

Dissonâncias entre *Nelson Freire* e o documentário musical brasileiro convencional

Guilherme Gustav Stolzel Amaral & Paula Gomes*

Nelson Freire (Brasil, 2003, 102 min)

Direção: João Moreira Salles

Roteiro: Flávio Pinheiro, João Moreira Salles e Felipe Lacerda

Produção: Beto Bruno e Maurício Andrade Ramos

Som: Aloysio Compasso, Denilson Campos, Gabriel Pinheiro, Lionel Pauty

Direção de Fotografia: Toca Seabra

Edição: Felipe Lacerda, João Moreira Salles

Introdução

O crescente interesse do documentário brasileiro pela música produziu dezenas de filmes, dos quais, uma parcela significativa trata de reconstruir a trajetória de emblemáticos personagens da música brasileira. Esses documentários – que resgatam memórias e fatos relacionados aos personagens retratados – constituem uma tendência dentro do documentário musical brasileiro contemporâneo, a qual intitulamos de *biografia convencional*, caracterizada pela linearidade discursiva, que seleciona certos acontecimentos significativos e estabelece entre eles conexões que lhes conferem coerência. Parece-nos que a principal preocupação dos filmes alinhados a esta tendência é a de extrair uma lógica dos múltiplos acontecimentos que compõem a trajetória de um artista, de modo a construir uma narrativa que busca dar a essa trajetória uma unidade coerente.

É a partir de entrevistas com pessoas ligadas aos personagens biografados que estes filmes constroem uma biografia cronologicamente linear, cerimonial e enaltecadora. A formulação chave dessa tendência biográfica costuma dar preferência ao caráter informativo da palavra falada. É combinando diversas

* Guilherme Gustav Stolzel Amaral: Mestre em Imagem e Som pela UFSCar. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Artes e Comunicação. 676, São Carlos, Brasil. E-mail: guinico@gmail.com

Paula Gomes: Doutoranda do curso de pós-graduação em Multimeios da UNICAMP. Instituto de Artes. Departamento de Cinema. 6159, Campinas, Brasil. E-mail: paulagomesrtv@gmail.com

dessas vozes que a biografia do músico vai sendo construída de maneira cronologicamente linear e coesa, com *começo, meio e fim*, cabendo aos demais elementos que costumam fazer parte da narrativa destes documentários – tais como imagens de arquivo, performances musicais, animações, dentre outros – o papel de ilustrar o que é mencionado nos depoimentos.

Filmes como *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003), *Jards* (Eryk Rocha, 2013) e *Dominguinhos* (Mariana Aydar, Eduardo Nazarian, Joaquim Castro, 2014) parecem fugir dessa tendência biográfica convencional, sobretudo no que diz respeito ao registro musical. Neste artigo, pretendemos analisar os principais aspectos estéticos e narrativos que distinguem o filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003) de biografias musicais convencionais.

Um filme sobre um homem e sua música

Nelson Freire tem como foco o pianista que dá nome ao filme. Freire é um dos principais pianistas brasileiros e do mundo no campo da música clássica, o que já diferencia o filme da maioria dos documentários musicais brasileiros, que via de regra tratam de músicos relacionados a música popular brasileira.

Ademais, *Nelson Freire* é uma obra com o foco voltado principalmente para os acontecimentos do presente, ou seja, aqueles que se passam no momento da tomada. É por meio do registro de apresentações e ensaios do pianista, bem como dos momentos que antecedem e precedem esses eventos, que o filme apresenta ao espectador fragmentos da relação que Nelson tem com a música.

Ao longo do documentário acompanhamos a sutil revelação de partes fragmentadas da história de vida de Nelson, estruturadas em 32 episódios. Diferentemente do que se observa em grande parte dos documentários musicais brasileiros desenvolvidos à luz dos preceitos de uma biografia tradicional, *Nelson Freire* não apresenta ao espectador uma seleção dos acontecimentos mais relevantes da vida da pianista; o filme tampouco propõe um ordenamento lógico e linear para os fatos que integram sua estrutura narrativa.

Buscando compreender os motivos que levaram Nelson Freire – sujeito avesso à exposição excessiva – a aceitar a realização do documentário, Salles desenvolveu duas hipóteses.¹ Na primeira delas, a participação de Nelson é explicada pelo desejo do pianista em ter registros audiovisuais de sua carreira, buscando evitar que ocorresse com ele o mesmo que ocorreu com sua mentora

1. Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

Guiomar Novaes, que mesmo sendo uma das maiores pianistas da história do Brasil, possui apenas um único registro audiovisual de cerca de 40 segundos.

