.

Idriss conta que o aprendizado do jazz e da improvisação aconteceu progressivamente, através de seu interesse pelo tema, do contato com músicos mais experientes e vontade de aprender. Quando chegou ao Brasil já tinha boa experiência com jazz e aqui aprendeu novas linguagens musicais como choro, samba, bossa nova, samba jazz, frevo, baião, e tantos outros gêneros, o que acabou por transformar seu estilo, temperando seu som com um sabor mais brasileiro. Ele vê a improvisação como um aprendizado eterno, que evolui conforme as experiências musicais vividas, sempre somando conhecimento e criatividade a quem o pratica. É a expressão da alma do músico que se manifesta espontaneamente como uma linguagem exprimida através da música.

Cristóvão Bastos

Cristóvão sempre fora um pianista que admirava muito, seja por sua linda trajetória musical, personalidade, ou mesmo por tê-lo visto tocando tantas vezes que me emocionava, tendo a certeza de que o convidaria para participar do filme. O contato com ele foi através da Escola Portátil de Música, escola de choro em que dá aulas de piano e que fui aluno até o fim de 2015. Quando o procurei para fazer o convite sugeri que fizéssemos uma entrevista seguida de uma performance com seu parceiro João Lyra, violonista que também fora professor da escola. Ele pareceu um pouco ressabiado, mas gostou da ideia, sendo solícito, ajudando inclusive no contato com João.

A Escola Portátil faz parte do Instituto Casa do Choro, que há pouco tempo inaugurara uma sede no centro do Rio de Janeiro, em um casarão histórico que fora todo reformado. Entrei em contato com a direção do instituto e fiz o pedido para filmarmos duas entrevistas e uma apresentação dos dois músicos no auditório Radamés Gnattali, que tinha um ótimo espaço e um lindo piano de cauda seminovo. Depois de uma semana verificando agendas e horários disponíveis, conseguimos confirmar a terceira diária do filme que contaria agora com dois personagens.

Cristóvão Bastos nasceu no bairro de Marechal Hermes, zona norte do Rio de Janeiro. O primeiro instrumento que teve contato foi o acordeom, com cerca de nove anos, o que o levou a ingressar na Academia de Acordeom Padre Eurico, como conta na entrevista, vindo a se formar quatro anos mais tarde na mesma instituição. Ainda adolescente começou a tocar acordeom profissionalmente na noite, em bailes e boates da cidade, quando surgiu uma oportunidade de se tornar pianista fixo de uma das casas noturnas que tocava. Ele então aceitou o convite, mesmo que não tivesse experiência alguma com piano, apenas um pouco de noção devido a familiaridade com o teclado da *sanfona*, embora a técnica fosse completamente diferente.

Esse pequeno acaso o estimulou a aprofundar o estudo do piano por conta própria, o que conseqüentemente o fez se afastar do acordeom, transformando profundamente sua carreira. Em meados dos anos 70, num dos trabalhos na noite carioca, conheceu o jovem compositor Paulinho da Viola, de quem se tornaria amigo e parceiro pelo resto da vida, permanecendo até os dias de hoje como pianista e arranjador do sambista. Na mesma época ajudou a fundar histórica Banda Black Rio, que era grande sensação do momento, pela grande inovação musical que era apresentada, numa fusão entre samba, funky, soul, baião, e outros ritmos nacionais, trazendo uma sonoridade moderna que viria a influenciar muita gente no Brasil e no mundo.

Ele conta que a Black Rio foi uma experiência fantástica, com grandes músicos que se conheciam e ensaiavam muito, tocando um repertório cheio de arranjos complexos sem ter nada escrito. Permaneceu no grupo por cerca de quatro anos e posteriormente se afastou por acreditar que musicalmente buscava outros caminhos. Seguiu então a carreira de compositor, arranjador e pianista, vindo a trabalhar com grandes artistas como Gal Costa, Nana Caymmi, Maria Bethânia, Chico Buarque, Edu Lobo, Ney Matogrosso, e tantos outros. Em 1997 lançou o seu primeiro disco solo como

pianista e compositor, *Avenida Brasil*, álbum muito interessante com diversos estilos musicais brasileiros e releituras de alguns clássicos, como a versão de *Round Midnight* em choro.

