

A MÚSICA NOS DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS BRASILEIROS

Uma análise do filme *Nelson Freire*.

Guilherme Gustav Stolzel Amaral¹

Resumo

Esta comunicação analisará o documentário *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003) visando explorar os principais aspectos que fazem com que o filme diferencie-se de grande parte dos documentários musicais brasileiros produzidos entre os anos de 2000 e 2010. A análise focará os aspectos temáticos e estruturais do filme, sobretudo naqueles relacionados ao uso da música, com o objetivo de compará-los com determinadas práticas que consideramos recorrentes em boa parte dos documentários sobre música do referido período.

Palavras-chave: Documentário; Música; Nelson Freire; João Moreira Salles; Documentário Musical

Introdução

A partir dos anos 2000 é possível identificar uma relação de aproximação entre a música brasileira e o cinema brasileiro, sobretudo no campo dos filmes de documentário. A pesquisadora Marcia Carvalho aponta para o fato de que no Brasil o vínculo da música com o cinema inicia-se com os filmes cantantes, ainda na época do cinema mudo, quando os “cantores se posicionavam atrás da tela para acompanhar as imagens de revistas musicais e operetas filmadas.” (CARVALHO, 2009: 1). Porém, é a partir da década de 90 que essa relação intensifica-se, impulsionada pelo barateamento dos equipamentos de produção (câmeras digitais e ilhas de edição não linear) e por uma política pública do governo brasileiro ancorada em uma série mecanismos de renúncia fiscal.

¹

Mestrando do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som - PPGIS- vinculado a UFSCar.
guinico@gmail.com

Desde então esse tipo de filme tem invadido os festivais e as salas comerciais do país, alcançando números expressivos de espectadores. *Vinicius*, por exemplo, documentário dirigido por Miguel Faria Jr, levou no ano de 2005, mais de 265 mil pessoas aos cinemas do país.

O formato também tem chamado à atenção de diversos pesquisadores e tem sido tema de artigos acadêmicos, dissertações e teses. O pesquisador Luciano Ramos, buscando entender o ímpeto dos documentários musicais brasileiros, levanta uma questão importante:

Será que para caracterizar um documentário como “musical”, basta que ele apresente a música e os músicos como tema? Ou seria também preciso que a montagem sugerisse ritmos e harmonias semelhantes a uma peça orquestral? (RAMOS 2012: 1).

Mais além da constatação de que o “requisito óbvio para o documentário musical é, de fato, que a música desempenhe papel fundamental em sua construção estrutural e temática” (Ramos, 2012: 1), Ramos identifica a presença de uma pluralidade estilística nos documentários musicais brasileiros e propõem uma classificação de grupos, “em conjuntos mais ou menos integrados em função de suas características mais evidentes” (RAMOS, 2012: 7) a partir dos modos classificação *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observativo*, *reflexivo* e *performático* desenvolvido por Bill Nichols.

A pesquisadora Marcia Carvalho, no artigo intitulado “Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro”, identifica em *Lóki – Arnaldo Baptista* (2008, Paulo Henrique Fontenelle) e *Uma Noite em 67* (2010, Renato Terra e Ricardo Calil), uma “banalização da proposta documental, evidentemente presos pela opção de homenagear seus personagens, sem correr riscos estéticos ou manifestar qualquer ousadia ou paradoxo” (Carvalho, 2012: 10).

Enquanto Marcia Carvalho faz críticas à ausência de ousadia na construção narrativa de grande parte dos documentários musicais brasileiros, a pesquisadora Cristiane Lima, em seu artigo “Música em Cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão” recorre a *Hermeto Campeão* (1981, Thomaz Farkas) para

evidenciar as possibilidades criativas do uso da música como elemento narrativo dos documentários musicais.