A outra hipótese é a de que, nas palavras de Salles, Nelson “quis que o filme fosse feito porque ele quis declarar o seu amor por tudo àquilo que é importante na vida dele”.² O pianista parece corroborar essa hipótese ao afirmar em entrevista:

Sou o resultado de outras pessoas. Não me fiz sozinho. Por ter sido menino prodígio, muita gente pensa que, se eu estudasse com xis ou ipsilone, seria a mesma coisa. Não é verdade. Gostaria que todos soubessem. Meninos prodígios existem muitos; que acabam meninos, acabam prodígios. Ter histórias da minha professora, do meu pai, foi algo muito importante para mim.³

Estas palavras de Salles e Freire nos encorajam a afirmar que em *Nelson Freire* há uma espécie de inversão na chave da biografia. Não é o filme que presta uma homenagem ao pianista, mas sim o pianista que homenageia, através do filme, as pessoas que marcaram a sua trajetória de vida.

Para a construção dessa homenagem Nelson compartilhou com o Salles parte de seu acervo afetivo pessoal, constituído de diversas fotos, recortes de jornal, e de duas cartas endereçadas a ele, uma escrita pelo seu pai e outra por sua professora Nise Obino. Assim, é através da homenagem prestada por Nelson a outras pessoas que o espectador contempla fragmentos de informações relacionadas à vida do pianista.

Podemos dizer que no filme Nelson fala de sua história de dois modos distintos, porém complementares: através do discurso verbalizado que constitui uma única entrevista que Salles realizou com Nelson, repartida em trechos que aparecem ao longo de todo o filme; e por meio das fotos, dos recortes de jornais, e das cartas, que integram o seu arquivo pessoal e que revelam detalhes íntimos de sua existência. Para compreendermos melhor essa questão, prosseguiremos com a análise de dois episódios do filme que proporcionam uma ampla reflexão acerca do assunto, “uma carta” e “homenagem a Nise Obino”.

O episódio “uma carta” é aberto com a imagem (Fig. 1) de um antigo papel datilografado combinada a uma voz *over*, que logo percebemos tratar-se da narração do conteúdo da própria carta. Iniciada pela expressão “*meu filhinho*”, o narrador informa-nos os motivos que levaram a escritura da carta: em função da mudança de toda a família para o Rio de Janeiro “*única e exclusivamente*”

2. Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

3. Entrevista que integra o texto “João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire” de autoria de Silvana Arantes, publicado originalmente no Caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 29/04/2003. A cópia digital encontra-se disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200306.htm. Acesso em 25 de jun. 2015.

por causa de Nelson, bem como com o objetivo de narrar alguns fatos relacionados à vida do pianista, “*para que sirvam de orientação para tua biografia*”.

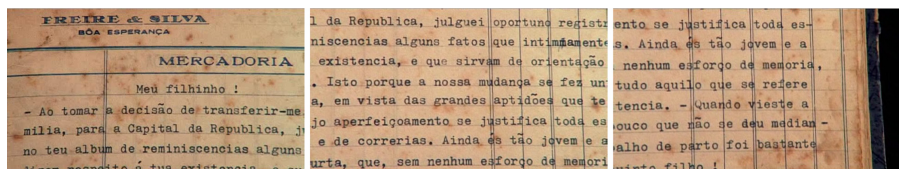


Figura 1. Imagens da carta escrita pelo pai de Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Imagens da carta e imagens de fotos antigas (Fig. 2) são intercaladas enquanto o narrador, lendo a carta, relembra os problemas de saúde que Nelson enfrentou durante a infância em Boa Esperança, Minas Gerais: “*eras um menino lindo, robusto e corado, porém, eras doente. Quanto sofremos tua a mãe e eu, por ver-te a definhar, dia a dia, e a choramingar, vitimado amiúde por alergia rebelde que a tudo resistia*”.



Figura 2. Fotos do pianista durante a infância.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em seguida o narrador descreve uma viagem que Nelson fez com seus pais em 1984 à cidade de Campanha (MG), com o objetivo de visitar as irmãs internas do pianista, Nelma e Norma. São mostradas fotos de alunas do internato, enquanto o narrador conta que na presente ocasião, Nelson, que tinha apenas quatro anos, tocou piano para parte das alunas e para irmã superiora que, entusiasmada com a sua performance, disse para as alunas fixarem bem na memória aquele momento, para que recordassem no futuro quando o Nelson, já crescido, viesse a impressionar o mundo. Nesse momento surgem imagens de recortes de antigos jornais nos quais a precocidade do pianista ganha destaque (Fig. 3).