Este álbum representa bem a visão musical e a sonoridade de Cristóvão, que ao longo de sua formação como músico colheu influências de vários estilos e soube integrá-las perfeitamente em suas composições e improvisações. Sinto em sua música um enorme domínio de diversas linguagens, e um desprendimento ao mesmo tempo, que o permite transitar entre choro, jazz, baião, bossa nova, com uma liberdade rara de se ver. Ele relata na entrevista que no início não gostava de seus improvisos, mas foi aprofundando seu interesse e conhecimento até que se sentiu solto para improvisar como mais liberdade. O aprendizado é progressivo, depende sempre da atitude que se tem em relação a música, quanto mais se aprimora a técnica, um ponto a mais poderá ser visto, o que torna seu universo maior.

João Lyra

Tomei conhecimento do nome de João Lyra pela primeira vez, através de um disco de Sivuca, grande compositor e acordeonista brasileiro, que minha mãe trouxera para casa certa vez e que me deixou fascinado. O álbum era *Pau Doido*, lançado em 1992 pela extinta gravadora Kuarup, que tinha como componentes, além do próprio autor, Fernando Pereira na bateria, Tony Dias no baixo elétrico e João Lyra nos violões e guitarra. Pouco tempo depois descobri que ele também era professor da Escola Portátil de Música, e quando tive a ideia do projeto não pensei duas vezes em convidá-lo para participar.

João nasceu em São José da Laje, interior de Alagoas, em uma família de músicos amadores, onde cedo aprendeu a tocar violão e cavaquinho. Ele conta que desde cedo gostava muito das festas populares em sua cidade pedindo a mãe para ficar sempre perto da banda. Aos poucos foi tendo contato com músicos populares de sua região, como violeiros, aboiadores, vaqueiros, emboladores, e outros artistas que tocavam em feiras locais. O que estava em moda na época de sua juventude era o *rock*, em especial os Beatles, que influenciavam boa parte do mundo, e com ele não foi

diferente, mas o que falava mais alto ainda era a música nordestina, e essa que iria acompanhá-lo durante toda vida.

Depois de sair de sua cidade natal foi morar em Maceió e posteriormente em Recife, onde aprofundou seus conhecimentos musicais com o grande violonista espanhol José Carrion, tornando-se mais tarde professor do Conservatório de Música. Ainda em Recife, foi um dos fundadores da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, ao lado de Henrique Annes, Adelmo Arcoverde, Rossini Ferreira e outros, grupo que se destacou no cenário instrumental dos anos 80. No início dos anos 90 foi convidado por Sivuca a integrar a sua banda que excursionaria pela Europa em seguida lançaria um disco no Rio de Janeiro, cidade que acabaria se transferindo definitivamente.

No Rio foi bem recebido pelos amigos músicos que já conhecia de longa data, que começaram a indicá-lo para trabalhos, conforme conta na entrevista:

“Minha primeira gravação aqui no Rio foi logo com Chico Buarque, comecei com pé direito!”

A partir daí se firmou como um dos grandes violonista e violeiros nordestinos do país gravando com grandes nomes da música brasileira como: Elizeth Cardoso, Caetano Veloso, Alceu Valença, Gal Costa, Martinho da Vila, Nana Caymmi, Zeca Pagodinho, Paulo César Pinheiro, e muitos outros.

João Lyra contou que seu desenvolvimento como improvisador foi mais intenso a partir do momento em que começou a tocar com Sivuca, que estimulava o diálogo entre os dois dentro da linguagem da música nordestina, colocando também outros elementos de choro e jazz. Ele já gostava de improvisar dentro o universo nordestino, então acabou ampliando mais ainda sua visão musical, o que o transformou em um violista bastante plural, embora diga que não tenha o dom da improvisação, como tem o companheiro Cristóvão Bastos. Como afirma no final do filme:

“Depois que você se torna um grande improvisador, quando você improvisa, você está liberando todo o conhecimento que adquiriu ao longo da vida. Você se torna mais livre!”