A perspectiva biográfica, que marca grande parte dos documentários musicais brasileiros é o tema central do artigo “Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e História”, de autoria da pesquisadora Denise Tavare e também do artigo “*Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical*” de Mariana Duccini. Os dois trabalhos destacam o fato de que os documentários musicais brasileiros tendem a estruturar-se a partir de uma perspectiva histórico/biográfica que segue uma formulação costumeira que intercala diversos materiais de arquivo, entrevistas, depoimentos e performances. As pesquisadoras apontam ainda que a montagem desses materiais segue, muitas vezes, uma ordem cronológica que articula a vida e a obra do(s) biografado(s).

Outra predominância observada nos documentários musicais brasileiros realizados a partir dos anos 2000 diz respeito ao gênero musical tratado pelos filmes. A MPB, sobretudo a Bossa Nova, a Tropicália e o Samba, predomina na temática desses filmes e a abordagem mais comum é a histórico/biográfica, onde o foco de interesse volta-se para a carreira de um músico, a trajetória de uma banda ou a história de um movimento musical.

Diante da recorrência de padrões observados nos documentários musicais brasileiros é possível identificar uma formulação chave que dar forma para grande parte dos documentários musicais brasileiros. Tal formulação é marcada pela perspectiva biográfica; pela falta de ousadia narrativa, sobretudo em relação ao elemento sonoros dos documentários; e pelo predomínio dos gêneros musicais Bossa Nova, a Tropicália e o Samba.

Entretanto, alguns documentários musicais destacam-se no cenário brasileiro justamente por escaparem dessa formulação chave, e é justamente sobre um desses raros exemplos que reside o nosso interesse. Para desenvolver um pouco a discussão que envolve o universo dos documentários musicais brasileiros, propomos a análise de *Nelson Freire* (2003, João Moreira Salles).

O documentário, dirigido por João Moreira Salles foi construído a partir de filmagens realizadas ao longo de dois anos, tempo no qual Salles e sua equipe acompanharam Nelson Freire em apresentações realizadas na França, Rússia, Brasil e

Bélgica. Estruturado em 32² episódios autônomos entre si, a montagem do filme não segue a cronologia das filmagens e reúne situações que dizem respeito, sobretudo, a relação de Nelson Freire com a música.

Nelson Freire foi o primeiro documentário dirigido por Salles a ganhar as salas de cinema, segundo o diretor, o filme “foi para o cinema por uma única razão, que me parece muito clara: por causa da música (...) desde o início achei que este era um filme que precisava ser ouvido no cinema, muito mais do que visto no cinema.”³ Em seguida, na mesma entrevista, Salles argumenta:

É impossível reproduzir fielmente a música do pianista pela televisão, pois, nas peças executadas por orquestras, vários microfones são responsáveis pela captação do áudio produzido pelas dezenas de músicos presentes no palco, de forma que apenas um sistema aprimorado de reprodução sonora faria justiça⁴ à complexidade da música executada.

Instigado pelas palavras de Salles a respeito da importância da música em seu filme, o objetivo desse artigo é investigar as potencialidades da música enquanto elemento narrativo do documentário *Nelson Freire*.

Um filme sobre um homem e sua música

O filme inicia-se e conclui-se em um mesmo plano sequência, acompanhado por uma orquestra, Nelson, enquadrado em plano médio, é visto tocando a última nota de uma peça. O concerto é finalizado e, sob aplausos, Nelson cumprimenta seus companheiros músicos, agradece a plateia e, acompanhado do maestro, retira-se do

2

A estrutura de *Nelson Freire* lembra a do filme *Gênio e Excêntrico Glenn Gould(1993)* de François Girard, que por sua vez refere-se as 32 Variações Goldberg, de Bach. Por meio de 32 episódios, Girard apresenta aspectos da vida do pianista canadense a partir de fragmentos constituídos por depoimentos e encenações.

3

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.

4

Ibid.

palco e segue em direção à coxia. O plano sequência continua, a câmera que acompanha Nelson desvenda ao espectador do filme um local que dificilmente os espectadores do espetáculo teriam acesso: os bastidores do concerto, o que está atrás do palco. Em seguida, o pianista retorna ao palco para mais uma vez agradecer ao público e, em seguida retorna a coxia. Sobreposto a estas imagens, surge uma legenda com o título do filme e os créditos da equipe técnica.

