



**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Comunicação Social**

PROJETO EXPERIMENTAL

ABOIADOR DE VIOLAS

LEONARDO RODRIGUES CARVALHO SILVA

TIAGO GONÇALVES MIRANDA

Belo Horizonte

Junho de 2010

**LEONARDO RODRIGUES CARVALHO SILVA
TIAGO GONÇALVES MIRANDA**

ABOIADOR DE VIOLAS

Sustentação teórica do vídeo-documentário *Aboiador de Violas*, apresentado ao Colegiado de Graduação de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para que Leonardo Rodrigues Carvalho Silva obtenha grau de bacharelado em Jornalismo e Tiago Gonçalves Miranda obtenha grau de bacharelado em Rádio e Televisão.

Orientadora: Mírian Chrystus Mello e Silva
Co-orientador: João Evangelista Rodrigues

**Belo Horizonte
2010**

A todos os homens e mulheres que
integram as fileiras dos movimentos sociais,
levando a esperança cotidiana de construir
um Brasil melhor e mais justo.

AGRADECIMENTOS

Ao Pereira da Viola e a toda sua família pela disponibilidade e pelo apoio à ideia.

Aos nossos orientadores Mírian Chrystus e João Evangelista,
por igualmente acreditarem no projeto.

Às nossas famílias na figura de Francisco Celso, pai
de Leonardo, e de Djalma Miranda, pai de Tiago.

A todos os entrevistados que dividiram conosco histórias e reflexões.

A todos aqueles que, de alguma forma, se aproximaram ao longo
da jornada ou deram suporte para que pudéssemos prosseguir.

A todos os amigos

Ao presidente Lula, por manter em nós a esperança
de que um outro Brasil é possível

“Quase sempre, quando, em minhas aulas, eu ia tratar das relações entre arte com a moral, fazia, inicialmente, um inquérito entre os estudantes, e o resultado indicava quase sempre que, na opinião deles, a arte nada tem a ver com a moral.
(...)

Então, para retirar a reflexão dos estudantes de um campo onde a passionalidade tudo perturba, eu costumava indagar se meus alunos considerariam legítima, do ponto de vista moral, uma obra de arte que pregasse, por exemplo, o assassinato de crianças.
(...)

Sempre que colocava o problema de tal modo, eu via os estudantes recuarem, horrorizados, do amoralismo que tinham afirmado de início.” (SUASSUNA, 2008:271)

SUMÁRIO

Introdução e justificativa	07
1. O parto	08
2. O Pereira da Viola e a viola	11
3. Militância e cultura popular	13
O documentário em si: escolhas e opções	16
1. Uma interpretação da realidade	17
2. Reação do público	22
3. Ficção e documentário	27
4. “Voz” e retórica	31
5. Imagens e conceitos	32
Fazendo jornalismo	34
1. A legitimidade jornalística	35
2. O cinema e sua busca por um olhar jornalístico	38
3. O potencial revolucionário do documentário	41
Memória e identidade nacional	45
Bibliografia e filmografia	50
1. Bibliografia	51
2. Filmografia	53

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

1. O parto

Eis o projeto experimental *Aboiador de Violas*. Veio ao mundo após uma longa gravidez. Que se não durou nove meses exatos, também não se pode defini-lo por prematuro. Porque o prematuro conserva a fragilidade física diante do novo ambiente. Não é o caso: o novo ser foi muito desejado, o que fez com que cada órgão fosse se constituindo com a preocupação de cada célula estar no lugar certo. Essa não é a única particularidade do recém-nascido. Há outras que merecem ser destacadas: primeiro a existência de vários pais e mães, que são todos aqueles que, intervindo de alguma forma, interferem no processo de construção de sentido a que o recém-nascido se submete. Uma outra especificidade é de ter nascido de parto normal, porém difícil, porque longe do hospital, foram necessários também vários parteiros. Igual a esses tantos que a gente vê em filme que se passa na roça ou numa cidade de interior. E é bem verdade que muitos dos parteiros que aqui estamos nos referindo também residem na roça ou numa cidade do interior, e lá mesmo deram todo o suporte para que a criança pudesse vir saudável ao mundo.

Aboiador de Violas é um documentário, resultado final do trabalho de conclusão de curso de Tata Lobo e Léo Rodrigues, graduandos em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Trata-se mesmo de um trabalho no mais puro aspecto denotativo. Mobilizou toda nossa atenção e esforço desde o início das filmagens em dezembro do ano passado até o processo de montagem que teve ápice no último mês. Mas como já sinalizamos e iremos defender ao longo dessa sustentação, consideramos o documentário como uma construção coletiva. Se é verdade que fizemos nossas opções e construímos sentido, o mesmo fizeram os personagens retratados que também realizaram escolhas diante da câmera e igualmente influenciam no processo de construção de sentidos.

O tema do documentário é o trabalho do músico e violeiro José Rodrigues Pereira, conhecido como Pereira da Viola, assim como sua relação profunda com o instrumento que adentra o seu nome artístico, com os movimentos sociais e com a cultura popular. Para dar conta da complexa tarefa, empreendemos viagens para São Julião (distrito de Teófilo Otoni-MG), Vitória da Conquista-BA, Sabará-MG, Congonhas-MG, Montes Claros-MG e Bonfim-MG, onde acompanhamos shows e realizamos entrevistas com figuras que julgamos importantes.

O nascimento deste documentário decorre do gosto musical e da militância dos proponentes. Ainda que a ideia tenha partido de Tata Lobo, tão logo lhe foi apresentada, Léo Rodrigues aceitou a parceria. Porque é um tema que mobilizou em ambos a vontade de retratar a importância do compromisso social do artista e a defesa da cultura popular brasileira. E é precisamente pelo fato de que a essência do trabalho reside no seu próprio porquê que não faria sentido aqui seguir a tradição acadêmica apresentando dois textos diferenciados para apresentar o projeto e para justificá-lo.

Tata Lobo é filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT) e Léo Rodrigues ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Ambos militaram juntos no Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFMG. São informações importantes se levarmos em conta as considerações do etnólogo Bill Nichols, autor do livro *Introdução ao documentário* (2005), referência para grande parte de nossas reflexões. Diz ele que o processo comunicativo de um documentário entrelaça três histórias: a do cineasta, a do filme e a do público. Em outras palavras, significa dizer que um documentário pronto traz consigo a ideia inicial que o gerou e a motivação do cineasta de trabalhar em torno dessa ideia que pode ou não ser dele, mas traz também as circunstâncias que fizeram com que se tornasse filme em um determinado momento. São também fundamentais as vivências do público, que terá influência na leitura que ele fará do trabalho final. Nós acrescentaríamos que a história dos personagens retratados é igualmente entrelaçada com as demais, principalmente em documentários biográficos como, em certa medida, é o nosso caso.

Um exemplo utilizado por Bill Nichols é o de *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. Ele não poderia ter surgido em outro período porque o objeto sobre o qual se debruça é exatamente a ascensão do movimento nazista na Alemanha, acontecimento que tem data específica. Saber previamente aspectos da misteriosa história da produção do filme, centro de muita polêmica, interfere no processo de construção de sentidos numa sessão de *Triunfo da Vontade*. Apesar da beleza estética da obra, pouca gente hoje irá relevar a triste, significativa e, segundo Leni Riefenstahl, “inocente” (será?) contribuição que a cineasta deu à ideologia nazista.

Para então dar um panorama da história de nosso documentário, cumpre lembrar que os proponentes do projeto são militantes, filiados a partidos políticos de esquerda, estudantes de Comunicação Social, se viram diante da iminente necessidade de

apresentar um trabalho de conclusão de curso. Um deles, Tata Lobo, teve a ideia, já tinha algum contato pessoal com o Pereira da Viola, acertou com a professora Mírian Chrystus a orientação, mais tarde apresentou o projeto a Léo Rodrigues, que estava com problemas na execução de uma monografia, que prontamente desistiu da monografia e embarcou na parceria, não apenas por ser uma saída para sua situação, mas sobretudo por concordar com o tema e o enfoque. E todos esses acontecimentos irão refletir no produto final de alguma forma.

2. Pereira da Viola e a viola

“Em *O País de São Saruê*, a música de violas e rabecas está presente, a princípio, como sinal de autenticidade da ‘civilização do couro’ e do povo. Infelizmente, porém, nossos sonhos, também aí, não podem caminhar adiante: os olhos vigilantes de Vladimir Carvalho mostram a civilização destruindo impietosamente aquela cultura despojada e cheia de grandeza, aquela cultura do povo sertanejo que eu tanto amo e que é uma das raízes mais autênticas da Cultura brasileira. Então a música do filme muda, e o som antipático das guitarras elétricas substitui a viola sertaneja, ao mesmo tempo que as alpercatas e os chapéus de coró são substituídos pelas sandálias de matéria plástica.” (SUASSUNA, 2008:193)

O escritor Ariano Suassuna relata sua tristeza com o que vê no filme de Vladimir Carvalho: uma espécie de morte lenta da viola caipira, substituída por elementos de uma cultura externa à região. A citação consta de um texto escrito em 1972. Não fomos testemunhas oculares dessa época e desse retrato transmitido pelo filme com o qual Suassuna parece concordar e lamentar. Contudo, Roberto Corrêa, autor de pesquisa que deu origem ao livro *A arte de pontear viola* (2002), diz que a década de 1970 foi justamente o auge da música caipira, que depois acabou caindo em descaso com a ascensão nos anos 1980 da música sertaneja como é conhecida hoje: a música de tema romântico, com ligações ao country norte-americano e à estrutura do rodeio, de apelo comercial junto à abolição da viola como instrumento de acompanhamento nas músicas.

Até os anos 90, poucos eram os violeiros que resistiam como Inezita Barroso, Renato Andrade e Rolando Boldrin, que não conseguiam chegar à grande mídia. Mas o estilo nunca foi abolido e voltou a ganhar força com o fenômeno Almir Sater, popularizado através da trilha sonora da novela da rede Manchete: “Pantanal”. Sater rompe com a lógica das duplas sertanejas e mostra uma nova face da música caipira e da viola: moderna e inovadora sem esquecer o passado, sem perder as raízes.