Figura 3. Recortes de antigos jornais que enfatizam o talento precoce de Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em seguida, vemos fotos antigas de Nelson ainda garoto combinadas a imagens da carta, enquanto o narrador prossegue lembrando a dedicação dos pais ao aprendizado do pianista, que uma vez por mês era levado pela mãe até a cidade de Varginha (MG) para que tivesse aula com o maestro Fernandez, que após doze lições afirmou que não havia mais nada a ensinar a Nelson, aconselhando que a família se mudasse para o Rio de Janeiro para que o jovem pianista prosseguisse com os estudos.

Dando sequência à leitura da carta, o narrador nos informa que em junho de 1950, após refletirem muito, os pais de Nelson decidem deixar o interior de Minas Gerais e seguir com a família para Rio de Janeiro, “*com a finalidade primordial de acompanhar*” os passos de Nelson rumo à cidade na qual as aptidões dele poderiam “*desenvolver-se ilimitadamente*”. Ao longo desse trecho imagens da carta alternam-se com imagens de fotos da família, e com imagens da cidade do Rio de Janeiro. (Fig. 4)

A carta chega ao seu fim. O autor se despede carinhosamente com os dizeres “*Atenciosamente, Papai*”. Com a imagem de uma foto do pai de Nelson o episódio termina.



Figura 4. A esquerda uma foto dos pais de Nelson, ao centro uma foto da família, e a direita a foto do pai de Nelson que encerra o episódio.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em “*uma carta*”, Nelson prestou sua homenagem ao grande esforço e dedicação da família, sobretudo dos pais, que possibilitaram que ele prosseguisse com os estudos. É interessante observar que essa homenagem é construída sem a necessidade de que o pianista se fizesse fisicamente presente no episódio: o

espectador não o vê, tampouco o ouve. O sentimento de Nelson se materializa através do conteúdo da carta escrita por seu pai, e das fotos e dos recortes de jornal vistos ao longo do episódio. É através deles que o espectador é informado sobre alguns aspectos da vida do pianista.

Nesse sentido, *Nelson Freire* contrapõe-se às críticas que Jean-Claude Bernardet direciona aos documentários brasileiros que fazem um uso excessivo da *entrevista*, como é o caso dos documentários musicais alinhados à uma *tendência biográfica tradicional*. O teórico observa que o recurso é comumente adotado pelos documentaristas com o objetivo de passar a palavra para o outro, de dar voz ao sujeito retratado. Contudo, questiona Bernardet:⁴ “que fala do outro é essa, se é sempre motivada pelas perguntas do cineasta?” Prosseguindo em seu questionamento, aponta: “Além disso, o outro só fala sobre temas propostos por perguntas, não sobre o que gostaria de falar”.

Já no episódio “homenagem a Nise Obino” o discurso verbalizado do pianista é combinado a um discurso afetivo que se manifesta nos elementos que compõe o seu arquivo pessoal. Diferentemente de “uma carta”, em “homenagem a Nise Obino” Nelson encontra-se fisicamente presente. No início do episódio é o próprio Nelson quem relata as dificuldades que enfrentou no Rio de Janeiro. Ele conta dos problemas que teve para se adaptar aos métodos de aprendizado e a troca constante de professores fez com que família cogitasse voltar para o interior de Minas Gerais “*o prodígio estava acabando né... já tinha dado o que tinha que dar...*”. Em seguida ele explica o cerne do problema: “*não havia amor, tinha que haver... se não há isso... eu viro uma toupeira, sabe?*”

Em seguida Nelson descreve a impressão que teve de Nise Obino na primeira vez em que ela foi a sua casa. Ele, garoto tímido, disse ter ficado impressionado com a espontaneidade e a beleza da professora: “*eu tava na varanda, e ela desceu de um taxi preto, fumando, desquitada... chegou falando de política... oposições... escandalizando a família mineira... e eu fiquei fascinado*”. Acompanhamos trechos da entrevista combinados a imagens de fotos de Nise (Fig. 5) enquanto ouvimos Nelson dizer do amor que existiu entre os dois, que ia muito além da relação aluno-professor. Em seguida, ele menciona ter recebido uma carta de Nise na qual ela escreve sobre o encontro inicial que tiveram.

4. As indagações de Jean-Claude Bernardet foram retiradas do debate realizado por ele e por Ismail Xavier no Centro Cultural de São Paulo, no dia 15 de agosto de 2003. A transcrição completa do texto, realizada por Cleber Eduardo, encontra-se disponível em www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm. Acesso em: 8 de julho de 2015.