Mais uma vez Nelson e o maestro retornam ao palco, agradecem à plateia, cumprimentam o primeiro violino, em seguida os músicos da orquestra se levantam e Nelson e o maestro retornam a coxia. Na coxia o maestro pede a Nelson que retorne ao palco para um bis “(...) *Vai dar um docinho de coco para eles, que eles estão querendo*”. Relutante, Nelson diz que gostaria de um cigarro, o maestro insiste no bis. Depois de uma negociação envolvendo um cigarro e um copo de água Nelson cede aos pedidos do maestro e retorna ao palco. O movimento de deslocamento de Nelson, ora dentro do palco, ora fora do palco, enfim termina, a plateia silencia e antes de Nelson começar a tocar a sequência termina.

Esta sequência de abertura apresenta dois aspectos importantes sobre o filme. O primeiro deles diz respeito aos espaços onde Nelson é filmado e a configuração que esses espaços conferem a ele, Nelson. Enquanto em cima do palco temos o pianista Nelson Freire, a figura pública, o pianista profissional que pode ser observado tanto pelo espectador do concerto, quanto pelo espectador do filme - através do uso predominante de planos gerais- fora do palco temos o sujeito Nelson e suas particularidades, inacessíveis ao espectador do concerto, mas acessível ao privilegiado espectador do filme que acompanham tudo de perto por meio uma câmera que enquadra o pianista e suas particularidades numa sequência de planos próximos. O espaço “fora do palco” divide-se ainda entre os espaços particulares de Nelson, um deles é aquele situado por Nelson quando ele está fora dos teatros e das salas de apresentações, e o outro espaço é aquele que Nelson ocupa quando está fora do palco, mas não fora do local das apresentações. Esse espaço, representado pelo camarim e pela coxia, é um espaço híbrido onde a fronteira que delimita a figura pública e a privada não encontra uma demarcação nítida, público e particular se misturam formulando um novo espaço, capturado pelas lentes de Salles em plano próximo e oferecido ao espectador do filme. Essa dicotomia entre o público e o privado que permeia todo o filme encontra na relação

de Nelson com a música um ponto de contato comum: é a música que torna o pianista Nelson Freire visto no palco inseparável do sujeito Nelson, visto fora do palco.

O segundo aspecto presente na sequência de abertura diz respeito ao embate realizado entre Nelson e o maestro em relação da realização do bis. Nesse momento é possível observar a dificuldade do pianista em expressar-se por meio do discurso oral, da fala. Apesar de Nelson afirmar que não vai tocar depois da conclusão do concerto, diante da insistência do maestro ele acaba cedendo e retornando ao palco. Nessa sequência, assim como ao longo de todo o filme, observaremos um Nelson Freire que fala nas entrelinhas, que se expressa mais por meio de gestos, e, sobretudo, através da música, do que por meio das palavras, da linguagem verbal, “ele diz muita coisa sem abrir a boca. Acho que isto é da ordem da transcendência. De uma comunicação que não é verbal”⁵ declarou Salles a respeito do pianista.

Dos 102 minutos totais que compõe o documentário, uma pequena parte é dedicada a entrevista, que se resume a uma conversa entre Freire e Salles filmada no último dia de gravação do filme⁶. Isso não aponta para uma possível falta de expressividade por parte do pianista, ao contrário, esse fato é de extrema importância para o entendimento da expressividade de Nelson, marcada pelo caráter não-verbal de sua comunicação.

De uma maneira geral, o filme é fundamentalmente composto por imagens de apresentações de Nelson Freire em concertos ao redor do mundo, onde Nelson interpreta obras de Chopin, Rachmaninoff, Guastavino, Sgambati, Tchaikovsky, Villa Lobos, Brahms, Schumann e Camargo Guarnier. A música ganha muito destaque no filme e, nesse sentido, é possível afirmar que o filme está longe de simplesmente um documentário biográfico sobre a trajetória da carreira do pianista Nelson Freire. Em

5

Ibid.

