



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

O CINEMA *PUNK*
UM ESTUDO SOBRE DOCUMENTÁRIOS DE ROCK E ESTRATÉGIAS DE
PRODUÇÃO DE EFEITOS DO FILME *O LIXO E A FÚRIA*

Salvador
2009

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

O CINEMA *PUNK*
UM ESTUDO SOBRE DOCUMENTÁRIOS DE ROCK E ESTRATÉGIAS DE
PRODUÇÃO DE EFEITOS NO FILME *O LIXO E A FÚRIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2009

Página reservada para atos de exame compreensivo de defesa de dissertação.

Esta dissertação é dedicada a meus pais, Suely e Jurandyr.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Francisco Serafim, pela orientação cuidadosa e rigorosa e por ter sido o responsável por despertar em mim o interesse pelo cinema documentário.

Ao Prof. Dr. Wilson Gomes, por toda a ajuda e pela oportunidade como bolsista do Observatório de Publicidade em Tecnologias Digitais e como assistente de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Guilherme Maia, pela preciosa ajuda com a bibliografia sobre música do cinema, pela leitura atenciosa e a orientação informal da seção 2 desta dissertação.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Laboratório de Análise Fílmica, pelas sugestões e críticas que foram de valor inestimável para este trabalho.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Análise do Cinema Não-Ficcional, pela troca e pela colaboração constantes.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas que se tornaram meus amigos, particularmente Bruno Saphira, Cristiano Canguçu, João Barreto e Roberto Duarte.

A minha família, pelo apoio incondicional e por tornar o meu caminho possível.

A Jamer Mello, pelo amor, pela ajuda, pela presença e pelos sonhos construídos juntos.

Aos amigos-irmãos Alessandra Siedschlag, Thiago Fernandes e Ivan Ribeiro, por tudo o que já fizeram e que fazem por mim.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise das estratégias de produção de efeitos do filme documentário *O Lixo e a Fúria* (*The Filth and the Fury*, Julien Temple, Inglaterra, 2000), baseada no método analítico “Poética do Filme”. A análise se apoiou também em teorias do cinema ficcional e não-ficcional dedicadas à montagem, à música cinematográfica e à voz do documentário.

Partiu-se, neste trabalho, de uma abordagem mais geral da trajetória da canção popular no cinema, seguida por um levantamento de estudos que tratam dos documentários de rock, para então chegar à análise do filme que constitui o *corpus* analítico da pesquisa.

Palavras-chave: Documentário; Documentário de rock; Análise fílmica; Música do cinema

ABSTRACT

This master thesis presents an analysis of the production effects strategies within the documentary film *The Filth and the Fury* (Julien Temple, England, 2000), based on the analytical method called “Poethics of the Film”. The analysis is also supported by fiction and non-fiction film theories focused on editing, film music and the voice of documentary.

The work starts with a general approach to the course of popular song on film, followed by a gathering of studies regarding rock documentaries, and then reaches the analysis of the film that constitutes the analytical corpus of the research.

Keywords: Documentary; Rock documentary; Film analysis; Film music

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Associação entre Johnny Rotten e Ricardo III através da montagem e da manipulação do som
- Figura 2 - Uso da ironia construída através da montagem paralela
- Figura 3 - Uso da ironia construída através da montagem paralela
- Figura 4 - Ironia e comicidade na mesma sequência
- Figura 5 - Efeitos de ironia e comicidade que se manifestam juntos, com a manipulação do som especialmente destacada
- Figura 6 - Modo como Julien Temple endossa a tese dos integrantes da banda e a transforma na tese do próprio filme
- Figura 7 - Uso da música como comentário que reforça a ironia

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

- 1.1. JUSTIFICATIVA, PRESSUPOSTOS E OBJETIVOS
- 1.2. HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO
- 1.3. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

2. A TRAJETÓRIA DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA

- 2.1. MÚSICA POPULAR E MÚSICA POP
- 2.2. O PRIMEIRO MOMENTO DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA
- 2.3. O SEGUNDO MOMENTO: A APROPRIAÇÃO DO ROCK AND ROLL E DA MÚSICA POP PELO CINEMA
- 2.4. O PERCURSO DO ROCK E DO POP NO CINEMA FICCIONAL: UMA BREVE TIPOLOGIA
 - 2.4.1. Filmes em que artistas de rock atuam como atores
 - 2.4.2. Rock e afeto: música como recurso de apelo afetivo dos filmes
 - 2.4.2.1. Os filmes “pop”
 - 2.4.2.2. Filmes livremente inspirados na vida de artistas ou em cenas musicais
 - 2.4.2.3. Cinebiografias

3. OS DOCUMENTÁRIOS DE ROCK

- 3.1. ESTADO-DA-ARTE DOS ESTUDOS SOBRE DOCUMENTÁRIOS DE ROCK
- 3.2. ALGUNS CINEASTAS E SUAS OBRAS

4. ANÁLISE DO FILME *O LIXO E A FÚRIA*

- 4.1. PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS EMPREGADOS
- 4.2. INFORMAÇÕES CONTEXTUAIS
- 4.3. RECURSOS, ESTRATÉGIAS E EFEITOS

4.3.1. Montagem

4.3.2. A função da narração e a voz do documentário: o discurso dos entrevistados e o discurso do filme

4.3.3. A manipulação do som e o uso da música em *O Lixo e a Fúria*

5. CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA DO FILME *O LIXO E A FÚRIA*

APÊNDICE B – FILMOGRAFIA REFERIDA

1. INTRODUÇÃO

1.1. JUSTIFICATIVA, PROBLEMAS E OBJETIVOS

Esta pesquisa nasceu de um interesse pessoal da sua autora pelo documentário *O Lixo e a Fúria* (2000), do cineasta inglês Julien Temple (especificamente pelo agenciamento dos seus recursos visuais e sonoros e dos efeitos alcançados por meio deles), que acabou ampliado para um interesse pelos documentários de rock e, de forma ainda mais abrangente, pela trajetória da canção popular no cinema. O caminho percorrido foi exatamente este, embora se apresente estruturado nesta dissertação no sentido oposto, do mais geral para o mais específico.

Ao iniciar uma pesquisa sobre documentários de rock que pudesse servir como apoio para a análise do filme, verificou-se a escassez de bibliografia dedicada exclusivamente a este tipo de produção documental. Embora sejam bastantes populares (no sentido de amplamente compartilhados), não é com muita frequência que os documentários de rock são objeto de estudos que tentem sistematizar um conhecimento a seu respeito, mapear a sua produção, identificar uma gramática própria do subgênero ou as suas chaves de leitura possíveis.

Numa busca por compreender melhor o universo dos documentários centrados artistas ou bandas de rock, verificou-se um diálogo entre estes filmes e obras ficcionais que os antecederam e que tinham também forte ligação com o rock e o pop, devido sobretudo à participação de astros da música como protagonistas (caso dos filmes de que

Elvis Presley participou nos anos 50, por exemplo), e à inclusão em suas trilhas sonoras de canções de rock, um gênero musical então nascente e que rapidamente se popularizava entre os jovens, influenciando seus hábitos de consumo e comportamento. Foi sentida, então, uma necessidade de investigar de forma mais cuidadosa a relação entre o cinema e a canção popular que é anterior à década de 50 e ao surgimento do rock and roll.