Figura 5. Fotos de Nise Obino pertencentes ao acervo pessoal de Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

A partir desse momento passamos a acompanhar a leitura da carta narrada em voz over por Denise Obino Boeckel, filha de Nise. Imagens da carta alternam-se a uma série de fotos organizadas em sequência (Fig. 6). Nise conta à impressão que teve ao ver o pequeno pianista “*correndo mãozinhas tão pequenas*” pelo piano: “*era tão cômico, era tão comovente, e era tão diferente... era qualquer coisa fora desse mundo, não dava para classificar de feio ou bonito*”. Por fim, a pianista conclui: “*nesse momento, vendo bem tudo aquilo, eu vejo que te amei, porque disse para mim mesma: que bom, ele já tem o seu mundo, também para ele o resto será o resto. Novembro, 1983, Nise*”.



Figura 6. Uma imagem da carta e duas imagens do arranjo de fotos de Nise Obino, nas quais Nelson aparece diversas vezes ao lado da antiga professora.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

A entrevista é retomada. Nelson diz: “*ela não está mais aqui... mas acho que não existe um dia em que eu não falo com ela*”. Ele sorri e o episódio termina. Assim como acontece no episódio “uma carta”, em “homenagem a Nise Obino” Nelson também presta uma homenagem, que nesse caso é dedicada à professora. Ao longo do episódio, as fotos, a carta e o relato pessoal de Nelson atravessam o tempo, resgatam acontecimentos do passado e inscrevem fragmentos da história do pianista na narrativa do filme.

Outro ponto importante que não podemos deixar de enfatizar é a presença do depoimento do próprio Nelson na obra. Ao longo do filme o espectador acompanha diversos trechos da entrevista que Salles realizou com Nelson no último dia de filmagem. Em alguns desses trechos Nelson, de fato, conta uma parcela de sua história de vida. Porém, a aura de afeto oriunda do modo como

as cartas “falam” por Nelson não é deixada de lado. A oralidade reticente e fragmentada do pianista - entremeada à força sígnica das imagens – potencializa o conteúdo afetivo das palavras. Tal característica contribui para singularizar o artifício da entrevista neste filme.

O episódio “a profissão” é iniciado com um breve trecho de Nelson executando *Scherzo, opus 54 nº4* de Chopin, seguido de imagens do pianista caminhando por corredores escuros e de planos no quais Nelson é visto sozinho no palco ensaiando em imensos teatros vazios. (Fig. 7)

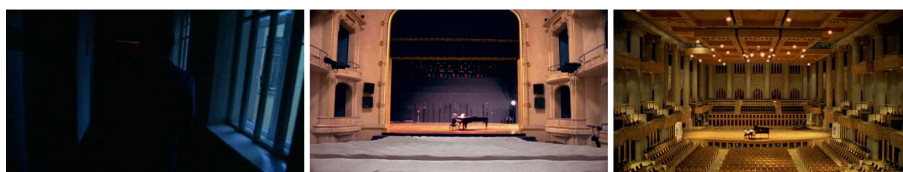


Figura 7. A imagem da esquerda mostra Nelson caminhando sozinho no corredor, enquanto que as imagens do centro da direita retratam o pianista sozinho no palco. Um grande plano geral ilustra a dimensão dos teatros de modo a acentuar a solidão que envolve a carreira do pianista.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em seguida, enquadrado em primeiro plano, ele fala sobre a solidão que envolve o ofício de pianista. Solidão essa que ele afirma lhe fazer companhia desde a infância: “*eu fui caçula nove anos depois, e quando eu nasci meus irmãos estavam internos, eu não tive contato, e eles poderiam ser tios [...] essa solidão sempre existiu, de uma certa maneira... e... até hoje existe*”. Na sequência, uma série de imagens mostra momentos nos quais ele é visto sozinho, em locais diferentes, andando de um lado para o outro. O plano da entrevista é retomado, Nelson diz então:

O trabalho é solitário também. Você estuda sozinho. Você e o piano, né? Claro que você pode fazer música de câmara, quando toca com a orquestra tem os ensaios. Mas, de um solista, de um recitalista ...acho que por isso a Martha deixou tantos anos de tocar sozinha em público, ela tinha feito já tantas vezes isso. É uma coisa muito... realmente... é solitário! Você tem de... fabricar um pouco esse...

Após as palavras de Nelson o episódio é encerrado com um trecho de cerca de dois minutos no qual o pianista é retratado interpretando um pouco mais da mesma obra que abre o episódio, *Scherzo, opus 54 nº4*, de Chopin.