Estamos de acordo que a viola caipira hoje é dotada de uma força que ecoa nos dedos e nas vozes de vários violeiros pelo país. Se os interesses comerciais ainda retiram dela a oportunidade de ser mais frequente na mídia, por outro lado há um público cativo presente em shows, consumidores de CDs, difusores das músicas. Compartilhamos com Pereira da Viola e demais violeiros, que também se tornam fonte em nossa sustentação

teórica, a ideia de que, pelo menos por longos anos, não há no horizonte uma possibilidade de enterrarmos a viola caipira.

Essa viola, trazida pelos jesuítas portugueses, difundidas entre índios e negros, está incrustada no processo de construção da cultura brasileira, foi modificada, assumiu feições particulares em cada região do país (como os diferentes formatos e afinações), e, segundo os violeiros, mesmo quando parecia em extinção, mantinha vitalidade em vilas e povoados com os quais traçava uma história comum.

Tal vitalidade em locais específicos de mapa brasileiro é a chave da preservação da viola. E assim, nos anos 90 e nessa primeira década do século XXI, Minas Gerais assiste um trânsito enorme dessa viola preservada. E Belo Horizonte se torna palco de um movimento de busca às suas raízes musicais regionais tendo como eixo esse instrumento tipicamente brasileiro.

Com a concentração de diversos violeiros na capital mineira, formou-se terreno fértil para a organização desse movimento que deu origem a dois programas de TV (“No braço dessa viola” apresentado por Saulo Laranjeira, na TV Brasil, e “Viola Brasil” apresentado por Chico Lobo, também violeiro, pelo canal TV Horizonte), uma revista de circulação nacional (Revista “Viola Caipira”) e a criação da Associação Nacional dos Violeiros (com sede em Belo Horizonte), dedicada à organização dos instrumentistas, realização de seminários e pesquisas sobre o instrumento e a cultura que o cerca.

E é dentro deste contexto que se destaca a figura de Pereira da Viola, nascido no povoado de São Julião, no Vale do Mucuri, e radicado em Belo Horizonte. Ele é considerado o violeiro que mais representa e participa ativamente de toda esta movimentação cultural. Ex-presidente da Associação Nacional dos Violeiros, o músico mantém atuação política aliada às suas apresentações artísticas e vê a música de raiz caipira como forma de resistência cultural aos estrangeirismos.

3. Militância e cultura popular

Pereira da Viola está gravando o seu sexto disco. Uma carreira longa que se confunde com dois processos: a vivência com a cultura da região de onde vem; e o seu compromisso político e social, cuja expressão maior está na militância que exerceu e exerce no Movimento dos Sem Terra (MST) e na Comissão Pastoral da Terra (CPT). Esse dois processos se articulam em sua música a partir da mobilização de elementos de cultura popular para afirmar a autonomia do povo na construção de sua história. Evidenciando como o povo é protagonista das manifestações culturais, ele espera demonstrar que o povo pode e deve ser também protagonista dos acontecimentos políticos.

Mas que diabos é a cultura popular? Para vos apresentar a nossa resposta a essa pergunta, tomamos licença para partir de alguns conceitos gramscinianos. Marxista convicto, a obra do pensador italiano Antônio Gramsci polemiza sobre as noções de estrutura e superestrutura, conceitos que ganham relevo na obra *Uma Contribuição para a Crítica da Economia Política* (1977), onde Karl Marx aprofunda a análise materialista da sociedade: o conjunto das relações de produção de uma determinada sociedade constitui a estrutura econômica sobre a qual se ergue uma superestrutura política, jurídica, artística, filosófica, cultural, etc. Segundo Itânia Gomes (2004), Gramsci irá se opor aos ortodoxos que viam uma relação mecanicista entre a estrutura e a superestrutura, onde o fator econômico seria sempre determinante. Para Gramsci, não existe este determinismo absoluto e sim relações de força entre a estrutura e a superestrutura. Em outras palavras, o conflito de classes não se dá unicamente no plano econômico, mas também no nível político, social e cultural, onde se chocam os valores e as visões de mundo e onde a classe oprimida toma consciência do conflito e luta para solucioná-lo.

Do choque de valores e visões de mundo, surge a hegemonia. Para Gramsci, a hegemonia é a realização da soberania de uma certa visão de mundo. Esta visão de mundo soberana emerge da negociação de consenso entre os membros da sociedade, ainda que esta negociação seja orientada e conduzida pela classe dominante. O consenso nunca é alcançado o que faz com que a disputa pela hegemonia de uma sociedade, portanto, seja uma disputa permanente.

“As modificações nos modos de pensar, nas crenças, nas opiniões, não ocorrem mediante explosões rápidas, simultâneas

e generalizadas, mas sim, quase sempre, através de combinações sucessivas, de acordo com fórmulas de autoridade variadíssimas e incontroláveis” (GRAMSCI, 2000:207).

Itânia Gomes (2004) aponta que, sobre essas premissas, edificaram-se os Estudos Culturais coordenados pelo jamaicano Stuart Hall na Universidade de Birmingham. Foi a primeira vez que um pensamento acadêmico organizado alterou por completo a noção de cultura, passando a vê-la como processo e provocando um deslocamento de foco da cultura erudita para a cultura popular. A cultura popular é vista, portanto, como as manifestações diárias dos indivíduos (como se vestem, se comportam, se ritualizam, etc), permeadas por valores que se chocam na sociedade.

É dessa cultura popular que falamos. Pereira da Viola extrai das manifestações diárias do povo do Vale do Mucuri elementos que irão compor seus ritmos, melodias e letras. E o faz de forma a apresentar suas visões de mundo, posicionando-se criticamente, como demonstra a letra da música *Tawanará*:

Causo de índio / Eu vi menino / Virando lenda / Ficando lindo
Pintando corpo / Com alma e festa / Eu vi, eu vi, eu vi
Vi curumim / Comer curimã / Correr na manha / Esconder do fim
Tocando uma pa / Para os passarinhos / Eu vi, eu vi, eu vi
Pois o passarinho é pra cantar, oh menino / Passarinho é pra voar
Pois passarinho é pra voar, oh menino / Passarinho é pra cantar
Vi armar uma arapuca / Com a isca do progresso
Quem comer desse feitiço / Desconhece o seu lugar

De início, Pereira da Viola conta a relação harmoniosa de um menino da roça com os passarinhos. Em seguida, ele relata a construção de uma arapuca, que certamente também é um elemento de cultura popular em tantos sertões onde as crianças brincam de capturar as aves que por ali passam. Mas este é um elemento que ele, ideologicamente, reprova, usando-o ainda de forma metafórica, para anunciar que o discurso do progresso pode ser uma arapuca. Logo se evidenciam as tensões ideológicas que permeiam a cultura popular. E ao mesmo tempo fica claro que a cultura popular não é um museu estagnado no tempo, mas está em constante mutação decorrente exatamente das intensas tensões e conflitos ideológicos que ocorrem em seu seio.

Há ainda um último conceito importante na obra de Gramsci que parece nos identificar ao Pereira da Viola: intelectuais orgânicos. O termo diz respeito àqueles que, cientes do

compromisso com a sua classe social ou com a classe com a qual se identificam, têm a responsabilidade estratégica de desenvolver a ideologia, instrumentalizando-a para que busquem espaço na hegemonia e, aos poucos, possa conduzir a sociedade rumo à transformação. Pereira da Viola instrumentaliza sua ideologia na música. Nós, no documentário, instrumento que permite uma intervenção ativa no ambiente onde é exibido, buscando conquistar consentimento e influenciar opiniões. Por essa razão, os intelectuais orgânicos têm no documentário um mecanismo de efeito na disputa de uma hegemonia. Portanto, esse trabalho também é resultado de escolhas que acreditamos contribuir para a construção da sociedade que defendemos.

**O DOCUMENTÁRIO EM SI:
ESCOLHAS E OPÇÕES**

1. Uma interpretação da realidade

O que é um documentário: o espelho de uma realidade ou apenas uma interpretação? Há muito tempo que a teoria já não respalda as respostas que seguem pela primeira opção, embora constantemente um ou outro cineasta mais prepotente surja anunciando uma obra como o esclarecimento da verdade sobre certo acontecimento. Tal atitude não é gratuita e está relacionada mesmo com a força do cinema e, mais particularmente, do documentário. Cumpre, porém, uma elucidação clara que coloque o documentário como uma interpretação da realidade. Pois, o fato de percebermos dessa forma tem implicações decisivas em *Aboiador de Violas*.

Segundo Ismail Xavier (2005), a palavra imagem é derivada da palavra imitação. Uma imagem de uma coisa, em uma primeira acepção, é algo visualmente semelhante à própria coisa, embora não seja exatamente a coisa representada. Se tomarmos os conceitos semióticos de Pierce, a imagem fotográfica pode ser considerada, ao mesmo tempo, ícone e índice. O ícone é um signo que denota alguma coisa e, quando o percebemos visualmente, identificamos propriedades em comum com a coisa denotada. O índice, por sua vez, é um signo que denota a coisa exatamente pelo fato de ter sido afetada pela coisa. No caso da imagem fotográfica, ela é ícone porque possui propriedades em comum com aquilo que representa, e é índice porque se forma exatamente quando é afetada pela luminosidade da própria coisa. São estas características que provocam a confusão entre imagem e objeto.

Pelo fato de ter características em comum com a coisa denotada e ao mesmo tempo ser reflexo desta coisa, devemos conferir à imagem fotográfica o status de representação fiel? É um documento que aponta a pré-existência do elemento denotado? Na fotografia, são as próprias coisas que se apresentam à nossa percepção? Todas estas questões se amplificam com o advento do cinema. Pois, inserindo o ingrediente do movimento, a primeira impressão é de que se aumenta o coeficiente de fidelidade, provocando uma ainda mais intensa confusão entre imagem e realidade.