Este percurso, no entanto, não representou uma mudança de foco em relação à proposta inicial da pesquisa, mas sim um meio de melhor embasá-la e de contextualizar toda uma produção que, na nossa avaliação, é relevante e pouco estudada. A análise de *O Lixo e a Fúria*, por outro lado, continuava suscitando questões diversas, que diziam respeito sobretudo a como a montagem se constitui no principal agenciador das estratégias de produção de efeito do filme e na identificação mesma destes efeitos. Outra questão que precisava ser contornada era a escolha do método de análise do filme, já que não há um consenso entre os pesquisadores da área do documentário sobre um método que seja plenamente aplicável ao gênero.

Se, por um lado, a análise interna poderia negligenciar elementos extratextuais que são considerados primordiais para o cinema documental, e as pesquisas dedicadas ao gênero enfocam temas como, por exemplo, os conflitos éticos que envolvem a sua produção, questões de mímesis e alteridade na representação ou as fronteiras do gênero em relação à ficção ou ao telejornalismo, por outro lado o documentário é uma obra cinematográfica cujo tecido fílmico é composto por elementos comuns a todos os gêneros do cinema. Desta forma, nos pareceu ser ainda mais grave negligenciar os aspectos internos à obra em benefício de uma análise que se voltasse primeiramente ao seu contexto e não àquilo que há de propriamente fílmico no documentário em questão.

Outro motivo que culminou com a opção pela análise interna baseada na “Poética do Filme” é o fato de *O Lixo e a Fúria* possuir um arranjo interno que, de certo modo, o distancia de outras obras documentais e mesmo de outros documentários de rock. Ainda que se saiba que a apreciada característica de “espontaneidade” que é atribuída a certos tipos de documentários (sobretudo os que se baseiam no cinema direto) se localize muito mais na intenção do realizador ou no seu discurso sobre o filme do que no resultado final da obra, se convencionou valorar o documentário tão mais positivamente quanto ele não pareça excessivamente manipulado ou manipulador. Deste modo, resta à ficção um lugar de engano, ilusão ou construção demasiadamente rigorosa.

É em sua relação com este aspecto que *O Lixo e a Fúria* de certo modo se afasta do documentário (mas não se aproxima em sentido estrito da ficção, que fique claro). Trata-se, sim, de um filme que conta uma história “real” e este é também o objetivo maior da produção documental, mas a busca em *O Lixo e a Fúria* é muito mais por uma “verdade” que o filme se esforça por expor sob a forma de uma tese muito clara do que por apresentar uma realidade em si. O filme é um resgate da memória da banda Sex Pistols que se dá através da fala dos seus ex-integrantes e do uso da montagem de modo a promover um acordo entre a obra e o tema de que ela trata (o grupo em questão e o movimento punk).

É um filme que busca a persuasão por um caminho que não só não é velado como reclama o tempo inteiro o reconhecimento do seu processo de articulação – e isso não se dá por meio da exposição do aparato fílmico, mas principalmente pela forma como a montagem é utilizada. Porque um elemento interno ao filme possui importância tão fundamental para o seu programa de produção de efeitos e para a característica mimética

que o filme manifesta em relação ao seu tema é que se considerou a análise interna da obra como a mais adequada a “desvendá-la”.

Os pressupostos principais dos quais este trabalho partiu, portanto, foram os de que a análise interna poderia dar conta do filme em questão e o de que há pouca literatura disponível sobre os documentários de rock, de modo que se fez necessário empenhar esforço em uma tentativa de sistematizar as informações e reflexões sobre o tema localizadas em pesquisas que não são exclusivamente dedicadas a este assunto. As referências aos documentários de rock foram mapeadas sobretudo na bibliografia sobre música cinematográfica e sobre o cinema documentário (principalmente o cinema direto¹).

1.2. HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Esta pesquisa se apoiou em um horizonte teórico-metodológico bastante vasto, em função de suas seções abordarem diferentes temas. Para a questão da música cinematográfica, as contribuições de Michel Chion, Mervyn Cooke e Russell Lack foram bastante valiosas porque nas obras destes autores (respectivamente, *La Musica en el Cine*, *A History of Film Music* e *La Musica en el Cine*²) foi possível localizar informações precisas e reflexões acerca dos fenômenos que se buscou mapear no panorama histórico

¹ Movimento de produção documental surgido nos anos 1960 que teve em cineastas como D.A. Pennebaker, Richardo Leacock, Robert Drew, Albert Maysles e David Maysles os seus principais representantes. A proposta era de um cinema baseado na observação e na ausência de interferência do cineasta sobre aquilo que era o objeto do seu registro. Os realizadores do cinema direto acreditavam que era possível registrar e apresentar em um filme uma realidade tal qual ela seria vista se o próprio espectador, e não a câmera, estivesse no local.

² O título do livro de Michel Chion, *La Musica en el Cine*, é uma tradução do original em francês, *La musique au cinéma* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005). A obra citada de Russell Lack, que em espanhol ganhou título idêntico à de Chion, é uma tradução do original em inglês *Twenty Four Frames Under: Buried History of Film Music* (London: Quartet Books, 1997).

da canção no cinema e também sobre a influência do formato canção e, posteriormente, do rock para a música cinematográfica.

Também neste primeiro momento do trabalho se fez necessário recorrer aos estudos sobre música popular massiva, mais especificamente àqueles focado na relação entre rock e afeto, que tentam dar conta do modo como as canções, através do seu arranjo interno e da sua característica de produto midiático (que se vale das condições de produção, armazenamento e circulação da comunicação massiva) afeta os seus consumidores e forma nichos específicos de consumo e até mesmo marcas identitárias, principalmente em grupos jovens. Para este fim, recorreu-se basicamente às pesquisas de Jeder Janotti Jr..

Este trabalho buscou também reunir a bibliografia, ainda que escassa, que se considerou relevante acerca dos documentários de rock. A pesquisa da literatura se debruçou primeiramente sobre os estudos de autores consagrados no campo da teoria do documentário, para avaliar de que forma os documentários de rock aparecem e são tratados em suas obras. Como foi possível verificar, é um tema que recebe alguma atenção sobretudo nas pesquisas sobre o cinema direto, porque a maior parte dos documentários de rock considerados “canônicos” se baseia no modelo deste movimento de produção documental, que valoriza a realização de filmes em que o cineasta e a câmera exercem papel de observadores de uma situação que, caso o aparato fílmico não estivesse presente, ainda assim se desenrolaria do mesmo jeito (ou pelo menos nisso acreditavam os realizadores).

Para este fim, alguns artigos e principalmente trabalhos de teóricos como Brian Winston (*Claiming the Real: The Documentary Film Revisited e Lies, Damned Lies and*

Documentaries), Bill Nichols (*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*), Jeffrey K. Ruoff (*Conventions of Sound in Documentary*)³ e Jane Roscoe e Craig Hight (*Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*) foram fundamentais. Saindo do âmbito dos estudos do documentário, a contribuição de R. Serge Denisoff e William D. Romanowski (*Risky Business: Rock in Film*) e novamente Mervyn Cooke e Michel Chion também foi valiosa, porque foi possível analisar de que modo estes autores dedicaram atenção aos documentários de rock em suas perspectivas histórias e reflexões sobre a música cinematográfica.