Já no episódio “infância”, Nelson nos conta sobre os problemas de saúde que enfrentou quando pequeno e o modo como esses problemas acabaram, de certa forma, aproximando-o do piano: “*O mundo era complicado pra mim, não*

podia pertencer aquele mundo que tava acontecendo lá... A única coisa que eu tinha era o piano e a música, então ali eu saía um pouco daquela realidade que eu não podia participar...”.

A solidão, parte inevitável da profissão, conforme menciona Nelson no episódio “a profissão” já era “fabricada” por ele desde a infância. Ao longo do episódio são mostrados recortes de jornais com manchetes que enfatizam a precocidade do “menino prodígio”, e também fotos do pianista quando pequeno (Fig. 8). Nelson cita uma foto específica, cuja imagem o espectador acompanha enquanto ouve o pianista dizer: “*em até uma foto minha com dois priminhos... existe um detalhe muito importante... dois estão descalços e eu com uma sandalhinha.... vivia cheio de doenças*”. Novamente o arquivo pessoal do pianista surge no filme repleto de informações afetivas sobre sua história de vida.



Figura 8. À esquerda a imagem de um dos recortes de jornal que compõem o episódio; ao centro e à direita imagens da foto mencionada por Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

O registro da música em *Nelson Freire*

Quando falamos de documentários musicais, é de se esperar, como bem pontuou Cristiane Lima, que uma obra que propõe uma relação mais próxima com a música, “trate-a como elemento que deve ser ouvido por si mesmo – o que implicaria engajar o áudio-espectador em uma outra escuta” (Lima, 2012: 209).

Assim, uma das expectativas que surge em torno de um documentário musical é a de que ele incorpore plenamente em sua estrutura a música que integra o universo que propõe registrar, de modo que ela ocupe uma posição de destaque dentro do filme. Entretanto, são raros os documentários preocupados em incorporar narrativamente uma estética musical. Na maioria das vezes a sonoridade desses filmes acaba restrita ao som direto das entrevistas e ao registro sonoro das performances musicais, recorrentemente utilizadas para ilustrar aquilo que é mencionado nas entrevistas. Nesse sentido, Marcia Carvalho questiona o que ela intitula de uma “falta de vigor na articulação de um

projeto que explore a trilha musical e a sonoridade do próprio documentário” (Carvalho, 2012:10). Projetando para o campo dos documentários musicais brasileiros contemporâneos, na análise que realiza dos filmes *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009), e *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010), a pesquisadora coloca a seguinte indagação:

O trabalho sonoro de um documentário musical deve mesmo ser apenas e tão somente estas performances musicais que são apresentadas como números musicais dentro da produção, sem qualquer projeção de novas articulações sonoras para a prática documental? (Carvalho, 2012: 11).

Compactuamos com a opinião de Carvalho acerca do uso limitado que a maioria dos filmes tem dado à música e, sobretudo, à performance musical, em suas estruturas narrativas. Como exemplo, podemos citar *Simonal, Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Calvito Leal, Cláudio Manoel e Micael Langer, 2009), documentário que trata de reconstruir a trajetória de Wilson Simonal, com uma atenção especial voltada para a possível relação do cantor, durante a década de 1970, com o Departamento de Ordem Política e Social, o D.O.P.S., e com o governo militar. Em determinado momento do filme, diversos entrevistados surgem para informar ao espectador sobre o carisma e o talento de Simonal de encantar e conduzir a plateia. Para tanto, eles relembram o show realizado pelo cantor no Maracanãzinho no ano de 1969, marcado pelo episódio no qual Simonal organizou e regeu o público em coros compostos por dezena de milhares de vozes. O filme mostra-se tão interessado nas impressões que Chico Anysio, Boninho, Simoninha, Nelson Motta, Luís Carlos Miéle e Tony Tornado recordam deter do referido acontecimento, que acaba negligenciando a força inerente do fato em si: a quantidade excessiva de depoimentos sobrepõe os poucos segundos que a obra exhibe do registro da performance de Simonal, o que, a nosso ver, diminui a potencialidade da referida performance na narrativa do filme. A verborragia ofusca a força da performance.

Em nossa perspectiva, a performance é um elemento-chave, capaz de conferir uma identidade própria aos documentários sobre música. Nesse sentido, Nelson Freire é um documentário generoso, tanto no que se refere à quantidade de performances apresentadas – acompanhamos Nelson executar obras de Rachmaninoff, Guastavino, Tchaikovsky, Villa-Lobos, Chopin, Brahms, Schumann, Gluck e Camargo Guarnieri – quanto em função da importância narrativa que essas performances assumem na obra.