Nunca satisfeito com o coeficiente de realidade atingido, o desenvolvimento tecnológico nos apresenta constantemente novas ferramentas para amplificar o grau de realismo. A indústria tem se pautado, com frequência, numa busca interminável de equipamentos capazes de fornecer a imagem mais realista. Desta forma, constantemente

surgem no mercado, novas lentes, novas câmeras que captam em alta resolução e, com elas, novas formas de operar o foco, o contraste, a profundidade de campo, a cor, etc. Tudo para garantir a autenticidade do que se vê.

Para desfazer eventuais equívocos provenientes de uma relação entre imagem e objeto, Ismail Xavier sugere que se deve observar o processo de produção de filme que, de modo simplificado, é composto de duas operações básicas: filmagem e montagem. A filmagem é o processo de captação de uma série de fotografias e a relação entre as fotografias captadas depende das opções de como o registro é feito. A montagem diz respeito ao modo como as imagens obtidas serão combinadas.

Debrucemo-nos inicialmente sobre a filmagem. Ao analisarmos a imagem captada e projetada, podemos fazer uma primeira constatação em que a tela não define apenas o campo de visão da lente. Os elementos que compõem o espaço interno fornecem muitas informações externas. Portanto, o todo se estende, ainda que existam composições de enquadramentos com mais ou menos tendência para denotar o espaço fora da tela. Por exemplo, o plano detalhe de um olho sugere a presença virtual de um corpo e, portanto, tem geralmente mais tendência para esse movimento centrífugo do que um plano geral.

Se a filmagem já deixa evidências de que o cineasta faz certas escolhas em detrimento de outras, o colapso da objetividade se reforça ainda mais no ato de montagem. Ismail Xavier (2005) lembra que o salto dado pelo corte de uma imagem a outra põe definitivamente em cheque a semelhança da representação. Se a impressão na película poderia ser tomada como física ou natural, a justaposição de duas imagens não pode ser entendida de outra forma senão como uma intervenção puramente humana.

Portanto, mesmo com o bom uso de toda a parafernália de última geração, o máximo que se atinge é *“uma impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído”* (NICHOLS, 2005:20). Pois, quando as imagens são *“selecionadas e dispostas em padrões ou sequências, em cenas ou em filmes inteiros, a interpretação e o significado do que vemos vão depender de muitos outros fatores além da questão de a imagem ser uma representação fiel do que apareceu diante da câmera”* (idem).

Bill Nichols sugere o filme *No lies* (1973), de Mitchell Block, para discutir a intervenção do diretor. Block visita uma amiga e pede autorização para gravar a conversa, obtendo consentimento. A jovem informa que foi estuprada, ao passo que o

cineasta diz não acreditar, insinuando ser falsa a história e deixando sua interlocutora desolada em frente às câmeras. Quando o ápice da insensibilidade de Mitchell é alcançado, deixando o público estarecido, sobem os créditos finais juntamente com a informação de que foi tudo uma situação fictícia com atores profissionais. O filme dá um alerta a quem o assiste: estamos sempre sujeitos a manipulações e manobras dos cineastas.

Uma análise superficial de *Terra sem pão* (1932), de Luis Buñuel, pode nos sugerir que o diretor está o tempo todo zombando, através da voz em *off*, dos habitantes das Hurdes, uma região espanhola isolada e pobre que é apresentada no filme. Uma observação cuidadosa de alguns elementos do filme é suficiente para perceber que o diretor está zombando mesmo é da cultura europeia hegemônica: trata-se de uma sátira às visões estereotipadas pré-existentes. Em 1932, Buñuel faz uso de um jogo de linguagem fílmico que nos demonstra o quão arriscado é a tendência de acreditar no que vemos e ouvimos em um documentário.

Entretanto, Bill Nichols relembra que o argumento de que o documentário representa a realidade e a verdade é muito anterior ao ritmo que verificamos no desenvolvimento tecnológico de hoje. Tal noção surgiu quando ainda eram utilizados os mais rudimentares equipamentos. Nesse sentido, é patente que a origem do documentário está diretamente relacionada com a transmissão de uma forte impressão de autenticidade. Bill Nichols considera que as ficções geralmente se contentam em ser aceitas como mundo plausível, mas o documentário quase sempre pede para ser encarado como real.

QUASE sempre! Em *Aboiador de Violas*, tivemos a preocupação de criar um produto final pautado na noção de que há ali uma interpretação e não uma realidade. Sobretudo quando encaramos a cultura numa visão gramscianiana, e nos voltamos para a disputa da hegemonia, consideramos ser pertinente que o documentário deixe evidente a sua voz, que busca adesão e uma mobilização à sua volta, mas que não nega a possibilidade de visões divergentes.

Essa nossa decisão teve algumas implicações na montagem. A primeira dela foi recusar o uso da narração em *off*. Muitas vezes, tem-se a sensação de que a voz em *off* emerge como uma voz dos céus, de Deus, um ser que nunca é revelado. Parece ter a pretensão de se impor como o dono da verdade.

Optamos ainda por uma montagem que demonstram fatos da vida de Pereira da Viola e do instrumento, mas que privilegia e escancara de forma nítida a visão ideológica dos personagens entrevistados. Para nós, mais importante do que apresentar e descrever o que há em cada disco do músico, seria apresentar o conjunto de ideias que permeia esta produção e este universo. Foi na utilização desse vetor ideológico dos depoimentos que confiamos para criar a sensação de que há aqui uma versão, aproximando o filme de uma tradição reflexiva e afastando-o de uma tradição expositiva que tem como centro a ideia de objetividade.

A forma de articulação das imagens entre si e das imagens com o som também diz um pouco da nossa interpretação sobre a realidade que observamos. O uso de imagens da roça intercalando com os depoimentos buscam situar o universo que permeia o Pereira da Viola e o próprio instrumento. O áudio que precede as imagens reforça o objetivo de fazer o documentário e a articulação das imagens fluírem pela voz dos personagens. E a opção exclusiva pelo corte seco resulta numa forma de deixar a imagem sempre nítida e esbanjando uma força própria, da mesma forma como o discurso do documentário buscar fortalecer e dar nitidez à relação entre os violeiros, a roça e a luta dos movimentos agrários.

No processo de filmagem, exatamente para apresentar a visão que os personagens fazem de si mesmo e da realidade que os cercam, descartamos entrevistar técnicos e especialistas acadêmicos, assim como não buscamos documentação histórica. O documentário flui através das falas dos personagens e de suas memórias, colocando a prerrogativa de que elas mesmas contem suas histórias junto ao percurso por nós escolhido, que também influirá na construção de sentido. Assim, consideramos que algumas entrevistas e lugares faziam-se extremamente necessárias para a realização do projeto. Citamos aqui algumas:

- Os pais de Pereira foram de grande influência em sua trajetória musical. A convivência de Pereira com os festejos comuns do interior se deu pelo fato de seus pais serem, de alguma forma, os puxadores das folias de sua região, o que proporcionou a presença constante destas manifestações culturais em sua casa e a convivência com elas desde muito cedo.

- Alguns de seus parceiros de caminhada artística também se fazem importantes para a

realização do documentário. Pereira tem toda a sua trajetória em parcerias e, apesar de ser um artista solo, nunca trabalhou sozinho. Suas músicas são, em sua maioria, fruto do trabalho em grupo com letristas e poetas, tais como João Evangelista, Gildes Ferreira e Josino Medina. Existem também as parcerias com outros músicos como Titane e Rubinho do Vale, Bilora, Wilson Dias, Chico Lobo e muitos outros.

- Dos lugares frequentados pelo violeiro, destacamos o vilarejo de São Julião, onde nasceu e onde mora a família. Ali, ao final de todo ano, Pereira da Viola participa dos festejos, marca de sua relação com a terra natal.

2. Reação do público

Em 1918, o cineasta soviético Lev Kulechov apresentou uma experiência donde se poderia tirar conclusões sobre a produção de sentido em um filme. O “efeito Kulechov”, como ficou conhecida a experiência, consistia no seguinte: o mesmo plano de um ator foi intercalado, em três momentos distintos, com uma sopa, uma mulher e uma criança morta. Conforme a combinação que se fazia, a expressão do ator ganharia outro significado. A demonstração impressionou bastante os cineastas da União Soviética e também de outras partes do mundo, que acabaram por superdimensionar o poder da montagem, considerando que ela induzia na leitura dos filmes.

Já existiam pesquisas de comunicação na mesma época que não autorizavam tal conclusão. A principal delas, que só ganhou notoriedade bem mais tarde, apresentava uma perspectiva que ficou conhecida como “interacionismo simbólico”, cujo expoente maior foi Georg Herbert Mead. Segunda Vera França (2004), a obra de Mead propõe três premissas básicas: 1) os seres humanos agem em relação ao mundo fundamentando-se nos significados que este lhes oferece; 2) tais significados são provocados pela interação; 3) tais significados são manipulados por um processo interpretativo. O impacto dessas considerações para o documentário é que elas desautorizam a ideia de que o documentário possui um significado próprio, pois estando o processo de construção de significados na interação, é durante a transmissão do filme que o indivíduo vai interpretando-lhe e dando-lhe sentido. Portanto, o significado não é criado, como imaginava Kulechov, na articulação de dois ou mais planos. O significado é criado na interação desses planos articulados com as visões de mundo do espectador. A montagem, portanto, embora tenha, por um lado, relativa influência na produção de sentido, uma vez que define o que vai ser apresentado, por outro lado, não tem poder absoluto sobre a forma como o filme será interpretado.

Tomando por base essas premissas, é limitada a forma simplificada de Bill Nichols (2005) pensar a interação no documentário, a partir de uma formulação tripolar: *Eu falo deles para você*. Significa dizer, em outras palavras, que haveria uma clara diferença entre quem fala e aquele de quem se fala. E também que o público geral apenas vê e escuta, novamente firmando a separação entre o cineasta que discursa e os receptores da mensagem. Sugere assim que os documentários se dirigem a todos como membros de um público geral. O autor admite variações como *Ele fala deles para você*, onde o

diretor se apaga e o discurso parece provir de uma fonte sem individualidade. Outras variações seriam *Eu falo de nós para você* ou *Nós falamos de nós para você*, onde todos pertencem a um mesmo grupo social e o filme acaba sendo uma espécie de auto-etnografia.