A quarta seção, dedicada à análise do filme *O Lixo e a Fúria*, é baseada na Póetica do Filme, formulada por Wilson Gomes como instrumental analítico. Partiu-se do pressuposto, postulado pelo autor em sua proposta metodológica, de que o filme é uma obra expressiva em que, na atualização dos seus efeitos sobre o apreciador, podem ser localizadas as marcas dos recursos e estratégias utilizados em sua produção. Assim, buscou-se compreender o funcionamento interno do documentário, os seus programas de produção de efeitos. Esta análise se apoiou também em estudos das teorias do cinema a respeito de aspectos específicos da linguagem cinematográfica e do gênero documental, como a montagem, o uso da música do cinema e a voz do documentário. Recorreu-se fundamentalmente aos estudos de Marcel Martin (*A Linguagem Cinematográfica*), Sergei Eisenstein (*O Sentido do Filme e Montagem de atrações*)⁴, Bill Nichols (*A Voz do Documentário*)⁵ e *Introdução ao documentário*) e Carol Vernallis (*Experiencing music video: aesthetics and cultural context*).

³ In: ALTMAN, Rick (org.), 1992 (p. 217-234).

⁴ In: XAVIER, Ismail (org.), 1983 (p. 187-199).

⁵ In: RAMOS, Fernão P. (org.), 2005 (p. 47-67).

1.3. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação foi dividida em três partes principais, que serão chamadas de seções. Inicialmente é apresentada uma trajetória da canção popular no cinema em que primeiro se buscou expor os conceitos de “música pop” e “música popular”, para então partir para um panorama histórico do uso da canção popular em filmes. A seção 2 aborda o que se chamou de um primeiro momento de emprego da canção popular no cinema, entre o final dos anos 20 e os anos 50, e apresenta as diversas formas sob as quais este emprego se deu.

Em seguida, é trazido à discussão o momento em que, nos anos 50, o rock and roll passou a ser incorporado pelo cinema, por meio da participação de estrelas do rock em filmes ou do uso de canções deste gênero em produções ficcionais. A seção é finalizada com uma breve tipologia que elenca filmes contemporâneos que possuem forte ligação com o universo da música pop ou mesmo que dela se valem para agregar para si o capital simbólico⁶ das bandas ou artistas no nicho específico de consumidores que este tipo de filme reúne.

A seção 3 é dedicada aos documentários de rock. Buscou-se trazer uma revisão de literatura que ajudasse a compreender o funcionamento e a lógica do subgênero e a lançar

⁶ Conceito de Pierre Bourdieu para designar uma distinção ou local de destaque ocupado por um determinado agente em um campo social específico. O capital simbólico depende necessariamente do reconhecimento e da efetivação do valor deste agente pelos demais agentes do campo. Segundo Bourdieu, “O capital simbólico – outro nome da distinção - não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio.” (2003, p. 145). Deste capital simbólico deriva um “poder simbólico”, descrito pelo autor como “um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, um *fide*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe.” (Ibid., p. 177).

luz sobre questões relevantes relativas a estes filmes. Ainda nesta seção são apresentados alguns cineastas e suas obras, momento em que Julien Temple, diretor de *O Lixo e a Fúria*, é localizado no panorama da produção de documentários de rock que se buscou oferecer.

A seção 4, dedicada exclusivamente à análise de *O Lixo e a Fúria*, é aberta com considerações sobre o método adotado e a relevância da sua aplicação a este filme específico. Em seguida, são oferecidas informações contextuais que ajudam a compreender a temática abordada pelo filme e a proposta da obra de mimetizar o seu tema. Parte-se, depois, para a análise do documentário, que começa pela montagem, passa pela função da narração na construção do discurso do filme e é encerrada com a música e a manipulação do som.

2. A TRAJETÓRIA DA CANÇÃO NO CINEMA

2.1. MÚSICA POPULAR E MÚSICA POP

A música no formato canção já havia sido introduzida no cinema muitos anos antes de a primeira canção de rock aparecer num filme e ajudar a torná-lo popular, o que aconteceu em *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1956). A título de ilustração, vale mencionar que a categoria de melhor canção foi incorporada ao Oscar no ano de 1934 e, alguns anos antes disso, em 1927, foi lançado com grande êxito comercial *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland), aquele que é considerado o primeiro filme sonoro e falado da história do cinema e sobre o qual se vai entrar em detalhes adiante.

Antes de traçar um breve panorama histórico do uso da canção no cinema e sua crescente importância, sobretudo a partir da explosão do rock and roll como gênero musical na década de 1950 e do surgimento da música pop, se faz necessário expor as noções de música popular e música pop que foram empregadas neste trabalho. Como o objetivo aqui não é propor uma discussão para tentar chegar a um conceito fechado de música pop e música popular, já que, antes de mais nada, elas não se opõem, e a respeito da sua própria conceituação na literatura disponível está longe haver um consenso, é preciso deixar claro que o que se apresentará adiante é uma leitura apenas, diante de tantas possíveis, julgada adequada para aplicação nesta pesquisa.

A música cantada que recebeu o nome de música popular muitas vezes é definida mais em relação ao que não é do que ao que é de fato, ou ainda em oposição a outros

tipos de composições. Em muitos casos, a música popular é definida, de forma bastante genérica e abrangente, como aquela que não é considerada erudita, o que remete inerentemente a uma discussão que envolve noções como alta cultura e baixa cultura, e juízo de gosto e de valor.

Roy Shuker (1999, p. 193) localiza de forma precisa o surgimento da expressão “música popular” na obra de William Chappell, que publicou em dois volumes, a partir de 1855, os livros “Popular Music of the Olden Time – A Collection of Ancient Songs, Ballads and Dance Tunes Illustrative of the National Music of England” (Vol. 1 e 2).

Apesar de se restringir à produção musical do Reino Unido, Chappell considera popular toda a música consumida também nos séculos anteriores ao XIX, incluindo a que estava associada ao teatro, a ópera e a opereta.⁷ Segundo a leitura feita por Chappell – e embora ele não apresente ou defenda um conceito fechado da noção de música popular, pois o seu trabalho é de levantamento de dados, mais do que de problematização - não se trataria apenas da produção contemporânea ao período em que escreveu seu trabalho nem àquela difundida pouco tempo antes. Esta observação é necessária porque a idéia de música popular também está bastante associada à música produzida e difundida no século XX, a partir dos anos 1920, principalmente, com o advento dos meios de comunicação de massa (inicialmente o rádio), como os gêneros ragtime, jazz, blues, rhythm and blues e swing, ou, no caso do Brasil, o choro e o samba – ou seja, toda aquela que seria posteriormente chamada de música popular massiva.