Outro aspecto que merece destaque é o modo como se inscreve a performance musical em sua estrutura narrativa. Salles relata que orientou algumas filmagens de performances musicais tendo como base a partitura da peça exe-

cutada por Nelson e pelos membros das orquestras durante os ensaios e as apresentações:

[...] a gente decidiu filmar todos os ensaios. A cada novo ensaio eu cobria aquilo que eu não tinha filmado no ensaio anterior. Por exemplo, no Rachmaninoff, em que ele (Nelson) dialoga com a flauta e com o clarinete no segundo movimento, num ensaio eu me preocupava com o clarinete e com ele. No ensaio seguinte eu me preocupava com a flauta. Mas é claro que em algum momento entram os violinos, enfim... havia uma decupagem pela partitura que me dizia, então, o que estava faltando. Lógico que não é tão sistemático, não é tão germânico como eu estou te dizendo. Havia um pouco também de improviso. Eu achava que agora eu precisava ter o clarinete... E aí, na ilha de edição, a gente ia vendo que câmera, neste compasso, de todos os concertos que a gente filmou, de todos os vários ensaios desta mesma peça, qual a câmera melhor.⁵

No trecho citado, Salles descreve o modo pelo qual a partitura da peça Rachmaninoff *Concerto n°2 (2º movimento)* norteou a filmagem e a montagem do episódio “uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete” no qual Nelson, a flautista Natalia Setchkariova e o clarinetista Adil Fiodorov executam a obra de Rachmaninoff. A decupagem das filmagens e da montagem através da partitura, orientada, sobretudo, pelos compassos da peça, é um procedimento que faz com que a música alimente e irrigue o filme, de modo a interferir em sua própria estrutura. É a música que direciona a duração, a composição e a combinação destes planos. O tempo e o movimento da peça musical contagiam o documentário, e a materialidade da música manifesta-se na própria materialidade do filme.

“Valsa” é outro episódio no qual a música exerce uma influência sobre o registro e a montagem da performance musical. Ao longo do episódio, acompanhamos Nelson e sua amiga Martha Argerich executarem juntos a obra *Suíte para dois pianos, opus 17 n°2 (2º movimento)* do compositor russo Rachmaninoff. “Valsa” é marcado por uma montagem que alterna planos muito parecidos de Nelson e Martha, mas, enquanto Nelson é localizado mais à esquerda do plano, Martha é enquadrada mais à direita (Fig. 9). Em nossa leitura esse espelhamento dos planos busca ressaltar que, embora existam características musicais específicas que diferenciam Nelson e Martha enquanto pianistas, a relação de cumplicidade dos dois é tão profunda que essas diferenças acabam tornando-se complementares, e não antagonicas. A harmonia musical dos pianistas impressiona até mesmo o renomado crítico musical francês Alain Lompech:

5. Entrevista não publicada realizada no ano de 2003 pela profa. Dr. Suzana Reck Miranda, gentilmente cedida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

[...] como é que estes dois pianistas conseguem respirar ao mesmo tempo, ter as mesmas ideias ao mesmo tempo, pois quando você os ouve tocar separadamente eles têm uma natureza muito diferente... Porém quando estão juntos, de repente, não é um duo, é uma só pessoa e que não é o resultado dos dois, é uma coisa que não consigo compreender [...].⁶



Figura 9. O espelhamento dos planos de Nelson e Martha.
Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Além das estratégias envolvidas no registro e na montagem das performances musicais, o filme desenvolve outro procedimento que contribui para que a questão musical ganhe ainda mais relevo na obra: o *registro da escuta musical*. Mais do que filmar a excelência com que Nelson conduz o seu piano, que envolve todo um gestual relacionado à ação de tocar, o filme apresenta ao espectador o registro do impacto e do efeito que a música produz no próprio Nelson e naqueles que ouvem as suas performances ao vivo. Diversas são às vezes em *Nelson Freire* em que o espectador é convidado a acompanhar o impacto e os efeitos gerados pelo acontecimento musical nas pessoas que o presenciam. Nesse ponto, o episódio “homenagem a Guiomar Novaes” e o seu subsequente “bis” são emblemáticos.

6. Transcrição de trecho da entrevista concedida por Alain Lompech a João Moreira Salles, que integra os Extras não musicais do DVD de *Nelson Freire*.