Alessandro Kramer

Já conhecia há algum tempo o trabalho do acordeonista gaúcho conhecido como Bebê Kramer, quando fui convidado por um amigo a comparecer em uma apresentação que o músico faria ao lado do multi-instrumentista Arismar do Espírito Santo, referência nacional em música instrumental improvisada, no bar *Semente*, Rio de Janeiro. Na ocasião fiquei completamente fascinado com o entrosamento e a liberdade que os dois tinham, mesmo sendo um show claramente não ensaiado. Alguns meses depois quando convidei Bebê para participar do filme, ele me revelou que Arismar preferia decidir as músicas na hora, tocava o que “viesse na cabeça”.

Alessandro Kramer nasceu em Vacaria, Rio Grande do Sul, filho de um grande acordeonista local que durante alguns anos tocou profissionalmente animando bailes da região. A tradição na família o conduziu desde pequeno para o universo da música popular gaúcha, que integra diversos gêneros musicais de origem europeia, argentina e brasileira. É uma região fronteira, que historicamente recebeu muitos imigrantes de diferentes povos, que de alguma maneira souberam deixar suas influências no que hoje pode ser identificado como música gaúcha.

Ele relata na entrevista que só teve um professor na vida, dos 12 aos 14 anos de idade, um acordeonista cego que formou muitos jovens na região, e tinha um modo particular de ensinar, colocando as mãos sobre os dedos dos alunos demonstrando a posição correta dos acordes. Durante a adolescência ele tocava nos Centros de Tradição Gaúcha, espalhados pelo interior do estado, que correspondeu à boa parte de sua formação musical. Com 20 anos se mudou para Florianópolis, onde começou a tocar na noite, incorporando novos estilos musicais e se tornando um músico mais versátil. Ali permaneceu por dez anos, se transferindo posteriormente a São Paulo, onde intensificou sua relação com a música instrumental através de trabalhos com músicos como Toninho Ferragutti, Dominginhos, Ricardo Hertz, Arismar do Espírito Santo, Yamandu Costa e outros, mergulhando efetivamente no universo da improvisação.

Bebê conta na entrevista que suas maiores influências de improvisação não vieram da música gaúcha:

“A princípio a música gaúcha não trabalha muito com improvisação, ela tem um padrão, parte A, B, C... É uma coisa com muita execução, muita exuberância de técnica, mas não

se trabalha muito com a improvisação. Eu vim a ter contato com a improvisação quando tive contato com a música instrumental brasileira, o samba jazz, o próprio jazz, que é calcado na improvisação... Quando comecei a entender que existe uma harmonia que fica rolando por trás e você pode criar outra melodia e outras coisas em cima, isso não veio da música gaúcha pra mim, veio de outras escolas. Mas eu fiquei muito feliz quando consegui fazer isso com a música gaúcha também.”

É natural que o jazz tenha sido responsável por boa parte das influências dos músicos brasileiros no campo da improvisação, mas é interessante notar que este serve muitas vezes como inspiração para uma atitude improvisadora que acontece em relação aos estilos regionais, que por sua vez têm outros recursos a oferecer. Vejo no trabalho de Bebê, uma vontade de integrar diversos tipos linguagem em sua música, no intuito de romper fronteiras, permitindo uma flutuação livre entre um universo e outro. Essa postura contribui bastante para música brasileira crescer de uma maneira geral, em termos técnicos e compositivos, alimentando a efemeridade de nossa cultura musical.

4. Pós-Produção

4.1 - Montagem

O trabalho na ilha de edição foi progressivo, começou a ser preparado desde a primeira diária, como forma de otimizar o processo de montagem do filme. Desde 2012 realizo serviços de edição e assistência de edição para produtora Com Domínio Filmes, pequena empresa que devo boa parte de minha formação como montador, onde tive a oportunidade de trabalhar em longas metragens documentários, curtas, institucionais, programas de tv, que me enriqueceram de experiência profissional. Ali tive portas abertas para utilizar as ilhas de edição em horários alternativos, onde pude realizar montagem do filme *A vida é um improviso* durante dois meses.