Todas estas formas de pensar, entretanto, são insuficientes para dar conta de produto final de um documentário. Para começar, o discurso produzido não provém nunca de uma única voz, mas de várias. O material é feito de vozes de personagens que também irão compor o discurso, mesmo que seja um discurso ressignificado na montagem. Tanto as escolhas dos diretores como as performances dos personagens sempre levam em conta um cálculo de como o público do filme irá reagir e, nesse sentido, o público também interfere na produção do discurso. Por esta razão, o processo de interação que se percebe em um documentário é muito mais complexo: é fruto de uma negociação intensa e não pode ser apreendido por nenhuma formulação tripolar reta, como sugere Bill Nichols. A própria obra do etnógrafo se encarrega de contradizer suas considerações. Lembremos, como ressaltamos na introdução, que Bill Nichols considera, em outra passagem do livro, ser o documentário o entrelaçamento das histórias do cineasta, do filme e do público (e nós acrescentamos a dos personagens).

Se na produção ocorre um complexo processo de interação, o mesmo acontece na transmissão. Uma característica dos documentários é exatamente que eles pedem uma interpretação. Eles apresentam histórias que passarão pelo crivo do público. Transmitem visões de mundo que irão interagir com outras visões de mundo, chocando-se, identificando-se, enfim, negociando-se entre si. A crença no que é transmitido depende sempre de como reagimos a essas visões de mundo.

Segundo Bill Nichols (2005), cada espectador mobiliza experiências prévias e opiniões formadas de vivências anteriores para criar um juízo sobre o filme, concordando ou discordando do ponto de vista por ele apresentado. Godard, no filme *Desprezo* (1963), aborda este tema: um roteirista de cinema incumbido de adaptar a *Odisseia* de Homero para as telas escreve um texto cujo cerne é uma suposta infidelidade na relação de Penélope e Ulisses. A subversão da história original decorria do fato de que o roteirista vivia problemas conjugais com sua esposa e, com base em uma situação particular, formou uma visão diferenciada sobre a obra clássica.

“*Públicos diferentes veem coisas diferentes*” (NICHOLS, 2005:95). *Ninguém sabe o duro que dei* (2009) é um exemplo claro. Ao abordar a trajetória artística de Wilson Simonal, endeusado musicalmente por uns e acusado de servir à ditadura militar por outros, provocou reações contraditórias conforme se verifica através da internet numa rápida pesquisa no Google: há quem critique o filme por tentar inocentar o cantor e há quem enalteça o filme por jogar os fatos na mesa e permitir que cada um tire suas próprias conclusões. A opinião de que o documentário defende ou não Wilson Simonal é influenciada por concepções prévias do espectador.

Para Bill Nichols, muitas vezes, a publicidade dos filmes contribui para “preparar os espectadores a ver o filme de uma forma e não de outras. Essa prática pode ajudar a filtrar interpretações que projetem histórias de experiência pessoal na história do filme” (NICHOLS, 2005:96). Ou seja, após reconhecer o papel dos espectadores no processo de criação de sentidos, Bill Nichols deixa subentendida uma segunda implicação: produtores e diretores se preocupam em como o filme será interpretado e, com frequência, usam estratégias para que o filme seja interpretado da maneira como querem. Se a publicidade é uma estratégia, estilos de montagem também.

Naturalmente, a preocupação com a reação do público ao *Aboiador de Violas* também foi motivo de certas escolhas. Em primeiro lugar, retomemos a nossa objeção ao documentário enquanto retrato da realidade. A tentativa de imposição de uma ideia, que é justamente quando ela se apresenta enquanto verdade absoluta, tende a não promover mobilização do espectador. A “verdade” se dirige ao espectador, que pode reagir indignado se discordar dela, mas, em caso de concordância, dificilmente se mobilizará, pois adota a premissa como uma questão óbvia que não carece de defesa. Afinal, pensa ele, aquilo é a verdade e não há necessidade de discutir!

Por outro lado, quando uma ideia é apresentada como uma interpretação possível e há concordância ou convencimento em relação a tal interpretação, o espectador forma novas ideias ou fortalece as pré-existentes. Nesse processo, onde não há a imposição de uma “verdade” e sim uma negociação mútua de ideias, uma adesão à abordagem do documentário leva mais facilmente o espectador a se movimentar no plano real em defesa dela, seja de modo prático ou retórico, levando o argumento para outros espaços. Assim, *A revolução não será televisionada* (2003) apresenta uma disputa política em 2002 que tirou do poder por 48 horas o presidente venezuelano Hugo Chávez. Os

diretores Kim Bartley e Donnacha O'Briain expõem as visões de várias partes envolvidas no acontecimento. Porém, eles claramente se posicionam a favor da versão dos aliados de Chávez. Ao apresentar as várias interpretações possíveis e, ao mesmo tempo, destacar argumentos que os identificam com uma visão em particular, eles provocaram uma certa reação de parte da população venezuelana que também se identificou com a mesma versão. Não só na Venezuela, uma parte considerável pessoas, incluindo militantes de esquerda, se identificaram com a versão defendida e passaram a levar o tema para diversos espaços, defendendo seu ponto de vista.

Nesse sentido, optamos por dar mais espaço aos próprios personagens, de modo que eles exerçam mais influência na construção do produto final. Excluindo intervenções através de narração em *off*, de legendas (utilizamos apenas para apresentar os nomes dos personagens e os eventos) e de outros mecanismos, a nossa interferência recai mais na escolha dos enquadramentos, das perguntas durante a realização das entrevistas e na montagem. Mas mesmo assim, sem narração em *off*, o cineasta tem menos liberdade na construção do discurso durante a montagem, pois a matéria-prima é o que está gravado e não há como inventar novas falas para os personagens. A criação do nosso ponto de vista, portanto, se dá em cima do ponto de vista já apresentado pelos personagens.

Acreditamos que esta situação resulta numa interação específica do público com o documentário. Porque a relação dos violeiros com eles mesmos, com a viola, com a cultura popular e com a sociedade é apresentada na voz dos próprios violeiros. O argumento se torna assim mais convincente, ainda que possa enfrentar resistências. Porque, para o público, é o violeiro que tem mais autoridade sobre tal assunto do que o cineasta.

Por fim, defendemos a ideia que o discurso do filme é construído a partir de uma negociação entre sujeitos participantes de sua produção e realização: diretores, personagens e público. Não só as escolhas dos diretores, mas também as performances dos personagens também levam em conta um cálculo de como o público do filme irá reagir (discutiremos isso no próximo tópico). Muitas vezes, há opção de fazer um filme para segmento específico da população e tal decisão tem implicações decisivas em todo o processo de produção e realização. Dessa forma, consideramos o filme como uma linguagem produzida, na qual os diretores não são os únicos autores. Por esta razão, não

vemos sentido em apresentar nossos nomes na abertura do filme, dando a entender um suposto papel de únicos autores. Deixamos tudo para os créditos finais.

3. Ficção e documentário

Se a ficção se apresenta como mundo plausível e o documentário pede para ser encarado como real, parece ser fácil distinguir essas duas modalidades de filme. É o próprio Bill Nichols, autor dessa premissa, que reconhece que as fronteiras não são tão nítidas assim. Ele considera que todo filme é um documentário, pois “*mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz aparência das pessoas que fazem parte dela*” (NICHOLS, 2005, 26). Assim, propõe a classificação de dois tipos de filmes. Os documentários de satisfação de desejos seriam as ficções, pois são produções que expressam desejos, sonhos, pesadelos e horrores, tornando imagem e áudio elementos da imaginação. Os documentários de representação social, ou simplesmente documentários, representam aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos, dando uma compreensão de um mundo que é, foi ou será.

Na prática, porém, Nichols dá exemplos que provam que mesmo suas classificações não dão conta da complexidade das produções. São diversas as obras do neorealismo italiano que, embora elaboradas em torno de um roteiro, utilizam atores não profissionais e cenas cotidianas dos mesmos, como se as cenas ensaiadas previamente apenas complementassem uma realidade que lá estava. O cinema iraniano contemporâneo realiza experiências interessantíssimas nesse sentido. Em uma delas, o diretor Mohsen Makhmalbaf organiza uma sessão de testes para possíveis atores de um filme, pedindo para encenarem alguns papéis e perguntando a eles porque gostariam de atuar. Eis que o filme *Salve o Cinema* (1995) é exatamente a documentação de todo este acontecimento: os candidatos estavam encenando, mas ao mesmo tempo, já estavam atuando no filme sem saber.

A fronteira entre esses tipos de cinema ficam ainda mais obscuras quando verificamos que propostas que mais se aproximam do formato documentário tem origem na ficção e vice-versa. Ismail Xavier (2005) nos dá um exemplo clássico. Nos primórdios da história do cinema, Hollywood se pautava pelo movimento naturalismo, voltado para a verossimilhança com a realidade. Os filmes deveriam conferir um peso máximo de realidade, embora o público soubesse que se tratava de uma história de ficção pautada na imaginação e nos desejos dos roteiristas e diretores. “*Em todos os níveis palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação*”. (XAVIER, 2005)

É aí então que o cineasta soviético Kulechov vai buscar compreender o sucesso dos filmes americanos diante do público. Numa análise comparativa com os filmes europeus, sobretudo soviéticos, ele conclui que o ritmo mais veloz das obras de Hollywood é mais atraente. Aos poucos, ele percebe na montagem o diferencial. A velocidade dos cortes em sintonia com as histórias clássicas de perseguição, lutas e cavalgadas marcam o cinema americano. Não tarda até que Kulechov anuncia as duas conclusões de suas observações: a organização do filme constitui o momento mais privilegiado da produção e a articulação dos planos forma o significado de conjunto do filme.