⁷ A pesquisa de Chappell é minuciosa ao ponto de o autor nela incluir desde datas de montagens de espetáculos na era medieval até mesmo um comparativo entre os gastos com música, esportes e outras atividades voltadas ao entretenimento por diferentes reis, passando por uma listagem de artistas que seriam populares em determinadas regiões do Reino Unido em diferentes períodos históricos. O livro está disponível para leitura no Google Books:
<http://books.google.com.br/books?id=tIIqBdaK3koC&printsec=frontcover&dq=William+Chappell+Popular+Music+of+the+Olden+Times&ei=x6VxSseGJKfkyQS468joDg&hl=en> (acesso em 30/07/2009)

Obviamente, há muitas outras concepções de música popular posteriores à de Chappell, como a que associa este tipo de produção a uma música de cunho folclórico e vinculada à idéia de cultura popular autêntica e à tradição oral, porque produzida de forma independente aos meios de comunicação de massa.

Uma das discussões válidas nesse âmbito é aquela trazida por Richard Middleton (1990), para quem a questão é tão complexa que é necessário cuidado para evitar resvalar na velha e anedótica noção, bem menos engraçada quando traduzida para o português, de “folk song” (canção do povo) como toda e qualquer canção, a partir do momento em que nunca se ouviu um cavalo cantando - e assim, no final das contas, toda música seria música popular.⁸

O que Middleton quer dizer, de forma bastante resumida, é que dificilmente haverá uma definição precisa e fechada de música popular mas que, ao mesmo tempo, é preciso ter cuidado para que o conceito não englobe toda ou quase toda a produção musical existente. O autor parte para um viés sociológico de análise da questão, ao defender que a música popular é de certo modo um reflexo da contraditória sociedade de classes, que o “popular” é constituído internamente de relações, disputas e contradições que o tornam uma categoria cultural e que, por isso, seria inevitável recorrer às noções de “imposto X autêntico”, “elite X popular” (p. 7).

Para fugir de uma discussão ideológica a respeito da noção de “popular” ou dos juízos a ela atrelados e para não prolongar demais uma discussão que é apenas tangencial a este trabalho, quando falarmos de música popular ou canção popular estaremos nos referindo à música popular massiva, já que os artistas, cenas musicais e canções às quais

⁸ A anedota original é: “All songs are folk songs, I never heard horses sing ‘em’”.

se fará referência ao longo desta dissertação estão todos inseridos na lógica de produção, distribuição e consumo da música popular massiva descrita a seguir, associada

às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de consumo (...) [assim como] ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura. Sabe-se, por exemplo, que o aumento do consumo da música por uma parcela da população que não possui conhecimento da notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-discos, e que por outro lado, a popularização de expressões musicais como o rock a partir da década de cinquenta, está ligada não só à indústria fonográfica, bem como à televisão e ao cinema. (JANOTTI, 2005)

Uma análise do caso do jazz, por exemplo, ajuda a pensar não só no quanto são indistintos os limites da música popular, se analisada sob uma ótica que desconsidere a sua configuração midiática, mas também no quanto é complicado valer-se de conceitos como “alta cultura”. Principalmente, ajuda a questionar se é mesmo o caso de se tentar chegar numa definição fechada. O jazz tem origem popular em todas as acepções possíveis do termo: não era música considerada “erudita” em sua sonoridade, era produzido por membros de classes populares para membros de classes populares e passou, de forma muito rápida, a ser amplamente difundido e consumido (ou seja, se tornou popular também no sentido de amplamente consumido). Foi ainda seminal e determinante para o surgimento de outros gêneros musicais que seriam depois igualmente ou até mais populares, como o rhythm and blues, o swing e o rock and roll, mas com o tempo os juízos de valor a seu respeito foram se modificando de forma tal que hoje, ainda

que não seja considerado “erudito”, o jazz guarda uma aura de sofisticação e está fortemente associado a uma produção musical e consumo “elitizados”. Se o esforço fosse por uma taxonomia, seria difícil dizer exatamente onde o jazz estaria localizado.

“Música popular massiva” e “música pop” de fato são quase sinônimos. A diferenciação proposta aqui não as coloca em oposição, mas sim busca entender de que forma estes conceitos podem ser complementares. Ainda que, em última análise, possa parecer que se trata exatamente da mesma coisa, há uma diferença semântica que faz com que a expressão “música pop” seja usada para rotular um tipo específico de música e diga respeito mais ao endereçamento do consumo, ao ponto em que “música popular massiva” designa toda a música cuja produção se dá sob as condições que a definem, conforme descritas por Janotti Jr.

A música pop diz respeito, portanto,

[...] à parte da cadeia musical mediática em que os aspectos comerciais são melhor evidenciados, cujo ponto de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes. A música pop desenvolve-se através da divulgação via cinema, rádio, TV, computador, etc; apoiando-se em modelos de divulgação em que até as divisões entre gêneros musicais tendem a ser embotados. [...] (2005)

Roy Shuker oferece uma definição mais simples, porém também ilustrativa, de “música pop” como denominação que passou a ser adotada a partir de meados do século XX para designar produtos musicais destinados ao mercado adolescente (1999, p. 192). Apropriando-nos de ambas as definições, é possível considerar a música pop um desdobramento da música popular massiva, uma das suas variações – um gênero da música popular massiva entre tantos outros. Para fins de ilustrar a questão, seria possível

dizer que a música popular massiva é o gênero; a música pop, a espécie; um artista da música pop, o indivíduo.

Assim como a noção de música popular, o próprio conceito de música pop também possui suas tensões particulares, sobretudo quando se trata de rotular os gêneros musicais. Não é possível, por exemplo, ignorar por completo a tensão pop *versus* rock, em que “pop” aparece sempre como sinônimo de música cooptada e excessivamente comercial e “rock”, do outro lado, como um gênero que engloba uma produção mais “autêntica” e por isso quase que inerentemente mais valorosa - já que autenticidade, dentro deste gênero musical específico, é moeda de capital simbólico. A distinção é ideológica, de certa forma – ou pelo menos assim querem fazer parecer os fãs do gênero rock. De fato, “pop” e “rock” solicitam uma gama diferente de valores, embora possuam suas semelhanças e estas fronteiras estejam cada vez mais borradas.

Tem sido cada vez mais difícil separar o que é “pop” e o que é “rock”, visto que a produção musical de rock pode sim estar inscrita – e muitas vezes está de fato – nas mesmas instâncias de produção e reconhecimento que determinam a música pop descritas por Janotti Jr., sem por isso se afastar, em sua sonoridade, do que se espera musicalmente do tipo de som associado ao rock. Do mesmo modo, ídolos que surgiram no rock and roll vêm historicamente se tornando ídolos da cultura pop num sentido muito mais amplo (a exemplo de Elvis Presley, John Lennon ou Mick Jagger, para citar alguns). Assim, optou-se por chamar de música pop neste trabalho a produção musical, seja ela de rock ou não, que surgiu em meados dos anos 1950, era voltada ao público jovem e teve, na popularização do cinema e da TV como mídias massivas, um dos seus principais espaços de afirmação. Em resumo, defende-se aqui que a grande parte do que é considerado

“rock” o rótulo “pop” também se aplica e que, no final das contas, trata-se de um mesmo universo.