6

Em entrevista Salles declarou: “Levamos dois anos para fazer este filme e foram dois anos importantes porque muitas coisas aconteceram do ponto de vista propriamente cinematográfico, coisas que aconteceram que a gente filmou. Se só tivéssemos filmado em seis meses não teríamos filmado o concerto de São Petesburgo, por exemplo. Mas aconteceu uma coisa muito mais importante nestes dois anos: a gente pôde se aproximar afetivamente dele. A entrevista que atravessa o filme inteiro foi feita num só dia e foi no último dia. Quando terminou aquilo, o filme tinha terminado. . 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.

entrevista, Salles afirmou que “o filme só tem aquilo que o Nelson ofereceu para o filme”⁷. Assim, atento as características expressivas de seu personagem, Salles constrói um documentário que explora o potencial informativo da música, sendo ela a responsável por intermediar a relação entre o espectador e o filme.

Em grande parte do filme, Salles dedica-se em mostrar Nelson Freire relacionando-se com a música, e fica claro que a música é a parte mais essencial do universo do pianista. Em entrevista, o diretor argumentou que Nelson Freire “é um documentário feito para ser percebido muito mais pelos sentidos do que propriamente pela razão.”⁸, talvez por isso a narrativa do filme esteja mais interessada na comunicação emotiva -proporcionada pela música- do que na comunicação objetiva, resultado das palavras ordenadas em forma de depoimentos. Para se expressar Nelson utiliza-se mais da música do que das palavras, mesmo quando a palavra está presente, a potencialidade expressiva da música ainda faz-se mais intensa, conforme pode ser observado na sequência *Martha Argerich*, que se inicia em um plano geral que enquadra o fundo de uma sala onde Nelson é visto sentado ao piano. Conforme a câmera se aproxima de Nelson a figura de Martha Argerich, antes encoberta por partituras, é revelada, e surge então uma legenda informando o espectador que Nelson e Martha estão tocando *Valsa para piano a quatro mãos, opus II*, de Rachmaninoff. Durante a sequência Nelson e Martha recordam-se de seus primeiros encontros: “*tocamos...foi engraçadíssimo (...) pusemos o disco do Horowitz tocando a segunda de Brahms, e a gente ficou tocando no joelho*”. Nesse episódio, comentado aos risos por Nelson e Martha, fica claro a importância que a música tem na relação dos dois, tanto para estabelecer uma comunicação, quanto para compartilhar um sentimento. Ao longo de todo o filme vemos um personagem que diante da dificuldade de expressar-se por meio das palavras recorre à música como elemento comunicacional.

É o que pode ser visto, por exemplo, no episódio *Homenagem a Guiomar Novaes*. Em uma sala, enquadrado em plano próximo, Nelson encontra-se muito à

⁷
ibid

⁸
Ibid.

vontade sentado em um sofá, ele diz que foi durante uma aula de piano, por meio de sua professora Nise Obino, que ele ouviu pela primeira vez “a maior pianista do mundo, que por acaso é brasileira e chama-se Guiomar Novaes”. Diante da câmera Nelson admite que sua paixão por Guiomar foi uma “paixão pra vida toda”, uma paixão musical que começou ainda quando pequeno. Após pronunciar breves palavras, Nelson coloca um CD para tocar, em seguida surge uma legenda informando que se trata da transcrição de Sgambati para ópera Orfeu e Eurídice do compositor alemão Christoph Willibald Gluck, interpretada por Guiomar Novaes.

Logo nas primeiras notas da melodia, diante da câmera de Salles, Nelson não consegue esconder sua emoção ao ouvir Guiomar Novaes, uma emoção que, pelo estado sublime que alcança, certamente não poderia ser reproduzida por meio de palavras.

A música segue, e ao longo de toda a sequência, entre imagens de fotos onde Nelson e Guiomar aparecem juntos, e a imagem de um cigarro que queima lentamente, a câmera enquadra em plano próximo o pianista que, emocionado, pisca diversas vezes tentando evitar o choro. Ao fim da melodia, Nelson vira-se para a câmera e pergunta ao diretor “*gostou?*” e assim a sequência termina.