Toda a vanguarda cinematográfica soviética se reunirá em torno dessas premissas, dando ênfase em demasia ao processo de montagem. O ritmo da montagem dos filmes soviéticos passou a adotar um padrão próximo ao dos filmes de Hollywood. Contudo, a diferença estaria na superação de um modelo cinematográfico ilusionista, que criava uma sensação de naturalidade a uma situação que não era real. Os russos estavam preocupados na apreensão da realidade crua, da verdade objetiva. E o cinema seria o instrumento para alcançá-la. Da montagem emerge a essência da realidade que os olhos humanos não conseguiriam captar.

A busca da realidade foi a tônica, ainda que as estratégias tenham variado bastante. Dziga Vertov preferia filmar pessoas em suas atividades de rotina, baseando-se nas ideias defendidas no manifesto Cine-Olho, onde condenava os filmes roteirizados e representados por atores profissionais. Para Vertov, o potencial revolucionário do cinema estava na possibilidade de criar uma nova realidade social, tendo em vista que o olho da câmera vê o que o olho humano não vê, o que faz dela uma máquina que capta a essência da verdade. Conforme Vertov anunciou em um manifesto no ano de 1923, o cine-olho ou cinema verdade seria aquele que atua pela surpresa, mostrando pessoas sem máscaras e sem maquiagem, no momento em que não estiverem atuando. Capta a força das mãos que não se percebiam tão fortes, a velocidade das pernas que não se julgavam tão velozes. Enfim, compatível com a ideologia defendida por Vertov, o cine-olho perceberia o poder do operário que não se julgava tão poderoso. A câmera despe a realidade. Por outro lado, Serguei Eisenstein trabalhou com atores, com o objetivo de alcançar uma representação fiel à chegada de uma nova sociedade: a sociedade socialista. Mesmo usando atores, Eisenstein jamais considerou seus filmes como produtos de ficção.

A definição de documentário, portanto, não é simples. É uma definição fluída que se dá em contraste com o que seria considerado ficção ou filme experimental. Mas além das fronteiras com a ficção não serem tão nítidas, há ainda uma outra questão problemática: não existe muita unidade entre todos os produtos a que chamaríamos de documentários. Não existe um padrão de técnicas, nem um padrão de temas e muito menos um padrão estético para os documentários.

Existe, entretanto, um conjunto de convenções que aparecem com mais frequência nos documentários: voz em *off*, uso de entrevistas, gravação de som direto, inexistência de atores profissionais, etc. São práticas corriqueiras, mas não absolutas. Em *Vinícius de Moraes* (2005), de Miguel Faria Júnior, há inserções de atores profissionais que recitam e representam poemas do famoso compositor.

O que diferencia o ator profissional do que Bill Nichols chama de ator social não é a ausência de encenação, mas sim o fato de que o ator social representa a si mesmo e não um outro personagem. Tais atores sociais apenas em tese continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Não raro, inibições ou modificações de comportamento flagrantes são encaradas não como deturpação da ação da pessoa retratada, mas sim como uma prova documental de que a presença da câmera altera a realidade que se pretende filmar.

Na prática, a presença da câmera influencia no comportamento. O conhecimento de que ali estão sendo filmadas cenas que vão ser expostas ao público faz com que o ator social procure atuar de determinada forma. Nas entrevistas, por exemplo, a escolha das palavras leva em conta o que ele considera ser de mais relevância para expor ao público. Não é a toa que o violero Wilson Dias, ao final da entrevista concedida para *Aboiador de Violas*, pediu para que gravássemos uma música que ele fizera em homenagem ao Pereira da Viola.

Optamos por representar essa ideia de que atrás das câmeras estão atores sociais em um plano bem simples, durante a sequência da Folia de Reis. É uma cena onde a câmera assume o ponto de vista de dentro da residência, aguardando a chegada dos foliões e capta o dono da casa abrindo a porta do recinto. Como a câmera já estava dentro da casa? Ela não vinha acompanhando todo o ritual da Folia de Reis que chega de surpresa às casas onde foram montadas um presépio? Logicamente foi pedido ao dono da casa

que repetisse o ato de abrir a porta. Ainda que tal procedimento possa passar imperceptível ao leigo em linguagem cinematográfica, é uma forma de situarmos os personagens em sua função de atores sociais. Em outras palavras, antes que surja qualquer tipo de protesto alegando que aquela cena consistia numa encenação, estaremos prontos a responder que todas as cenas são encenações! E aquela cena, como todas as demais (com exceção das entrevistas), não tem produção de ambiente e nem de personagem. Portanto, o que ela retrata, em conjunto com o restante da sequência da Folia de Reis, é uma encenação de parte do ritual tradicional.

4. “Voz” e retórica

No documentário, o discurso ou a “voz” (se quisermos usar terminologia empregada por Bill Nichols) não se compõe apenas pelas palavras faladas, ainda que estas desempenhem papel crucial. Mesmo os documentários mais calcados no discurso oral em *off* transmitem significados através de diversos outros elementos como as imagens e a trilha sonora. Portanto, a “voz” de um documentário reside na articulação de todos estes elementos, criando um sentido e cumprindo o objetivo proposto: defender uma causa, apresentar um argumento ou apresentar um ponto de vista.

A “voz” que emerge do documentário exerce uma tarefa no sentido de persuadir, convencer ou predispor o público a uma determinada opinião. Trata-se de um esforço retórico que pode ter sucesso com alguns e insucesso com outros. Bill Nichols (2005) utiliza uma classificação onde divide em três as possibilidades de exercício retórico. A primeira seria o de caráter legislativo ou deliberativo, que geralmente é estruturado com a apresentação de um problema e a sugestão de uma solução. Assim é a maioria dos documentários que abordam a temática da guerra, do aborto, da política, etc. A segunda possibilidade, caracterizada como judicial ou histórico, direciona seu olhar pra o passado, buscando entender, interpretar e julgar determinado acontecimento.

Por fim, tem-se o exercício retórico de caráter cerimonial ou panegírico, onde elogiamos ou censuramos outras pessoas, onde evocamos qualidades ou apresentamos críticas ao comportamento individual. Para tanto, o olhar se fixa mais no presente, embora se recorra ao passado para reforçar a argumentação. A retórica cerimonial ou panegírica pode significar uma retórica biográfica, ensaística ou poética. Nesse sentido, “*tenta dar coloração moral à vida de uma pessoa, de forma que possamos julgá-la merecedora de emulação e respeito ou de demonização e rejeição*” (NICHOLS, 2005:106).

É com esta última possibilidade que *Aboiador de Violas* mais se identifica. Os fatos passados ligados à vida do Pereira da Viola emergem como um apêndice para compreender um fenômeno atemporal: a importância da relação entre artista ou pessoa com a cultura popular. O elogio da atuação do cantor se dá paralelamente com a defesa de uma determinada moralidade, na qual buscamos uma adesão do público.

5. Imagens e conceitos

Conceito é algo de dimensão abstrata. Imagem é uma coisa concreta: está ali chapada na tela. Eis que a imagem não cria e nem fornece conceitos. Estes são criações prévias, construção de uma reflexão humana. O conceito de pobreza, por exemplo, não se cria a partir de uma imagem que retrate a pobreza. Ele é anterior e a imagem, dependendo do ponto de vista, irá servir apenas para exemplificar tal conceito. Mas a imagem pode exemplificar conceitos completamente distintos dependendo do ponto de vista do espectador. A mesma imagem pode ser tomada como um exemplo de “vida alternativa” em lugar de “pobreza”.

Se os documentários não dão conceitos e sim imagens, onde está o seu valor? Está exatamente na forma “*como eles representam visualmente e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem escrita e falada fornece conceitos*” (NICHOLS, 2005:98). Por isso, é forte a tentação de utilizar comentários falados para levar o espectador a fazer associações “corretas” entre uma imagem e um conceito. Bill Nichols nos oferece o exemplo de *Hospital* (1970), de Frederik Wiseman, onde as imagens representam, entre outras coisas, um ponto de vista sobre o conceito de “ética médica”.

Hospital (1970) utiliza o exemplo específico de um local para apresentar um ponto de vista sobre um conceito generalizável. É normal essa tensão entre específico e geral nos documentários. Nos alerta Bill Nichols que, “*sem a generalização, os documentários seriam pouco mais do que registros de acontecimentos e experiências específicas. E se não fossem nada além da generalização, seriam pouco mais do que tratados abstratos*” (NICHOLS, 2005:98). Assim, filmes que buscam apresentar um ponto de vista sobre guerra, violência e sexualidade, têm sempre um caso ou alguns casos específicos como matéria-prima. Da mesma forma os documentários cerimoniais: muitas vezes, utilizam a história da vida de um indivíduo para fazer generalizações que alcançam território bem mais abrangente, como é o caso de *Aboiador de Violas*, onde são trabalhadas as noções de cultura popular, artista militante, identidade nacional entre outros conceitos.

Em sua tarefa de criar sentido para generalizações e conceitos, o documentário lança mão de uma linguagem figurativa. As associações, comparações, metáforas, analogias contribuem para apresentar um certo ponto de vista sobre conceitos que, embora tenham significados relativamente claros para a totalidade dos espectadores, apresentam uma

infinidade de conotações possíveis. Por exemplo, dificilmente alguém irá discordar do significado de família atribuído pelo Dicionário Aurélio: *o pai, a mãe e os filhos*. (FERREIRA, 1986) Entretanto, qual a caracterização do ambiente formado por este conjunto de indivíduos? O antigo seriado americano *The adventures of Ozzie and Harrie* (1952-1966) sugere que a família, ou o ambiente familiar, é um refúgio no mundo cruel. Em oposição, o ponto de vista apresentado em *A married couple* (1970) é o de que a família é um campo de batalha. Parte destas ideias é transmitida nas metáforas, analogias e associações que emergem da sequência de sons e imagens.