2.2. O PRIMEIRO MOMENTO DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA⁹

A primeira fase de uso da música não-sinfônica no cinema, compreendida entre meados da década de 1920 até 1950, aproximadamente, diz respeito ao momento em que o jazz se aproximou do cinema e exerceu significativa influência sobre suas bandas musicais¹⁰; em que os filmes musicais se popularizaram e revelaram ao mundo alguns dos primeiros grandes ídolos do cinema e, não menos importante, o momento em que as canções populares começaram a ser usadas na ficção.¹¹

Nesta etapa inicial, que compreende inclusive parte da produção do cinema mudo, a música no formato canção já se fazia presente. Embora o momento de afirmação do uso da canção pop no cinema como um caminho sem volta - uma tendência que só se fortaleceria e da qual posteriormente não seria possível escapar - tenha se dado especificamente com a inclusão da música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley, nos créditos do filme *Sementes da Violência* (Richard Brooks, 1956), é necessário pontuar que um bom tempo antes disso canções populares não só eram empregadas nos filmes como eram parte importante deles.

⁹ O objetivo desta parte é mapear o uso da canção popular no cinema ficcional, por isso não é feita referência ao uso da música em documentários do mesmo período.

¹⁰ Evitou-se, ao longo de toda esta dissertação, usar a expressão “trilha sonora” para referir-se ao extrato musical dos filmes por entender-se que “trilha sonora” diz respeito a tudo aquilo que não é a trilha visual e que, por este motivo, não se resume à música. Compreende, de fato, todos os sons presentes no filme – a música incluída. A preferência foi pela expressão “música do filme”. A denominação “trilha sonora” será usada apenas para fazer referência aos discos que são comercializados contendo as canções, chamados em inglês de “soundtracks”.

¹¹ Esta divisão não existe oficialmente e foi adotada neste trabalho meramente para facilitar a discussão sobre os diferentes tipos de uso da canção popular no cinema.

Já durante os anos 1920 e 1930, o jazz, gênero musical então em consolidação nos Estados Unidos, considerado pelos críticos pobre e popularesco e por isso indigno de atenção pormenorizada, começou a se infiltrar no cinema e sobre ele exercer influência, conforme aponta Russell Lack:

Os ritmos nervosos e sincopados e os deslizamentos dramáticos do jazz dos anos vinte marcavam um afastamento considerável em relação às formas anteriores de músicas para a cena. Filmes como *The Girl With a Jazz Heart* (1921), *The House That Jazz Built* (1921), *Children of Jazz* (1923), *His Jazz Bride* (1926) e *Syncopating Sue* (1926) captavam de algum modo a “essência da vida jazzística”, ou ao menos era o que acreditavam perceber os produtores cinematográficos norte-americanos. Ainda que não se conserve os roteiros de projeção das “turnês” de exibição de nenhum destes filmes, parece altamente provável que algum tipo de textura influenciada pelo jazz tenha deslizado até o fosso da orquestra. [tradução nossa]¹² (1999, p. 66)¹³

Um marco no uso da canção em filmes neste primeiro momento é *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), considerado relevante não só por ter sido o primeiro filme sonoro e falado, mas por antecipar certas características de um gênero que se tornaria extremamente popular a partir da década seguinte: as performances do personagem-título remetem inevitavelmente aos musicais e o efeito de “quase-musical” deste filme só se atualiza em função de um avanço técnico que permitiu a gravação prévia de toda a banda sonora das performances. O ator e cantor Al Jolson, intérprete do personagem Jack Rabinowitz adulto, foi o primeiro a falar e cantar em um filme devido

¹² Todas as traduções constantes desta dissertação foram feitas pela autora do trabalho.

¹³ “Los ritmos nerviosos y sincopados y los dramáticos deslizamientos del jazz de los años veinte marcaban un considerable alejamiento de anteriores formas musicales para la escena. Películas como *The Girl With a Jazz Heart* (1921), *The House That Jazz Built* (1921), *Children of Jazz* (1923), *His Jazz Bride* (1926) y *Syncopating Sue* (1926) captaban de algún modo la esencia de la “vida jazzística”, o al menos eso era lo que creían percibir los productores cinematográficos norteamericanos. Aunque no se conservan hojas de sonorización de las giras de proyección de ninguna de estas películas, parece altamente probable que se deslizaran hasta el foso de la orquestra algún tipo de texturas influenciadas por el jazz”.

justamente a esta possibilidade de gravação da sua voz e da base instrumental das músicas em um disco que seria tocado sincronizado às imagens no momento da exibição, novidade introduzida em 1926 com a chegada do Vitaphone¹⁴.

Este mesmo Vitaphone foi usado meses antes em *Don Juan* (1926), dirigido também por Alan Crosland, motivo pelo qual este é considerado o primeiro filme sonoro de longa-metragem, mas para gravar apenas a parte instrumental das músicas, de forma que é possível inferir que este filme antecipou muito menos os prognósticos para o futuro da música do cinema do que *O Cantor de Jazz*.

A tentativa de sincronizar a música às imagens sempre se fez presente, desde o cinema mudo, quando as músicas eram executadas ao vivo por um músico ou uma orquestra durante a exibição dos filmes, normalmente de acordo com instruções pré-estabelecidas justamente para que houvesse o diálogo com as imagens. A novidade introduzida por *Don Juan*, portanto, foi a possibilidade de sincronicidade sem que para isso fosse necessária a execução das músicas em tempo real por uma orquestra. No entanto, o acompanhamento musical de *Don Juan* não apresenta canções, mas sim partituras instrumentais (seu extrato sonoro não tem falas).

Por este motivo é que *O Cantor de Jazz* é considerado o primeiro filme sonoro e falado (ou “*talkie*”), apesar de ter sido lançado alguns meses depois. No caso de *O Cantor de Jazz*, é importante levar em consideração que a sua progressão dramática se dá obedecendo às convenções e ao modo de construção das cenas do cinema mudo, e que

¹⁴ Sistema de gravação de som introduzido no cinema pelos estúdios Warner Bros. que se tornou popular entre os anos de 1926 e 1930. Com o Vitaphone, a banda sonora dos filmes ainda não era gravada na própria película, mas sim em discos de 16 polegadas que eram tocados em vitrolas no momento da projeção do filme, em sincronia. Em 1929, os estúdios Fox começaram a usar o Movietone, que anos depois acabou por desbancar o Vitaphone ao possibilitar que as bandas sonoras fossem gravadas diretamente na película. (COOKE: 2008, p. 49).

depende em grande parte dos intertítulos. A particularidade no uso da música neste filme se dá em dois âmbitos, um narrativo e o outro técnico.

Narrativamente, a música é o tema central do filme, que apresenta a história de um garoto filho de judeus cujo pai é orador e cantor das cerimônias litúrgicas da sinagoga que frequenta. Os homens da família havia cinco gerações executavam tal função, de forma que é gerada uma expectativa sobre a possibilidade de o jovem Jack Rabinowitz seguir o mesmo caminho. O garoto, no entanto, não se interessa pelo ofício e prefere cantar músicas populares em um bar da cidade. Coagido com a desaprovação da família em relação às suas escolhas, foge de casa em busca do sonho de se tornar um cantor popular de jazz e anos depois alcança seu objetivo.

Os momentos de performance do personagem - permeados por música e dança - se fazem presentes durante todo o filme, remetendo inevitavelmente aos musicais que se popularizariam na década seguinte. Ao todo, sete canções populares são interpretadas no filme, duas delas pelo jovem Jack Rabinowitz e cinco delas pelo personagem adulto.