Como acontece em muitos documentários, boa parte da estrutura narrativa do filme se definiu na montagem. No início tinha a ideia de desenvolver um pouco mais o perfil de cada entrevistado, entrando nas histórias individuais, mas ao mesmo tempo percebia que o tema da improvisação era o elo mais forte que unia os discursos. Optei então por identificar cada personagem a uma escola ou estilo a qual se identificavam, retratando alguns dos diversos estilos de improvisação que temos presente na música

instrumental brasileira. O que importava afinal era aquilo que estava sendo dito em relação à improvisação, como a música poderia traduzir aquele modo de pensar e comunicar sentimentos pessoais que jamais poderiam ser verbalizados.

Desta forma, pensei a estrutura do filme em forma de blocos em que pudéssemos entrar no universo musical de cada músico, ouvir sua opinião sobre o tema e fazer a passagem para o próximo personagem de maneira orgânica. Como destaquei anteriormente, os momentos de performance musical tem peso maior do que o conteúdo discursivo, o que tem por objetivo colocar o espectador em contato com a atmosfera do improvisador no momento da criação. Creio que posso ter assumido um risco que na realidade sempre vai existir, de ter pensado o filme para um público específico que já entende um pouco do tema que esta sendo dito, embora este não fosse o meu objetivo. Pensava que poderia retransmitir os sentimentos que me vinham quando escutava o improviso de um bom músico, através de um filme que respirasse a música em seu caráter criativo essencial.

Do ponto de vista estético não experimentei muito outras linguagem que saíssem do padrão entrevista e música, como imagens de cobertura dos músicos, ou dos lugares onde foram realizadas as diárias. Isso me faz refletir sobre a necessidade de uso de imagens adicionais como elemento que talvez quebrasse a unidade visual do filme a favor de uma visão mais lúdica do tema, embora não seja seguro desta alternativa. Ouvi algumas opiniões diferentes em relação ao filme, algumas positivas e outras mais taxativas, o que sempre influencia nas decisões de montagem que devem ser tomadas.

Ao mesmo em que me questiono sobre as decisões tomadas como diretor e montador vejo que a presente edição justifica alguns pontos de vista mais antigos que tinha em relação ao cinema documentário. Dentre vários diretores que tenho como referência, valorizo muito o cinema de Eduardo Coutinho, pela sua capacidade de trabalhar o aspecto humano dos indivíduos através da liberdade de discurso e das expressões corporais que mostram efetivamente a personalidade dos entrevistados. Coutinho fazia filmes que buscavam revelar elementos exteriores àquilo que vê e que se ouve, tentando estimular o espectador a refletir sobre todos os indícios ali sinalizados, podendo ao final obter revelações que transcendessem a realidade apresentada. Isso me influenciava a valorizar as imagens documentais de forma crua, procurando mostrar a beleza do real sem muitas alegorias.

Essa discussão também me faz refletir sobre um tipo de pensamento comum que vejo presente na opinião de muitos realizadores de documentário atualmente. Existe uma ideia de que um filme documentário dinâmico é aquele que mostra o mínimo possível de “cabeças falantes”, isto é, por mais que a narrativa seja delineada por relatos é preciso fugir da monotonia das imagens que mostram apenas os rostos dos entrevistados. Acredito que a ideia tenha pertinência, mas não pode ser levada ao pé da letra, pois não deve se aplicar a todos os tipos de documentário. A tentativa de preencher todas as lacunas visuais do filme com imagens belas ou meramente contemplativas pode esvaziar o sentido daquilo que se fala, correndo o risco de se tornar superficial.

Não sou contra o uso de imagens cobertura como recurso, mas tenho minhas dúvidas quando um pensamento comum tende a virar “regra”. Ao final do trabalho fiquei feliz pelo resultado obtido e me resignei com as escolhas estéticas que assumi, acreditando na boa aceitação que o filme possa ter dentro daquilo que vislumbrei como possibilidade real de exibição.