Em *Aboiador de Violas*, buscamos introduzir uma forma de ver os conceitos que iremos trabalhar já a partir de uma metáfora inicial, que remete ao nome do filme. A ideia de batizar a obra de *Aboiador de Violas* surge de uma música quase homônima de Pereira da Viola: *Aboiador de Viola*. Colocando o nome do instrumento no plural, fornecemos uma linha de apresentação que será mais trabalhada na vinheta de abertura. Aboiador se refere ao vaqueiro que pratica aboio, canto para os bois, comum no nordeste brasileiro e no interior de Minas Gerais, que dá orientações sobre a movimentação da boiada. Assim Pereira poderia ser considerado o “aboiador de violas”, condutor do instrumento e agitador de movimentos culturais e políticos que organiza os violeiros e a cultura que os envolve.

FAZENDO JORNALISMO

1. A legitimidade jornalística

Perguntamo-nos anteriormente o que seria o documentário e percebemos a dificuldade em encontrar uma resposta. A definição de jornalismo é igualmente complexa. Profissionais de longa carreira, no esforço de apresentar uma conceituação adequada para sua própria atividade, costumam definir o exercício jornalístico de acordo com a sua função. O jornalista e colunista político Franklin Martins, afirma que entre todas as lealdades a que o jornalista responde (às fontes, aos colegas, à categoria, aos chefes, à empresa em que trabalha, à carreira, à sociedade, etc.), deve sempre, em caso de conflito, colocar em primeiro lugar sua lealdade à sociedade. *“Pode parecer piegas, mas o jornalismo só existe como missão: informar a sociedade para que ela, bem informada, possa tomar suas próprias decisões da melhor maneira possível.”* (MARTINS, 2005:34)

Também jornalista de longa data e hoje proprietário de um blog, Ricardo Noblat afirma de forma direta que *“a missão de um jornalista é informar”* (NOBLAT, 2003:37) cumprindo seu dever para com a sociedade. Se o jornalismo é uma atividade social que busca informar o público, cumpre esclarecer que a transmissão dessa informação não está despoluída da subjetividade de quem o faz. Clovis Rossi, numa obra que leva justamente o nome *O que é jornalismo?* (1985), utiliza a introdução para esclarecer que o jornalismo é uma arena onde se travam batalhas entre ideias diversas.

“Jornalismo, independentemente de qualquer definição acadêmica, é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvintes. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida, no caso da televisão, de imagens. Mas uma batalha nem por isso menos importante do ponto de vista político e social, o que justifica e explica as imensas verbas canalizadas por governos, partidos, empresários e entidades diversas para o que se convencionou chamar veículos de comunicação de massa” (ROSSI, 1985-7)

Clóvis Rossi observa que a noção de objetividade é apenas um mito que tempera essa “batalha pelas mentes e corações”. Sua visão é autorizada pela noção de hegemonia de Gramsci, conforme vimos anteriormente. Ao mesmo tempo, desautoriza a proposição observada no *Manual de Redação do jornal O Globo*: *“O repórter é um curioso movido permanentemente pelo desejo de saber o que acontece e de entender porque aconteceu. Se não for assim está na profissão errada. E não basta querer saber: é preciso saber*

tudo, e ter a obstinação de saber certo" (GARCIA, 1992). O texto reflete a persistência na defesa de um conceito cuja academia já deu inúmeras provas de ser falho: o de jornalismo objetivo, imparcial, cuja matéria prima seria a verdade.

Ao perceber que grupos distintos apresentam princípios morais diferenciados e visões de mundo variadas, cria-se a noção de que o que é verdade para um, pode não ser para outro. De forma simplificada, vamos elucidar essa ideia a partir de um caso hipotético no qual um sujeito dá um tapa no rosto de outro, ao passo que um jornalista presente noticia em seu jornal o fato sob o título "Agressão no centro da cidade". Outro sujeito, lutador de jiu-jitsu, que havia presenciado o fato, ao ler a manchete, discorda exclamando: "Mas que absurdo! Foi apenas um tapinha". Em outras palavras, o jornalista e o lutador mobilizaram diferentes referenciais e o que para um seria uma agressão inconteste, para o outro o tapa não teria tal status. Temos aqui a relativização da verdade absoluta.

Se a informação jornalística nunca consegue alcançar o status de realidade concreta, que importância ela tem para a sociedade? Segundo Adelmo Genro Filho (1987), o conceito de notícia não pode ser confundido como uma modalidade da informação em geral. A comunicação interpessoal e outros tipos de transmissão genérica da experiência sempre ocorreram na sociedade, desde os primórdios. A origem da notícia se deu por determinados meios técnicos a partir da transmissão de um tipo de informação que se tornou necessária para a integração e universalização da sociedade.

Em outras palavras, desde que as sociedades humanas se complexificaram e extrapolaram os limites de pequenas tribos ou comunidades, o jornalismo surgiu exatamente para tornar possível ao homem se sentir parte desta sociedade mais abrangente. O conhecimento que se tem dos principais acontecimentos de toda a sociedade é pré-requisito para criar o sentimento de que partilhamos um ambiente em comum. Assim, nos percebemos como membros de uma mesma sociedade. Só o jornalismo é capaz de cumprir essa função.

Eis onde reside a legitimidade jornalística do nosso documentário *Aboiador de Violas*. Trata-se da transmissão de uma informação que nos coloca como sujeito de uma determinada sociedade. Expliquemos a partir de um exemplo atual. O noticiário nacional que apresenta os problemas causados pela chuva em Alagoas e Pernambuco

provoca-nos de forma que nos identificamos com aquela realidade vivida por aquela população distante, sobretudo a partir uma percepção de que tal acontecimento é decorrente da realidade social do nosso país. Um estrangeiro que assistir a reportagem poderá se solidarizar até mais com as vítimas, mas seu sentimento de vínculo com aquelas pessoas tende a ser menor, pois partilha com ela a condição de membros de uma sociedade global, mas não nacional.

Em *Aboiador de Violas*, ao documentarmos a relação de Pereira da Viola com a cultura de São Julião, sua participação na Folia de Reis, sua trajetória do rural ao urbano, seu vínculo com os movimentos de defesa da Reforma Agrária e com o movimento dos violeiros no Brasil estamos transmitindo informações que dizem respeito a uma realidade que permite ao espectador se localizar como integrante de uma determinada sociedade, tendo mais ou menos vínculo com o que será apresentado.

Mas para que cumpra esse papel, como bem notou Adelmo Genro Filho, faz-se necessária a transmissão sistemática da informação. O jornalismo necessita de um meio técnico capaz de reproduzir a informação em uma quantidade muito maior que a comunicação interpessoal direta ou que os métodos artesanais. E para tanto, resta-nos agora o trabalho de organizar exposições, concorrer em festivais e buscar espaço para transmissão em emissoras de televisão, donde as informações que colhemos poderão circular e inclusive se tornarem referência para que outros produtos jornalísticos se debrucem sobre temas semelhantes.

2. O cinema e sua busca por um olhar jornalístico

Menos de três anos após o surgimento do cinema, na França, a tecnologia já chegava no Brasil. Entretanto, a falta de interesse industrial não possibilitou que o desenvolvimento do mesmo se desse em ritmo semelhante ao observado em território europeu. Por isso, os usos foram diferenciados.

Neste contexto, surgem os cinejornais que já ocupavam uma posição de destaque em alguns países da Europa. Tratava-se de uma produção diretamente vinculada ao cotidiano, principalmente aos acontecimentos espetaculares. Eram relatados principalmente os crimes, muitas vezes em séries que apresentavam o desenrolar das investigações. Nesta época, as informações sobre os homicídios mobilizavam as redações de jornais e o público, ávido por novidades. Uma vez que, até 1908, o interesse pelo cinema ficcional era reduzido, esse tipo de filme acabou fazendo sucesso. (BERNADET, 2004)

Os “criminais”, como ficaram conhecidos os filmes baseados em crimes, se tornaram muito populares nesse período, e sua realização estava diretamente vinculada à circulação de informações na imprensa. Os jornais mantinham o público atualizado, que já ia para a sala de projeção com um arsenal de informações que facilitava o entendimento da trama. Ao deduzirem o conhecimento prévio do espectador, os filmes “economizam” em sua narrativa.

Como ser social, o homem sempre buscou mecanismos para saciar sua sede de informações, afirmando-se como sujeito. O jornalismo acabou se consolidando como mecanismo privilegiado, de destaque. Mas a imprensa e, posteriormente a TV, irá falhar num certo sentido: coloca-se para si o desafio de suprir o interesse de todos, mas não o consegue dado a diversidade da sociedade.

O cinejornal fez o que a televisão iria fazer posteriormente. Buscava uma universalidade no público, e atento à imensa popularidade do noticiário sobre crimes, decidiu-o transpor para as telas. Com o advento da televisão, o jornalismo transposto para as telas continuou buscando a universalidade do público.

De toda forma, a experiência do cinejornal deixa transparecer que a necessidade social de coletivizar informações leva o homem a buscar e inovar no uso de meios e fontes.

Assim, a ânsia por informação que moldou o jornalismo irá se apropriar das telas novamente para dar origem ao vídeo-documentário.

O jornalismo, ao longo dos anos, desenvolveu uma forma específica de olhar para a sociedade e este fato tem implicações no documentário jornalístico. Não são todos os fatos que viram notícias. Os fatos são filtrados a partir do que chamamos de “critérios de noticiabilidade”.

O documentário que pretende exercer um papel jornalístico também se nutre de uma observação criteriosa do seu redor e de uma seleção. Entretanto, os critérios de noticiabilidade se relativizam em função de algumas características, como veremos no próximo tópico.

De toda forma, o documentário com função jornalística deve estar aberto para uma característica essencial: a busca do inesperado, do novo, do não planejado. Com base nessa prerrogativa, Ariane Pereira (2009) cria uma classificação sobre a noção de roteiro. Para ela, nas origens, o documentário, muito influenciado pelo fazer cinematográfico, apresentava um roteiro, o qual era seguido à risca para depois articular as imagens e gravar um texto que as acompanhasse.