A emoção observada em Nelson enquanto ele escuta a interpretação de Guiomar Novaes para Orfeu e Eurídice é muito maior do que aquela que ele carrega consigo no início da sequência quando diz algumas palavras a respeito da pianista. Na impossibilidade de transformar em palavras um sentimento tão grande, Nelson recorre à música. É no momento em que coloca o CD de Guiomar para tocar que Nelson, em silêncio, consegue demonstrar o quanto a admira.

Em entrevista, Salles disse algumas palavras curiosas a respeito dessa sequência:

Tolamente, quis 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”.

9

E foi pegar um disco dela e me disse: “ouve”.

O sentimento que Nelson guarda por Guiomar transcende os limites da palavra, o que o torna impossível de ser manifestado por meio de um discurso verbalizado. É justamente nas lacunas do discurso verbalizado que a música encontra sua função no filme. Assim, quase que contradizendo o título da sequência anterior, a grande homenagem de Nelson Freire para Guiomar Novaes é realizada, por meio da música, na sequência seguinte a *Homenagem a Guiomar Novaes*, intitulada *Bis*. Essa sequência mostra o momento em que Nelson retorna ao palco para a realização do Bis. Fragmentos de Nelson tocando o bis em diversos palcos ao redor do mundo ganham unidade através da continuidade da música, que não por mera coincidência é a mesma interpretada por Guiomar na sequência anterior, um trecho da transcrição de Sgambati para ópera Orfeu e Eurídice. Desse modo, tanto o espectador do filme, quanto o espectador do concerto, tem direito a desfrutar de um bis. Ao longo da música, que é executada integralmente, a câmera de Salles encontra no rosto dos espectadores dos concertos a mesma emoção demonstrada por Nelson ao ouvir Guiomar tocar e, assim, a homenagem se concretiza.

Em *Nelson Freire* a música permite que o espectador sinta aquilo que não está dado em cena, dessa forma, ele, o espectador, compreende a importância da música na vida de Nelson Freire.

O outro aspecto importante em relação ao uso da música em *Nelson Freire* diz respeito à percepção que o espectador tem a respeito da música no filme. No caso do filme de Salles, a música está presente, fundamentalmente, para ser percebida pelo espectador, seu valor, enquanto elemento narrativo é o mesmo dos outros elementos que compõem o filme. O elemento musical não opera a partir de uma relação de subserviência em relação aos demais elementos narrativos, ao contrário, em alguns momentos a música chega a ser o principal elemento narrativo do filme, conforme já foi observado nesse trabalho.

Salles se propõe a realizar um filme sobre um personagem que diante da câmera, pouco fala de si, e é justamente motivado pela falta das palavras que, tanto Salles, quanto Nelson, utilizam-se do poder expressivo da música, o primeiro para construir o seu filme e o segundo para estabelecer seu diálogo com o mundo. No filme, o discurso musical do pianista Nelson Freire incorpora-se ao documentário *Nelson Freire*, onde a música torna-se um material de expressão. Assim, compete a ela, a

música, a responsabilidade de “traduzir” o pianista para o espectador. Para Cezar Migliorin, “é na música que o filme vai buscar a sua inspiração nas possibilidades do contato entre filme e espectador.” (MIGLIORIN, 2004).

Talvez seja essa a grande diferença entre *Nelson Freire* e grande parte dos documentários brasileiros: a maneira criativa com a qual o elemento musical é estruturado na narrativa do filme.

Grande parte dos documentários musicais brasileiros parece privilegiar a palavra falada e a tradição oral como principal elemento da construção narrativa fílmica. No texto "*A entrevista*", que faz parte do livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet observa uma tendência histórica do documentário brasileiro em recorrer excessivamente às entrevistas:

Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem (...). A repetição ad nauseam desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. (BERNARDET, 2003: 286).

Bernardet afirma que o dispositivo da entrevista privilegia apenas o que pode ser dito pela fala. Nos documentários musicais a supervalorização da entrevista tem como resultado a dominância do discurso verbal sobre os demais elementos narrativos, como por exemplo, a música.