O primeiro inicia-se com a imagem de uma foto antiga de Guiomar Novaes enquanto ouvimos Nelson dizer que a primeira vez em que ouviu falar da pianista foi através da sua então professora, Nise Obino, que o levou para um concerto daquela que considerava “a maior pianista do mundo, que por acaso é brasileira e chama-se Guiomar Novaes”. Em seguida, enquadrado em primeiro plano, Nelson diz “Guiomar Novaes foi uma paixão da vida toda... uma paixão musical, desde pequenininho”. Um corte nos leva a um breve plano-sequência no qual acompanhamos o pianista colocar um CD para tocar. Logo que a música inicia-se uma legenda nos informa tratar-se da transcrição de Sgambati para ópera Orfeu e Eurídice, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck, interpretada por Guiomar Novaes.

Por quase três minutos ouvimos a execução integral da música. Entre imagens de antigas fotos de Guiomar (em algumas, Nelson aparece junto a ela), e a imagem de um cigarro que queima lentamente, a câmera enquadra o pianista em primeiro plano e em plano próximo, nos quais acompanhamos a emoção de Nelson ao ouvir Guiomar tocar. Por vezes, o pianista pisca, tentando evitar o choro. Ao fim da melodia, vira-se para a câmera e pergunta “gostou?”, e assim o episódio termina.

Buscando compreender melhor o episódio, encontramos nas palavras de Salles informações acerca dos acontecimentos que se passaram no momento das tomadas que compõem este episódio:

Tolamente, perguntei a ele sobre a Guiomar, e ele tentou falar. Mas dizia coisas como “a mais extraordinária pianista que o Brasil já produziu”, “foi a maior do seu tempo”. Eram frases que não tinham força. Todo mundo poderia dizê-las. O Nelson percebeu isto, a impotência da palavra diante do fato. O fato era tão maior que aquela frase tola. Então ele disse: “espera aí”. E foi pegar um disco dela e me disse: “ouve”. E aí eu percebi que ele estava falando da Guiomar com o rosto dele. A câmera é muito simples neste momento, é só o rosto dele ouvindo a Guiomar e se emocionando com ela. Como ele é um sujeito que graças a Deus não afeta a dor que porventura sente, ele não exagera os próprios sentimentos, não explicita. Então na hora que ele vai chorar ele corta a emoção, e me pergunta: “você gostou?”.⁷

A emoção observada em Nelson enquanto ele escuta a interpretação de Guiomar Novaes para *Orfeu e Eurídice* é mais intensa do que aquela que ele aparenta no início da sequência quando diz algumas palavras a respeito da pianista. Na impossibilidade de transformar em palavras um sentimento tão intenso, Nelson recorre à música. Nesse momento, o registro da escuta musical possibilita ao espectador observar como a escuta da peça reverbera no corpo

7. Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

de Nelson (Fig. 10). À medida que acompanhamos o impacto que a música de Guiomar Novaes deflagra em Nelson, melhor compreendemos sua relação com a pianista, bem como menor se torna a necessidade dele tentar explicar a intensidade desse sentimento através de palavras. A música é a “voz” através da qual o pianista manifesta os seus sentimentos.



Figura 10. A emoção no rosto de Nelson Freire ao escutar Guiomar Novaes.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

A atenção ao registro da escuta musical prossegue no episódio seguinte, intitulado “bis”, no qual acompanhamos o pianista tocar a mesma música – a melodia da ópera de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck – cuja a interpretação de Guiomar Novaes tanto o emocionou no episódio anterior. Em um grande plano geral, que enquadra ao mesmo tempo o palco e a plateia, vemos Nelson, sob os aplausos do público, caminhar em direção ao piano. Inicialmente ele agradece os aplausos e, em seguida, senta-se em frente ao instrumento e inicia a interpretação da melodia de *Orfeu e Eurídice*.

Assim como no episódio anterior, novamente o espectador é agraciado com a execução integral da melodia, o que garante continuidade sonora ao episódio, já que ao longo de seu transcorrer a montagem combina diversos planos de Nelson tocando em locais e momentos distintos. Assim como informa o título do episódio, bem como sugere o seu trecho final – momento em que acompanhamos Nelson sair do palco e caminhar em direção ao camarim – pode-se

inferir que *Orfeu e Eurídice* é uma das peças recorrentemente escolhidas por Nelson para encerrar suas apresentações, o que reforça a dimensão afetiva e emocional que ele detém por ela, já presenciada pelo espectador no episódio anterior. Além de se emocionar com a música, é através dela que o pianista se recorda de uma pessoa querida que já se foi. Nesse episódio a música é o meio escolhido pelo pianista para expressar parte do carinho e do sentimento que tem pela amiga mentora.