Este modelo é visível em inúmeras produções contemporâneas. Podemos destacar muitos dos documentários exibidos pela BBC, Discovery, Animal Planet, etc. Ao documentar, por exemplo, a beleza das obras faraônicas, a vida em lugares longínquos ou os hábitos cotidianos de uma determinada espécie de animal selvagem, o realizador realiza pesquisa científica ou histórica antecedente para saber o que vai encontrar e a partir disso já organiza um cronograma que inclui tudo o que vai filmar. Praticamente não há espaço para improvisação e o filme se torna de caráter didático-acadêmico, com um *off* fornecendo informações científicas (sejam elas biológicas, ecológicas, geográficas, climatológicas, arquitetônicas, históricas, etc) acompanhado de imagens comprovadoras.

No documentário que Ariane Pereira (2009) chama de grande reportagem, o processo é outro. O roteiro é mínimo e consiste numa reunião de informações prévias sobre o tema: a pauta. O trabalho do documentarista se torna então o de um jornalista investigativo. Ele deverá utilizar a câmera como instrumento de busca de informações novas que serão agregadas às informações iniciais. Neste sentido, o documentário deixa de ter um papel

simplesmente didático de transmissão de dados previamente reunidos e se transforma na pesquisa em si, permitindo a descoberta do novo, do particular, do específico. A câmera age conforme a circunstância.

Em *Aboiador de Violas*, nosso roteiro consistiu apenas em definir entrevistados e algumas perguntas e em seguir os passos de Pereira da Viola em shows e na visita à sua família. Mesmo as entrevistas ganhavam relevos novos devido a uma certa flexibilidade na condução, o que permitia explorar temas que não estavam no *script*, mas que surgiam com uma força e se impunham diante de sua importância para o nosso objetivo. Muito do que encontramos no meio do caminho surpreendeu a nós mesmos pelo inesperado: o encontro de uma família onde todos são músicos estimulados pela mãe, a importância da Folia de Reis no processo de formação de Pereira da Viola, a forma como seu show contagia os fóruns onde reúnem movimentos sociais que defendem a Reforma Agrária, sua relação com o poeta João Evangelista Rodrigues e como se dá o processo de composição das letras. Essas e outras coisas não são ditas em releases, sites e outras fontes de informação que apuramos previamente. Surge daí a importância de captarmos a imagem à medida que os fatos surgiam em nossa frente. Portanto, respostas para perguntas essenciais no fazer jornalístico como ‘quais as fontes são mais apropriadas?’, ‘que perguntas são mais relevantes?’ e ‘que elementos observar?’ foram constantemente reelaboradas.

3. O potencial revolucionário do documentário

Se tomarmos como base o jornalismo brasileiro veremos que a regra geral é o uso de estruturas que criem a sensação de uma objetividade que, como vimos, não existe. Seja na imprensa escrita ou televisiva, há uma tentativa de esconder a subjetividade do jornalista. Vez ou outra surgem tendências que ameaçam por em risco a noção de objetividade. Nos anos 60, nos EUA, berço da teoria da objetividade jornalística, formou um movimento que ficou conhecido como “Novo Jornalismo”. Pessoas como Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote passaram a redigir reportagens que misturavam técnicas ficcionais ou literárias na descrição de eventos reais.

O “Novo Jornalismo”, mesmo oferecendo estruturas diferenciadas para apresentar a informação, não deixou de fazer jornalismo. Ao contrário, revolucionou a prática por demonstrar que a informação jornalística cabe em outras formas de apresentação. No plano audiovisual, o documentário é talvez o instrumento que melhor possibilite alterar a estrutura da transmissão de informação jornalística. Além de utilizar estratégias tradicionais, pode também optar por mecanismos não convencionais como, por exemplo, através de um discurso poético ou lírico.

Bill Nichols (2005), analisando tradição do telejornalismo americano, que em muito influencia a prática brasileira, aponta alguns elementos que demonstram como a ideia de uma objetividade ou imparcialidade cria um alicerce para o formato dos programas. A imagem do âncora num estúdio sem localização geográfica evidente daria a sensação de que o noticiário emana de um local distante dos acontecimentos e, portanto, sem condições de tomar partido sobre eles. Por outro lado, o fato do repórter entrar em cena diretamente do local do acontecimento, faria parte da seguinte convenção: contei-lhe o ocorrido e, para comprovar, chamo alguém que está no lugar onde a história se desenrola para dar-lhe detalhes que respaldem o que disse.

O documentário pode fazer uso de estrutura semelhante à de um telejornal, por exemplo utilizando uma voz em *off* no lugar âncora e do diretor em cena no lugar do repórter. Em geral, porém, o documentário tem uma estrutura diversa, mesmo quando utiliza voz em *off* e diretor em cena. Rompe com a seriedade padrão do noticiário televisivo clássico e abusa de figuras de linguagem como metáforas e ironias refinadas. A montagem não

segue a estrutura tradicional das reportagens deste tipo de noticiário, onde se tenta respeitar uma lógica espacial e temporal.

É da natureza do documentário, ao contrário, escancarar a defesa de um ponto de vista e, por isto, a lógica espacial e temporal acaba subvertida pela lógica do discurso. Também o fator atualidade tem menor peso sobre o objeto do documentário. Obviamente, ele precisa se debruçar sobre assunto que suscite interesse no presente, mas não necessariamente tenha ocorrido no presente, o que permite mobilizar outros elementos para apresentar o acontecimento e propor um ponto de vista sobre ele. Concretamente, a dinâmica é outra.

Quando ocorreu o famoso sequestro de um ônibus da linha 174 no Rio de Janeiro, os telejornais das maiores emissoras do país fizeram uma cobertura linear. De tempos em tempos, entrevistavam os policiais sobre em que pé estavam as negociações. Os familiares que tinham parentes no veículo também foram entrevistados e, depois que os parentes eram soltos, os repórteres os entrevistaram de novo. *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, seguiu outra linha de trabalho: mais de um ano após o ocorrido ele vai investigar o passado e vasculhar a vida do sequestrador. Ele defende um ponto de vista no qual a atitude do criminoso tinha relação direta com a estrutura de nossa sociedade, calcada na desigualdade. Apresentou um sequestrador que agiu em consequência de ter sido afetado por uma realidade social, desfazendo a imagem de monstro que muitos telespectadores criaram após acompanhar os telejornais. Sua montagem não segue, como na reportagem, uma lógica temporal. Ele mescla imagens e depoimentos de sua investigação com imagens do sequestro em si, criando uma correlação entre dois tempos e dois espaços distintos. E assim, ao contrário da estrutura do telejornal que atenua as emoções buscando esconder as ideias que defende para se mostrar meramente informacional, *Ônibus 174* escancara ideias, provocando emoções do público que reage favoravelmente ou contrariamente ao ponto de vista apresentado.

Por sua estrutura diversa, o documentário pode ser um instrumento que permite revolucionar o exercício jornalístico, superando algumas limitações. A primeira delas é exatamente esta limitação temporal. Ao esmiuçar o tema, permite o aprofundamento que a TV geralmente não alcança, a menos que dedique um programa inteiro a uma mesma questão. Afinal, como ser profundo apenas em alguns minutos?

E neste sentido, a questão temporal também altera a configuração dos valores-notícia. Quando se amplia o tempo, torna-se possível noticiar mais coisas, e os valores-notícia se tornam menos rígidos. Assim, observamos no documentário *Ônibus 174*, uma abordagem de cunho humano do assassino que as TVs não mostraram. Ainda que o drama humano seja um valor-notícia recorrente na prática jornalística, o noticiário televisivo julgou que outros valores-notícias eram prioritários para tratar da questão. No documentário é possível inverter as hierarquias cotidianas dos valores-notícia e isso frequentemente ocorre, dado que seu objetivo nunca é repetir o que já foi visto na TV.

Uma vez que o documentário pode voltar sua atenção para outros temas e enfoques, ele acaba por funcionar como um freio do poder de influência da TV. A realidade nacional é marcada por um alto índice de analfabetismo e baixo poder aquisitivo da grande parte da população. Por estes e outros motivos, o acesso à cultura e ao conhecimento acaba tornando-se “privilégio” de poucos. E nesse contexto, a percepção dos acontecimentos da sociedade como um todo, provém, principalmente, dos meios de comunicação de massa. Segundo Bernardo Kucinski (1998), a televisão assume papel importante na construção dos conceitos e hábitos de grande parte da população. O poder de influência da televisão se acentuaria em sociedades com condições culturais, econômicas e sociais precárias, como a brasileira, por exemplo. Ele afirma que *“é por intermédio da TV, que as classes B, C, D e E percebem os assuntos atuais, adquirem novos hábitos e desenvolvem uma linguagem comum.”* (KUCINSKI, 1998)

O problema desta realidade é que as redes de TV com maior audiência no Brasil são justamente as privadas, cujos interesses econômicos exercem forte interferência em sua produção. Já o documentário, quando produzido de forma independente, como é o nosso caso, permite fugir de padrões do jornalismo observado nestes meios, pois além de valorizar os fatos individuais e peculiares com a valorização das diferenças, ainda possui uma linguagem mais aprofundada dos temas apresentados. Acaba assim se tornando potencialmente uma ferramenta que permite não só a transmissão da informação, como também a formação de uma consciência crítica e a fomentação de reflexão a respeito dos temas que apresenta.

O potencial revolucionário do documentário também pode ser apreendido através de uma visão sobre o trabalho *O Segredo da Pirâmide*, de Adelmo Genro Filho (1987). Segundo ele, é preciso partir de Walter Benjamin para superar a noção frankfurtiniana

que vê no jornalismo um mero produto da indústria cultural a serviço da ideologia burguesa. Walter Benjamin foi capaz de perceber as potencialidades culturais e estéticas originadas da reprodutibilidade técnica, ao mesmo tempo em que dissolve a “aura” das obras de arte, que estaria ligada a ideia de “original”. Assim, ele reconhece que o novo terreno cultural e estético inaugurado pelas inovações tecnológicas, embora tende a servir como instrumento para a manipulação de classe, abre possibilidades culturais diversas.