4.2 – Finalização de som e imagem

O processo de finalização de som é de grande importância para o resultado final do filme, deverá ser realizado por Pedro Tambellini, que é músico e engenheiro de som no Estúdio Maravilha 8, no Rio de Janeiro, amigo de longa data que gostou muito do projeto e aceitou trabalhar voluntariamente. Ele fará a função de editor de som e mixador, trabalhando no programa Pro Tools 11, software de gravação e finalização de áudio profissional atualmente usado no mundo inteiro. Na presente edição de *A vida é um improviso*, realizei uma pré-mixagem de som no software de edição Final Cut Pro 7, que embora não seja definitiva foi realizada com o intuito de possibilitar uma audição decente do filme, servindo também como base para edição de som.

O processo de edição de som consiste basicamente em analisar todos os áudios que foram utilizados durante a montagem, selecionando os melhores canais, buscando equalizar eventuais problemas causados por ruídos ou sons indesejáveis, mantendo uma unidade sonora que possibilite o claro entendimento de falas e instrumentos musicais. Obviamente o resultado final dependerá sempre de como foi feita a captação do som

direto, mas existem vários recursos como *plugins* e filtros que ajudam a melhorar a qualidade dos áudios de acordo com a finalidade desejada. Esta fase é uma espécie de preparação dos ingredientes que serão usados na mixagem, definindo toda matéria prima sonora que será consolidada na próxima etapa.

Todo o material sonoro que foi selecionado pelo editor de som, como diálogos, músicas, ambientes, serão divididos em pistas organizadas que servirão de base para serem trabalhados na mixagem. É uma função muito específica que deve agregar capacidade técnica e artística de um profissional que será responsável também pela criação de ideias que possam contribuir para o resultado final do filme. A mixagem final é a fase de harmonização e equalização de todos os sons utilizados, será feita em 2.0, uma vez que o filme não fora pensado para ter tantos efeitos sonoros, nem ser exibido em salas comerciais que justificassem uma mixagem em 5.1.

A parte de colorização e finalização de imagem será realizada por Bernardo Neder, grande amigo que trabalha profissionalmente como colorista e finalizador da produtora Afinal Filmes, localizada no Rio de Janeiro. O processo de colorização basicamente consiste na correção de “imperfeições” de cores que foram captadas pelas câmeras, buscando um reequilíbrio cromático que possa mostrar uma unidade visual planejada anteriormente. É um trabalho que definirá boa parte da estética do filme, por isso é realizado em conjunto com o diretor e o fotógrafo.

Na presente edição, apliquei alguns filtros de colorização básicos, ferramentas do software Final Cut Pro 7, a fim de permitir a visualização do filme com condições mínimas de cor, por entender que a ausência de correção prejudicaria uma avaliação plena do filme. A diversidade de ambientes retratados contribuiu para que tivéssemos diferentes padrões de iluminação e concentração de cor, o que pode tornar o trabalho mais complexo se quisermos assumir uma identidade visual que privilegie determinada tonalidade de cor. Como ainda estamos refletindo sobre a eventual entrada de novos planos de cobertura, a etapa não foi efetivamente iniciada, apenas discutida previamente com o finalizador sobre as possibilidades de colorização, que deverão ser efetuadas na segunda semana do mês de março de 2016.

4.3 - Distribuição

Uma das grandes dificuldades enfrentadas atualmente pelos realizadores brasileiros é a etapa de distribuição, sobretudo pela carência de salas de exibição que se interessem por filmes que não tem forte apelo comercial. A estrutura montada privilegia o produtor nacional de alto poder de investimento, os exibidores e as grandes corporações norte-americanas que ocupam mais de cinquenta por cento das salas do país com seus *block busters*. Se para um longa metragem de ficção que não se enquadre no esquema de distribuição já é difícil conseguir espaço no circuito, imagine para um curta-metragem documentário que foi feito sem nenhum tipo de orçamento.

Por isso vejo como horizonte a possibilidade de inscrever o filme no maior número de festivais de cinema que possam ter interesse em exibi-lo. Felizmente existem centenas de festivais de documentários e curta metragem espalhados pelo mundo, o que permite uma divulgação mínima do trabalho em escala nacional e internacional. Ainda que restrito a um público especializado, essas plataformas de exibição oferecem oportunidades de intercâmbio cultural e contatos para produções futuras.