Um outro aspecto que ultrapassa o fato histórico de ter sido o primeiro filme sonoro e falado produzido ajuda a tornar este filme especial. O grande sucesso de público de *O Cantor de Jazz* contribuiu não só para afirmar a importância de se investir no cinema sonoro e em sistemas de sincronização de som e imagem, mas de certa forma ajudou a indústria cinematográfica a traçar o futuro da produção e distribuição dos filmes.

Até a introdução da tecnologia de sincronização, a banda sonora sempre havia ficado à mercê do exibidor. Em muitos casos eram dedicados poucos esforços à apresentação musical dos filmes projetados em circuitos alheios à primeira divisão das grandes salas urbanas. Isto, presume-se, limitava o atrativo para o grande

público em muitos territórios importantes em que os filmes eram distribuídos e exibidos. (LACK: 1999, p. 80).¹⁵

Ora, se não se investia na exibição dos filmes com as suas respectivas músicas, não haveria forma de elas se tornarem populares. Com a possibilidade de sincronização e o consequente aumento da importância atribuída à música nos filmes, os estúdios começaram a ter os seus próprios selos e gravadoras e vislumbrar nas trilhas sonoras outro ramo comercialmente interessante – e é a partir daí que se começa a investir na gravação e comercialização das músicas dos filmes na forma das trilhas sonoras tornadas disponíveis em disco.

O objetivo de tal preâmbulo é situar momentos iniciais do uso da canção popular em filmes. O risco de negligenciar esta breve contextualização histórica é o de passar uma noção equivocada de que foi inédito o que aconteceu nos anos 1950 com relação ao uso de canções populares em filmes. O alcance, o público-alvo e o tipo de música empregados neste cinema, que compreende uma vasta gama de filmes produzidos a partir de 1956 que têm como característica importante um forte vínculo com o então emergente rock and roll, certamente representam diferenças importantes, mas o vislumbre do potencial da canção popular em filmes, principalmente no âmbito comercial, obviamente não surgiu com a incorporação do rock ou da música pop pelo cinema.

O Cantor de Jazz representa um marco inicial, mas a partir dos anos 1930 é que são estabelecidos, a partir de diferentes gêneros cinematográficos, os usos e

¹⁵ “Hasta la introducción de la tecnología de sincronización, la banda sonora siempre había estado a merced del exhibidor. En muchos casos se dedicaban pocos esfuerzos a la presentación musical de las películas proyectadas en circuito ajenos a la primera división de las grandes salas urbanas. Esto, por supuesto, limitaba el atractivo para el gran público en muchos territorios importantes en los que se distribuían y exhibían las películas”.

funcionalidades da música do cinema que se tornariam parâmetros quase universais, seja ela sinfônica ou no formato canção (inicialmente altamente influenciada pelo jazz).

Nos musicais, a música cumpre função não só de envolver a audiência em certos estados anímicos, mas muitas vezes os diálogos estão inscritos nas próprias letras, de modo que a música passa a ter importância narrativa fundamental para o enredo do filme, para a história que se conta. Saindo da esfera da canção e indo para a música do cinema de forma geral, até no *noir*, gênero em que se verifica um predomínio quase absoluto da música sinfônica e a ausência de canções, é possível citar a título de exemplo os casos de *Laura* (Otto Preminger, 1944) e *O Terceiro Homem* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), que tiveram grande êxito comercial, cujas trilhas sonoras foram comercializadas com grande êxito.¹⁶

Para ficar somente em alguns gêneros que foram populares fundamentalmente entre 1930 até meados da década de 1950, vale citar o *western*, que se valeu extensivamente das canções. É a um filme deste gênero, inclusive, que se atribui o uso da primeira música-tema que se tornaria popular a ponto de o disco vendido com a sua trilha sonora trazer seis versões distintas da canção, gravadas por intérpretes diferentes: *Matar ou Morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), que tem como música-tema a canção *High Noon* (*Do Not Forsake Me*). De autoria de Dimitri Tiomkin, a versão “original” composta para o filme tem letra de Ned Washington e é interpretada pelo cantor country Tex Ritter. *High Noon* aparece nos créditos iniciais e em vários outros momentos do

¹⁶ No caso de *Laura*, o sucesso comercial maior veio sobretudo depois que o tema, popularizado em sua versão instrumental no filme, ganhou uma versão com letra. A música de *O Terceiro Homem* é considerada um caso especial, já que trata-se de um tema instrumental “pegajoso” que acabou se tornando extremamente popular.

filme em diferentes versões cantadas e instrumentais, e foi uma das músicas-tema mais eficientes lançadas até então.

O filme ganhou o Oscar de melhor trilha sonora e melhor canção no ano de seu lançamento e o sucesso da canção-tema de *Matar ou Morrer* sinalizou o potencial comercial de uma trilha sonora amplamente baseada em um *single*¹⁷ cuja melodia fosse de fácil assimilação. No lançamento de *Matar ou Morrer* na Europa, a música era tocada nos *foyers* das salas de cinema; nos Estados Unidos, começou a tocar no rádio. Tudo isso contribuiu para que *High Noon (Do Not Forsake Me)* se tornasse uma canção bastante popular mesmo nos lugares onde o filme era ainda inédito (COOKE: 2008, p. 121).

Pouco tempo depois, a prática foi adotada amplamente pelas indústrias cinematográfica e fonográfica para promover filmes e a venda de discos de trilhas sonoras. Antes de *Matar ou Morrer*, outras canções se tornaram bastante populares ao serem usadas em filmes, como em *E o Vento Levou (Gone with the Wind)*, Victor Fleming, 1939) e *Casablanca* (Michael Curtis, 1942). No entanto, a adoção desta prática como estratégia de promoção de um filme nunca havia sido feita de forma tão agressiva como aconteceu em *Matar ou Morrer*.

Aos casos da música de filmes como *Laura*, *O Terceiro Homem*, *Matar ou Morrer* e vários outros *westerns* (alguns deles cujas músicas foram compostas também por Dimitri Tiomkin), Michel Chion se refere usando a expressão “melodias protagonistas”. A influência da música popular na música do cinema se mostrou tão forte na época que, segundo Chion, verificou-se nas décadas de 1950 e 1960 uma “moda da

¹⁷ Em linhas gerais, *single* é equivalente a “música de trabalho”. Trata-se de uma canção que se considera de forte apelo, escolhida pelo artista, seu empresário, produtor ou, no caso de um filme, pela empresa distribuidora, para ser lançada antes de um disco inteiro como forma de promoção prévia do álbum – aqui, para promoção de um filme.

melodia” que não ficou apenas no gênero *western*, mas se espalhou por quase toda a produção cinematográfica vinculada aos grandes estúdios (1997, p. 142). Outros exemplos ilustrativos são *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956), *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) e *Três Homens em Conflito* (*The Good, The Bad and The Ugly*, Sergio Leone, 1966), cujo tema composto por Enio Morricone se tornou sinônimo de música de *western* por excelência. Este é o período também em que a música sinfônica sai dos créditos iniciais dos filmes, cedendo espaço à canção.