O episódio “bis”, por sua vez, apresenta registros que demonstram a capacidade da música de suscitar memórias afetivas distintas. Ao longo do episódio, o registro da escuta musical ganha destaque, e acompanhamos nos rostos de diversas pessoas as emoções desencadeadas pela interpretação de Nelson para melodia de *Orfeu e Eurídice* (Fig. 11). É através do registro da resposta física dos rostos dos ouvintes – em contato com a música do pianista – que o filme busca ilustrar para o espectador parte daquela que seria a experiência de assistir pessoalmente a um concerto de Nelson e, conseqüentemente, presenciar toda a força e energia presentes na apresentação do pianista.



Figura 11. A emoção nos rostos das pessoas que ouvem a interpretação de Nelson Freire para ópera *Orfeu e Eurídice*, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Comolli, refletindo sobre os desafios de filmar a música, questiona a criatividade limitada com que ela costuma ser registrada, frequentemente reduzida

a filmagens de corpos tocando instrumentos. Segundo o teórico, pode haver mais música no rosto de quem escuta do que nas mãos de quem toca (Comolli, 2004: 323). Nesse mesmo viés, Chion destaca que o cinema tem a potencialidade de constituir uma face à invisibilidade da música através do registro da alteração que a escuta musical provoca no semblante do sujeito atingido pela música:

[...] a contribuição do cinema neste domínio foi o de permitir confrontar a face humana, vista em plano-detalle, à música; e de se fazer, assim, literalmente intérprete destes dois mistérios que são o nascimento da música e sua escuta – fenômenos por natureza invisíveis. (Chion, 1995: 260).

Em *Nelson Freire*, o registro da escuta musical permite que o espectador perceba aquilo que não está completamente dado em cena, fazendo com que ele compreenda parte do que Nelson sente enquanto toca e ouve música, bem como um pouco do que sente o público de suas apresentações ao ouvi-lo tocar.

Considerações finais

Diante do que foi elencado é possível afirmar que documentários como *Nelson Freire* afastam-se daquelas que seriam as pretensões biográficas convencionais, ou seja, a de traçar a trajetória de uma vida através de uma cronologia linear com começo, meio e fim. A presença das fotos, das cartas e dos recortes de jornal do acervo pessoal de Nelson, assim como o seu depoimento que percorre o documentário, compõe o retrato de um sujeito fragmentado, que divide com o cineasta a tarefa de irrigar o filme com aspectos que ele considera importantes de sua história.

Além disso, o nosso esforço nesse artigo foi o de destacar a presença da música como elemento-chave na construção de *Nelson Freire*. A ampla dimensão que a música ocupa na obra envolve não apenas o registro das performances musicais de Nelson, mas também o tratamento que o documentário propõe para o registro da escuta musical e o modo como a música orientou as filmagens e a montagem do filme. Ao inscrever de maneira ampla a música em sua estrutura narrativa *Nelson Freire* faz com que ela, a música, ocupe uma posição de destaque na obra, e não apenas atue como um elemento secundário, ilustrador do discurso oral das entrevistas, tal como ocorre em um grande número de documentários musicais.

Nelson Freire foi objetos de ótimas críticas e pesquisas acadêmicas. Contudo, em nosso entendimento, muitas dessas pesquisas limitaram-se a analisar o filme a partir de perspectivas caras ao cinema de documentário, como, por exemplo, a relação entre o documentarista e o sujeito documentado. Essas questões apontadas são de extrema relevância e contribuem imensamente para

a reflexão e compreensão acerca do filme, no entanto, em nosso entendimento o filme possui uma especificidade que tem sido negligenciada, que é o modo como ele trabalha a música e o registro da música como elemento fundamental em sua construção narrativa e estética. Em *Nelson Freire* a música deixa de ter apenas um caráter temático e ilustrativo, passando a ser elemento estético e narrativo fundamental na articulação da obra.

Nesse sentido podemos afirmar que *Nelson Freire* não é apenas um documentário *sobre música* ou *sobre um músico*, é um documentário no qual a música ocupa uma posição central na construção de sentidos. Em outras palavras, é um *documentário musical*.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, M. (2012). Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro. *Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba.
- Chion, M. (1995). *La musique au cinema*. Paris: Fayard.
- Comolli, J.-L. (2004). Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma. In *Voir et pouvoir – L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction et documentaire* (pp.317-323). Paris: Verdier.
- Lima, C. da S. (2012). Música em cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão. *Doc On-line*, (12): 127-150.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Silva, M. D. J. da (2012). Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. *Doc On-line*, (12): 5-21.