Além de festivais de cinema, penso em propor algum tipo de parceria a canais de televisão por assinatura que sejam interessados em exibir o filme. Após a aprovação da lei que proporcionou um aumento exponencial de conteúdo audiovisual brasileiro nas emissoras de tv a cabo, abriu-se espaço ainda que timidamente, para compra e veiculação de curtas metragens nesses tipos de canais midiáticos, que por mais que não paguem tanto pelo produto seria uma plataforma de exibição interessante.

Tendo em vista que foram filmadas cerca de uma hora e meia de entrevista com cada músico, vejo a possibilidade de adaptar a proposta do filme para o formato de série de televisão, o que seria uma alternativa para possibilitar que o projeto continuasse e fosse viabilizado comercialmente. Dessa forma cada entrevista filmada se tornaria um episódio, podendo assim aprofundar assuntos individuais que não tive a oportunidade de desenvolver no curta, trazendo nova vida a um material que a princípio permanecerá desconhecido do grande público. Além disso a presença de um eventual orçamento possibilitaria um planejamento melhor de produção e roteiro, pensando em condições

mais profissionais de trabalho para equipe que até o presente momento não recebeu nenhum tipo de remuneração pelo filme.

Outra possibilidade de distribuição seria propor parcerias a instituições de ensino de cinema ou música, a fim de permitir o conhecimento e a livre circulação do filme a um público mais interessado no tema. O objetivo acima de tudo é tentar atingir o maior número de espectadores dentro da realidade de distribuição existente, considerando a expectativa de boa aceitação nos meios musicais e cinematográficos. Mesmo que não obtenha qualquer retorno financeiro, gostaria que o filme fosse visto e discutido como forma de contribuir para divulgação da música popular brasileira e do cinema nacional de um modo geral.

5. Considerações Finais

Analisando o caminho que foi percorrido durante todo processo de elaboração, construção e finalização do curta metragem *A vida é um improviso*, vejo que foi uma experiência única de encontro com grandes músicos e amigos através de uma proposta de valorização da música instrumental brasileira por meio do cinema documentário. Acima de tudo foi um grande aprendizado do ponto de vista profissional, pois tive a oportunidade de desenvolver conhecimentos na área de direção, produção e montagem, a partir de um projeto de minha autoria, o que inspirou uma relação mais afetiva com trabalho.

Devo dizer que nada seria possível sem o apoio incondicional que fora oferecido por todos os membros da equipe, de maneira muito fraterna e comprometida, refletindo-se em um resultado artístico de grande valor. A condição fundamental de arte coletiva é uma das coisas que mais me fascina no cinema, a necessidade de contar com contribuição de cada um para que a engrenagem possa girar organicamente e atender as expectativas almejadas. Esse ambiente harmônico que tivemos durante toda a fase de filmagens é algo raro de se conseguir, se justifica pela vontade de trocar conhecimentos,

valorizada pela a humildade, amizade e companheirismo demonstrados por todos durante os dias em que trabalhamos em conjunto.

Penso agora em projetos futuros que possam manter a mesma energia produtiva, se preocupando com as questões sócio culturais de nosso país, buscando meios de financiamento que possibilitem uma produção mais sólida e uma merecida remuneração a toda a equipe. Sabemos das dificuldades de se produzir filmes alternativos no Brasil, que não se contentem em agradar um público interessado apenas em entretenimento, mas assim como fizeram os cineastas pioneiros que nos inspiram até os dias de hoje, nós seguiremos lutando por um cinema que realmente nos represente e que tenha algo a dizer sobre a nossa cultura.

Para mim, um diretor quando realiza uma obra cinematográfica de valor, está deixando um pouco de si naquele trabalho, suas ideias, seus anseios, angustias, sua luta, que acabam transparecendo nos filmes ao longo dos anos, como uma marca de seu criador. Espero um dia poder emocionar as pessoas com meus filmes assim como me emociono quando vejo um trabalho de Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Thomas Farkas, ou mesmo quando ouço músicas de Dominginhos, Luiz Gonzaga, Garoto, Radamés Gnattali, e tantos outros artistas desse nosso país que nos fazem ver que a vida realmente vale a pena.