Popularizaram-se também a partir dos anos 1950 e 1960 as chamadas “trilhas híbridas”, que são constituídas fundamentalmente de temas instrumentais, só que populares e vendáveis e algumas vezes também de canções (Enio Morricone, Henry Mancini, John Barry e Quincy Jones talvez sejam os mais conhecidos expoentes desta prática).

2.3. O SEGUNDO MOMENTO: A APROPRIAÇÃO DO ROCK AND ROLL E DA MÚSICA POP PELO CINEMA

O salto para os anos 1950 nos leva ao que interessa mais expressamente a esta pesquisa.¹⁸ O paralelo existente entre *O Cantor de Jazz*, *Matar ou Morrer* e em *Sementes da Violência* é a sua influência para o uso da canção no cinema. Cada um do seu jeito, esses filmes contribuíram para difundir o uso das canções populares em filmes, para o

¹⁸ Ao concentrar atenção e citar apenas alguns filmes, não se defende aqui que sejam apenas eles que importam para uma análise do uso da canção popular no cinema. O recorte tem como propósito tornar o trabalho mais objetivo a partir do momento em que se apresenta apenas filmes que dialogam de forma substancial com o que se pretende discutir mais amplamente, que é a função da música do cinema depois da explosão do rock and roll com gênero musical e a importância do cinema neste processo, o que nos levará aos documentários de rock.

desgosto dos defensores da música sinfônica, que alegam que a canção popular é pobre e cumpre um apelo meramente comercial diferente daquela que deveria ser a função primordial da música cinematográfica, de acompanhar a progressão dramática e dialogar com ela, ajudando a moldar os estados anímicos que as sequências dos filmes devem despertar. É uma visão que desconsidera, por exemplo, que o rock é um gênero que tem na construção de fortes vínculos afetivos e de identificação entre artistas, cenas musicais e audiências aquela que provavelmente é sua força mais importante – uma função social, é possível afirmar¹⁹, que, se não molda estados anímicos, certamente molda vínculos afetivos entre a obra e o leitor-modelo²⁰ a quem ela se destina.

A reação, sobretudo dos compositores, à introdução da música popular sob a forma de canções-tema em filmes foi negativa ao ponto de Elmer Bernstein afirmar que a morte da partitura clássica para o cinema começou em 1952 justamente com o uso de *High Noon (Do Not Forsake Me)* nos créditos de *Matar ou Morrer* (LACK: 1999, p. 166). Bernard Herrmann também se opôs frontalmente ao uso de canções fáceis em filmes e se recusou a compor a música de *Lolita* quando o cineasta Stanley Kubrick lhe pediu que incluísse uma canção popular (COOKE: 2008, p 396).

O embate tomou grandes proporções nas décadas de 1950 e 1960 e foi parte importante do debate sobre o cinema da época. De um lado, compositores e cineastas que

¹⁹ Para uma investigação cuidadosa sobre a questão da formação de nichos de consumo, cenas culturais e identidades na música, ver FABBRI, Franco. **A Theory of Musical Genres: Two Applications**. In: *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81); STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music**. In: *Culture Studies* 5: 368-88; JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta Que Isso Aí É Rock and Roll. Mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

²⁰ Leitor-modelo, segundo Umberto Eco (1979), é o receptor que o autor-empírico tenta prever no momento de produção da sua obra. Um erro de previsão pode comprometer a plena apreciação do material significativo. Embora Eco diga que não se deve esperar que o leitor-modelo exista necessariamente, o produtor deve sempre tentar visualizá-lo, para supor os caminhos que serão percorridos na leitura da sua obra e os “passos cooperativos” que serão dados pelo leitor.

recusavam veementemente a canção popular no cinema, talvez temendo que os filmes se tornassem meros instrumentos de divulgação de músicas (o que de fato aconteceu, mas com filmes que foram produzidos especificamente com esta finalidade). Do outro lado, a pressão das indústrias cinematográfica e musical para que se continuasse investindo na inclusão de canções populares em filmes, sobretudo naqueles voltados ao público jovem, já que a prática vinha se mostrando eficiente e rentável.

É consenso entre os autores o fato de a década de 1950 ter sido marcada como um período de renovação no uso da música cinematográfica. Segundo Russell Lack, os avanços realizados pelos compositores pop ao final da década de 1950 influenciaram mais que qualquer outra coisa o caráter de toda música posterior para o cinema (1999, p. 273-274). Michel Chion credita este momento de mudança a vários fatores. Um deles seria a renovação de temas decorrente de uma liberdade maior que o cinema voltado ao grande público tinha para abordar assuntos que até então eram vetados na televisão, como o sexo, as drogas e a violência.

Essa liberdade que o cinema ganhou se deveu não só a um esforço de cineastas e produtores, mas também a uma necessidade de se comunicar com um nascente público jovem ávido consumidor de música que ainda não encontrava na TV abertura para tratar tais assuntos. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema passou por mudanças que o ajudaram a rejuvenecer para que fosse possível competir com a TV e estas mudanças atingiram de forma inevitável a função e o estilo da música cinematográfica (CHION: 1997, p. 136-137)

O então nascente rock and roll dialogava também com as questões que eram latentes para os jovens, de forma que não parecia haver, portanto, música mais adequada

para ser incorporada pelo cinema comercial norte-americano cuja produção era voltada ao público jovem.

[...] se o rock and roll chegou a se impor como novo gênero, foi graças ao seu caráter cênico e sua capacidade de inscrever-se no molde clássico da canção, que lhe permite recuperar as formas e convenções tradicionais da comédia musical. No cinema, a canção é um gênero totalmente específico e diferente de qualquer outra música, já que inclui letra, pode se inserir em uma ação, nos diálogos, e não necessita de pretextos complicados para intervir: basta que um personagem toque uma guitarra, se sente diante de um piano ou simplesmente sobre um cavalo e se ponha a cantar e imediatamente terá à sua disposição uma orquestra completa acompanhando seu canto, graças à excelência da música de fundo e da indulgência do espectador. (Ibid., p. 140)²¹

O fenômeno do rock and roll na década de 1950 representou, portanto, não apenas a emergência de um novo gênero musical que se estabelecia e inauguraria os conceitos de cultura jovem e de cultura pop. Tratava-se de uma renovação em um sentido muito mais amplo, inclusive comportamental. No âmbito da música, especificamente, a renovação dizia respeito à sonoridade, uso dos instrumentos, espaço cênico e performance.

Não só o rock está intimamente ligado a uma emergente produção cinematográfica voltada ao público jovem que se popularizou a partir de meados da década de 1950, como o cinema é considerado um espaço de afirmação deste gênero musical.