O estilo narrativo dos documentários musicais brasileiros, marcado pelo uso excessivo de entrevista é o resultado de uma linguagem herdada dos documentários realizados para a televisão, que por sua vez recorrem a práticas jornalísticas para desenvolver sua narrativa, conforme observou Márcia Carvalho:

De fato, o jornalismo não é somente tema e personagem para o cinema, pois as mediações jornalísticas resistem até hoje com a produção de alguns documentários. Entretanto, existe um discurso contra a produção jornalística deste formato calcado na crítica de uma série de produções voltadas para a televisão que abusam de um discurso frio que se anuncia informativo e de temáticas recorrentes sem o risco de um "tratamento criativo", da poesia, do engajamento político e uma expressão pessoal. São produções padronizadas,

que seguem a formatação consagrada da reportagem em que se expõe um assunto ou fato alternando sonoras e imagens ilustrativas bem amarradas por uma voz narradora. (CARVALHO, 2012)

Porém, no caso dos documentários musicais o “tratamento criativo” ao qual se refere Márcia Carvalho deveria estar presente, ao menos, nos elementos musicais que compõem os filmes, pois se tratam de documentários que supostamente deveriam zelar por um tratamento sonoro diferenciado em suas construções. Grande parte dos documentários musicais brasileiros, sobretudo aqueles que apresentam característica biográfica, parece recorrer à música como documento histórico, uma vez que a trilha musical desses filmes é uma “compilação de números (apresentações, performances) musicais pré-existentes” (CARVALHO, 2008: 10). Como documento histórico, e restrita aos momentos das performances musicais, a música pouco acrescenta a narrativa dos filmes, conforme observou Marcia Carvalho:

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, 2008: 11)

Diante do questionamento de Marcia Carvalho, acreditamos que uma das grandes contribuições *Nelson Freire* ao universo dos documentários musicais brasileiros diz respeito justamente a articulação sonora do filme. Ao desenvolver a música como um elemento narrativo que vai além das perspectivas históricas e da performance, Salles estabelece um diálogo entre o universo do pianista Nelson Freire e os elementos sonoros do filme. É a partir da música que se desenvolvem não só as relações entre documentarista e documentando, mas também entre documentário e espectador. Em *Nelson Freire*, a música se encarrega em “dizer” aquilo que seria impossível de ser dito por meio das palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. “A entrevista” in *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003

CARVALHO, Marcia. **Breve panorama da canção no cinema brasileiro**. In Anais do 5º Encontro de Música e Mídia, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pages/textoscompletos.html>. Acesso em: 5 mar. 2014.

_____. **Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro**. In: Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Córdoba, 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/actas.php#>. Acesso em 13 jan. 2014

_____. **O documentário e a prática jornalística**. In Revista PJ:Br, v.7, pp.01-08, disponível em http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7_d.htm. Acesso em: 13 jan. 2014

DUCCINI, Mariana. **Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical**. in Doc On-line, n. 12, pp.5-21, disponível em http://www.doc.ubi.pt/12/dt_mariana_silva.pdf. Acesso em: 4 mar 2014.

LIMA, Cristiane. **Música em Cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão**. In Doc On-line, n. 12, pp. 206-232, disponível em http://www.doc.ubi.pt/12/analise_cristiane_lima.pdf. Acesso em: 4 mar 2014.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. *Nelson Freire de João Moreira Salles*. Publicado na Revista Acadêmica de Cinema–Digitagrama, 2004, 2.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Luciano. **Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?** in *Doc On-line*, n. 12, pp.127-150, disponível em www.doc.ubi.pt/12/dt_luciano_ramos.pdf. Acesso em: 4 mar 2014.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Hermeto Campeão (1981) de Thomaz Farkas

Lóki – Arnaldo Baptista (2008) de Paulo Henrique Fontenelle

Nelson Freire (2003) de João Moreira Salles.

Uma Noite em 67 (2010) de Renato Terra e Ricardo Calil.

Vinícius (2005) de Miguel Faria Jr.