Para Adelmo Genro Filho (1987), os meios de comunicação são também meios de produção que podem se tornar meios de produção socializados. Ele afirma também que *“os meios eletrônicos não devem seu irresistível poder a nenhum artifício ardiloso, mas à força elementar de profundas necessidades sociais, que se manifestam mesmo na atual forma depravada de tais meios”* (GENRO FILHO, 1987). Portanto, o documentário, enquanto produção possível dissociada dos interesses econômicos e políticos dos grandes meios de comunicação, é um instrumento que abre horizontes para o jornalismo.

Ao criar condições de uma produção independente destes grandes interesses econômicos e políticos, o formato documentário também possibilita uma visão crítica da “objetividade jornalística”. Esta visão crítica, conforme Adelmo Genro Filho (1987), não pode se resumir a aspectos sociológicos e psicológicos referentes à inevitabilidade da opinião. A partir desse caminho seguido por muitos autores poder-se-ia propor a busca da maior objetividade e imparcialidade possíveis. Assim, tal crítica não atinge aspectos ontológicos e epistemológicos do problema. É quase consenso entre os teóricos que a objetividade plena é impossível. Entretanto, muitos indicam esse fato como um sinal da impotência humana frente a sua subjetividade. A abordagem deve mudar no sentido de perceber tal impossibilidade como um sinal da potência subjetiva do homem diante da objetividade.

Neste sentido, Adelmo Genro Filho (1987) proclama a defesa de um jornalismo que rompa as visões hegemônicas e o senso comum que decodifica os fatos numa visão conservadora. Tendo como ferramenta as novas tecnologias que vão surgindo dessa era de reprodutibilidade técnica.

**MEMÓRIA E
IDENTIDADE NACIONAL**

Todo processo de identificação social implica partilhar referências a um passado comum e, dessa forma, os membros pertencentes a um mesmo coletivo percebem que possuem determinadas características que os distinguem de outros coletivos: percebem, entre si, uma identidade. O quinto disco de Pereira da Viola é denominado *Akpalô* que, segundo o músico, significa “*contador de histórias, aquele que guarda e transmite a história de seu povo*” em linguagem nagô. Ele afirma que é assim que se sente quando, através de suas músicas e dos causos que conta durante os shows, transmite acontecimentos vivenciados em sua terra de origem: São Julião.

O *Aboiador de Violas* vem a somar na construção dessa memória, pois como bem observa Bill Nichols, “*o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social*” (NICHOLS, 2005:). Mas quando utilizamos a trajetória de Pereira da Viola, logo fica claro que a construção dessa memória também se interliga com a construção de uma identidade nacional. Num momento em que muitos anunciam o enfraquecimento das nações, nós fazemos coro a Manuel Castells:

“Na era da globalização, caracterizada por um intercâmbio sem paralelo de mercadorias, valores e representações e por diásporas que dispersam populações outrora ancoradas de modo durável a um dado território, a nação continua ainda a ser uma forma preeminente de identificação” (CASTELLS, 2000).

Saído do meio rural no Vale do Mucuri, com passagens pelo interior do Espírito Santo, pela Amazônia, pela capital paulista e agora residindo em Belo Horizonte, Pereira da Viola mobiliza um vasto material de vivências para a construção do imaginário que permeia suas músicas. Se a influência de suas origens, das cantigas, do meio rural tem determinada influência sobre as composições e ritmos, não se pode dizer que ali reside sua única fonte de criação. Recebe influências diversas, inclusive do estrangeiro, mas as decodifica a partir de referenciais dessa mesma memória que ele tem ajudado a construir.

Não é por estas referências que a música de Pereira da Viola deixa de ser brasileira ou oriunda de São Julião. A cultura popular não é peça estável de museu, mas constantemente em formação. A própria arte brasileira é resultado de misturas. E já nos primórdios, nos alerta Ariano Suassuna, o brasileiro absorvia e reinterpretava outras culturas:

“A causa principal da discriminação, aqui, é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura europeia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do povo. É verdade que imediatamente o nosso Povo começa a recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço: ainda assim, e mesmo por causa disso, os Senhores começam a se envergonhar dos elementos negros e vermelhos de nossa Cultura.” (SUASSUNA, 2008: 154)

Sempre houve quem discriminasse a constituição popular de nossa cultura. E há quem, em função dessa dinâmica artística de reinterpretação constante, do imenso território brasileiro, e das manifestações diversas que se formaram em cada região, defenda que não há uma identidade nacional ou uma arte nacional. As manifestações realmente são tantas quanto o tamanho do Brasil.

“Se, em geral, já é difícil distinguir o que seja, de fato, Arte popular, nas condições particulares do Brasil o problema se agrava mais ainda. (...) Os problemas surgem, em primeiro lugar, por causa das dimensões do país. (...) No entanto, essa Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste.” (SUASSUNA, 2008: 151)

É preciso reconhecer que as variadas manifestações da cultura e da arte brasileira possuem, em sua constituição, elementos em comum com a história do Brasil. A própria viola é um exemplo. Trazida pelos jesuítas portugueses, foi assimilada por índios e negros em diversas regiões do Brasil, onde foram criadas maneiras particulares de tocá-la. Ainda assim, tendo inúmeras formas de tocar e afinações ao longo do território nacional, preserva uma história que demonstra singularidades do povo brasileiro. Pois os portugueses trouxeram o instrumento, mas não impuseram seu modo de tocar. E a viola aqui, diferente de lá, tornou-se rural e, através dela, o caipira se expressava.

Poderíamos citar diversos outros exemplos. Na singularidade de cada povoado, de cada região, se reúne um processo que dialoga. O mesmo carnaval enalteceu o samba no Rio de Janeiro e o frevo em Pernambuco. A ditadura militar fez surgir músicas de contestação que utilizavam diferentes estilos em diferentes regiões. Portanto, a unidade de uma cultura e de uma arte nacional não reside em uma padronização de manifestações e sim numa memória que guarda elementos comuns.

Portanto, como dizia Ariano Suassuna, a cultura popular brasileira “*é o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular*”. (SUASSUNA, 2008)

Esperamos que o nosso documentário contribua para a construção da identidade nacional que, como dizia Bill Nichols (2005), está relacionado com a criação de um senso de comunidade. O espaço que circunscreve uma comunidade não é necessariamente territorial. É um espaço ideológico, que envolve o compartilhamento de uma memória, de valores e crenças capazes de produzir uma relação de reciprocidade entre os membros. Quando dizemos que o espaço de uma comunidade é ideológico estamos relacionando o sentimento de pertencimento a certas opções: quem escolhemos como nossas lideranças e exemplos? A quem escolhemos nos unir e por quê? A que tipo de símbolos nos identificamos? São perguntas cujas respostas podem ser encontradas nessa memória coletiva.

Em *Aboiador de Violas*, transmitimos a ideia de um país que guarda belezas singulares nas particularidades artísticas de seu povo. E exatamente por ser de origem popular, não há sentido de ser fruto de adoração estética se não for também razão de defesa de um projeto popular-soberano de país, com mais justiça social e mais distribuição de renda.

Assim como o cinema soviético demonstrou que os filmes têm um papel na construção da identidade nacional e buscou meios de utilizá-los em serviço das aspirações revolucionárias do momento, defendemos um cinema engajado nesse projeto popular-soberano de país, baseando na premissa de que o documentário dá “*expressão tangível aos valores e crenças que constroem ou contestam formas específicas de pertença social, ou comunidade*”. (NICHOLS, 2005: 102)

Na disputa da hegemonia da sociedade, cumpre combater certas construções de ideários e defender outros. As ideologias estão sempre “*em jogo para proporcionar histórias, imagens e mitos que promovem um conjunto de valores em detrimento de outros*”. (NICHOLS, 2005:101) Por isso, compartilhamos a ideia de Glauber Rocha que clama

por um cinema a serviço dos interesses nacionais e que o maior objetivo seja possibilitar ao povo de seu país tomar conhecimento de si mesmo e de sua própria sociedade. E assim, compreendendo a si mesmo, possa construir um mecanismo de superação de suas dificuldades. (ROCHA, 2006)

**BIBLIOGRAFIA
E FILMOGRAFIA**

1. Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2004.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília: Viola Corrêa, 2002. 259p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838p.

FRANÇA, Vera R. Veiga. **A Escola de Chicago e o Interacionismo Simbólico**. Belo Horizonte, 2004.

GARCIA, Luiz (org.). **Manual de redação e estilo de “O Globo”**. São Paulo: Globo, 1992.

GENRO FILHO, Adelmo. **O Segredo da Pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1987. 153-201p.

GOMES, Itânia Maria Mota. Rumo a uma crítica marxista da cultura de massa. In: **Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

KUCINSKI, Bernardo. **A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

MARTINS, Franklin. **Jornalismo Político**. São Paulo: Contexto, 2005.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. São Paulo: Editora Martins

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005. 270p.

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. São Paulo: Contexto, 2003. Fontes, 1977.

PEREIRA, Ariane. A prática do documentário jornalístico (modelos europeu e norte-americano) na disciplina de Telejornalismo da Unicentro. In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo?** 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SUASSUNA, Ariano. A arte e o mal. In: Newton Júnior, Carlos (org). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. A arte popular no Brasil. In: Newton Júnior, Carlos (org). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. Cinema e sertão. In: Newton Júnior, Carlos (org). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3.ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005. 212p.

2. Filmografia

Desprezo, O (Le mépris). Jean-Luc Godard. Itália/França, 105min, 1963.

Hospital. Frederick Wiseman, 84 min. 1970

Married Couple, A. Allan King. Canadá, 90 min, 1970.

No lies. Mitchell Block, 25 min, 1973.

Ninguém sabe o duro que eu dei. Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 86 min, 2009.

Ônibus 174. José Padilha, 150 min, 2002.

Revolução não será televisionada, A (The Revolution will not be televised). Kim Bartley e Donnacha O'Briain , Irlanda, 74 min, 2003.

Salve o cinema (Salaam Cinema). Mohsen Makhmalbaf, 75 min, 1995.

Terra sem pão (Terre sans pain). Luis Buñuel, Espanha, 27 min, 1932.

Vinícius de Moraes. Miguel Faria Jr., 121 min, 2005.