5 – Referências

Livros, Artigos e Teses

NEVES, David. *O Cinema Novo no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.

NEVES, David. *A Descoberta da Espontaneidade, Breve História do Cinema Direto no Brasil*. Artigo. Rio de Janeiro: Revista Contra Campo, 1966.

Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm>

FIGUEIREDO, Afonso C. S. *Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*, 2004. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

VIANY, Alex (org. José Carlos Avelar). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MOURA, Edgar. *Câmera na Mão, Som Direto e Informação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade, A História e as Histórias da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

PIEIDADE, Acácio T. C. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Artigo. Santa Catarina: UDESC. Disponível em: https://grumeufpr.files.wordpress.com/2015/09/piedade_2005_jazzmusicabrasileirafricc3a7c3a3omusicalidades_opus.pdf

SHAW, Lisa. *A Música Popular, A Chanchada e a Identidade Nacional na Era de Vargas (1930-45)*. Artigo. Socine II. São Paulo: Anna Blume, 2000

Filmografia

Crônicas de um Verão (Chronique d'un Été). Direção: Jean Rouch e Edgard Morin. Produção e Distribuição: Argos Films. Paris, 1960. 85 min.

Garrincha, Alegria do Povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Distribuição: Embrafilme. Rio de Janeiro, 1962. 60 min.

Maioria Absoluta. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1964. 19 min

O Circo. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1965. 27 min.

Memórias do Cangaço. Direção: Paulo Gil Soares. Distribuição: Thomaz Farkas Filmes Culturais. Rio de Janeiro, 1965. 29 min.

Heitor dos Prazeres. Direção: Antônio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro, 1966. 14 min.

Gal. Direção: Antônio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro, 1970. 13 min.

Os Mutantes. Direção: Antônio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro, 1970. 7 min.

Chorinhos e Chorões. Direção: Antônio Carlos Fontoura. Distribuição: Embrafilme. Rio de Janeiro, 1974. 11 min.

Nelson Cavaquinho. Direção: Leon Hirszman. Produção: Saga Filmes. Rio de Janeiro, 1969. 13 min.

Mutirão. Direção: Leon Hirszman. Produção: Plano de Ação Cultural - MEC. Rio de Janeiro, 1975. 12 min.

Cana de Acucar. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Rio de Janeiro, 1976. 10 min.

Cacau. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Rio de Janeiro, 1976. 11 min.

Partido Alto. Direção: Leon Hirszman. Produção: Embrafilme. Rio de Janeiro, 1976-82. 22 min.

Bethânia Bem de Perto, A Propósito de um Show. Direção: Eduardo Escorel e Júlio Bressane. Rio de Janeiro, 1966. 32 min.

Pixinguinha. Direção: João Carlos Horta. Produção: Tekla Filmes Ltda. Rio de Janeiro, 1969. 13 min.

Saravah. Direção: Pierre Barouh. Produção: AWA Filmes e Pierre Kast. França, 1969. 91 min

Hermeto Campeão. Direção: Thomaz Farkas. Produção: Thomaz Farkas Documentários, Cinema e Televisão. São Paulo, 1981. 44 min.

Discografia

Brazilliance Vol.1. Laurindo Almeida e Bud Shank. Gravadora: World Pacific/Blue Note. Estados Unidos, 1953.

Suite Popular Brasileira para Violão e Piano. Radamés Gnattali e Laurindo Almeida. Gravadora: Continental, 1956

Chega de Saudade. João Gilberto. Gravadora: Odeon, 1959.

Em Som Maior. Sambrasa Trio. Gravadora: Discos Som/Maior, 1965.

Quarteto Novo. Quarteto Novo. Gravadora: EMI, 1967.

Som Sangue e Raça. Dom Salvador e Abolição. Gravadora: CBS, 1971.

Maria Fumaça. Banda Black Rio. Gravadora: WEA, 1977.

Confusão Urbana Suburbana Rural. Paulo Moura. Gravadora: RCA, 1976.