A expressão [rock] só foi estabelecida depois que os músicos brancos, e a expressão mercadológica que isso representou,

²¹ “[...] si el *rock and roll* ha llegado a imponerse como nuevo género, ha sido gracias a su carácter escénico y su capacidad de inscribirse en el molde clásico de la canción, que le permite recuperar las formas y convenciones tradicionales de la comedia musical. En el cine, la canción es un género totalmente específico y diferente de cualquier otra música, ya que incluye letra, puede insertarse en una acción, en los diálogos y no necesita complicados pretextos para intervenir: basta con que un personaje toque una guitarra, se siente delante de un piano, o simplemente sobre un caballo y se ponga a cantar e inmediatamente tendrá a su disposición una orquestra completa acompañando su canto, gracias al buen hacer de la música de fondo y la indulgencia del espectador”.

difundiram o gênero musical como um campo afetivo que interligava rebeldia, sexualidade e novas formas de sociabilidade na nova configuração cultural do pós-guerra. A afirmação do rock como expressão musical ligada ao espaço juvenil veio com o sucesso de Elvis Presley (cujo requebrado foi considerado indecente por parte dos adultos norte-americanos da época) e com os filmes *Blackboard Jungle* (cuja trama envolve um professor em uma escola nova-iorquina cheia de problemas com a rebeldia dos alunos e *Rock Around the Clock*, que popularizou o termo rock and roll e o tema musical interpretado Bill Haley. (...) O potencial econômico da música rock foi detectado imediatamente não só pelas gravadoras, como pela indústria midiática de uma maneira geral (JANOTTI: 2003, p.80).

Vale lembrar ainda que mesmo alguns filmes dos anos 1950 cuja temática ou cuja música não estavam diretamente ligadas ao rock and roll ajudaram a estabelecer e perpetuar o imaginário frequentemente associado ao gênero, sendo os mais notórios deles *O Selvagem* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1954), que imortalizou a imagem de Marlon Brando sobre uma motocicleta vestindo jeans, camiseta e jaqueta de couro, e *Rebelde Sem Causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955).

A sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica atingiu um patamar inédito a partir da segunda metade da década de 1950, sobretudo do lançamento e *Sementes da Violência*, que trazia em seus créditos a canção *Rock Around the Clock*.²² Depois de *Sementes da Violência* e no embalo do sucesso da inclusão da música nos seus créditos iniciais, no ano seguinte foi lançado um filme chamado *Rock Around the Clock* (1956), que trazia o próprio Bill Haley, intérprete da canção, como protagonista. O filme foi dirigido pelo mesmo Fred Sears que também em 1956 foi responsável por outra produção diretamente ligada ao rock and roll e à cultura juvenil que mais uma vez trazia Bill Haley no elenco, *Don't Knock That Rock*. Em 1973, a canção *Rock Around the Clock*

²² Segundo João Máximo, esta música foi a única a aparecer nos créditos iniciais de três filmes diferentes em toda a história do cinema. (2003b, p. 84)

voltou a ser usada em *American Graffiti – Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), que não por acaso é ambientado em 1962 e aborda o universo e o modo de vida dos jovens naquele período.

Outro filme que segue a mesma linha é *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956), que não se presta a muita coisa além de promover os artistas e bandas que aparecem em momentos de performance. O enredo parece mero coadjuvante: um produtor influente é contratado para promover ao estrelato como cantora uma bela jovem desprovida de talento vocal (interpretada por Jayne Mainsfield). Em suas idas e vindas por casas noturnas, o casal protagonista assiste a shows de inúmeros artistas populares à época, como Little Richard, Fats Domino, The Platters, Gene Vincent and his Blue Caps, entre outros – um fio de história, entremeado por apresentações musicais.

Filmes como estes, segundo Mervyn Cooke, estabeleceram a pedra fundamental da fórmula de “filme adolescente” (*teen-pic*) comercialmente orientado que até hoje é bastante popular na produção cinematográfica e responde por uma parcela bastante significativa da renda dos estúdios (2008, p. 399). No entanto, uma característica fundamental comum a *Sementes da Violência*, *Don't Knock that Rock*, *The Girl Can't Help It* e tantos outros que se poderia citar sofreu uma mudança importante pouco tempo depois. Estes filmes estavam fortemente vinculados ao então nascente rock and roll de forma que as suas imagens, o figurino e o comportamento dos seus personagens até hoje povoam o imaginário coletivo. Mas esta vinculação era à música, ao rock and roll como gênero e tudo o que estava associado ao seu consumo, e não apenas ao carisma individual de um artista específico.

Isto só foi acontecer com Elvis Presley, que entre os anos 1956 e 1960 participou de seis filmes, sendo *Love Me Tender* (Richard D. Webb, 1956) e *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957) e *King Creole* (Michael Curtiz, 1958) os mais famosos. Nesta época, Elvis Presley já era o artista popular mais famoso dos Estados Unidos e o objetivo de incluí-lo no elenco de filmes certamente outro o de solidificar a carreira dele, de um lado, e valer-se da sua crescente popularidade para levar o público jovem ao cinema, do outro.

A Inglaterra arriscou uma reação ao sucesso destes filmes também incluindo artistas populares do rock and roll em produções cinematográficas, principalmente Cliff Richard – ele próprio a “reação inglesa” a Elvis Presley. No entanto, embora os filmes com Richard no elenco tivessem feito sucesso à época (como *Expresso Bongo*, Val Guest, 1959), foi apenas alguns anos depois, com *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) - e com o início do esgotamento, no cinema norte-americano, de uma “fórmula” que vinha funcionando bem mas começou a produzir muito mais filmes banais do que dignos de algum crédito - que a Inglaterra se inscreveu significativa e definitivamente na produção cinematográfica vinculada ao rock e/ou centrada em artistas ou bandas (neste caso, os Beatles).

A partir deste ponto é que se torna possível traçar um paralelo com os documentários de rock. Embora *A Hard Day's Night* não seja um documentário, é um filme que tem no elenco os músicos dos Beatles e reconstruir de forma ficcionalizada a história em torno de banda. Considerando-se que o filme foi produzido justamente no auge da Beatlemania, trata-se quase de uma cinebiografia de um período específico da história do grupo, de um filme com uma vinculação muito forte com o factual.

Russell Lack considera que *A Hard Day's Night* foi a força que “salvou” o filme juvenil, porque “em termos de seu sofisticado estilo e seu ritmo reescreveu a linguagem da cultura pop filmada. Era um filme que em seu tema, sua linguagem visual e sua música versava irrefutavelmente sobre o pop e fundamentalmente do pop” (1999, p. 275).²³ Um tanto menos entusiasmado, Mervyn Cooke também atribui a este filme específico uma importância decisiva no âmbito da produção associada ao rock e dedicada ao consumo juvenil.

Os primeiros veículos centrados na persona dos ídolos foram completamente eclipsados pelo sucesso internacional alcançado pelos Beatles em *A Hard Day's Night* (dir. Richard Lester, 1964), que absorveu o frescor das técnicas cinematográficas do movimento Cinema Livre do Reino Unido. As vendas fenomenais de ingressos para *A Hard Day's Night* na bilheteria global foram complementadas pelas vendas do álbum da trilha sonora, que arrecadaram de lucro mais de três vezes o custo de produção do filme. O álbum, que vendeu um milhão e meio de cópias em duas semanas de lançamento (J. Smith, 1998, p. 55), foi profético de estratégias de marketing posteriores ao incluir músicas que não eram apresentadas no filme, e também estabeleceu o conceito de um disco long-play composto de múltiplos singles, cada um individualmente um hit em potencial (...) (2008, p. 399-400).²⁴

Antes de representar um rompimento de qualquer natureza com um tipo de produção anterior que abordava o mesmo universo, parece mais provável que *A Hard Day's Night* tenha sido significativo por apresentar um novo estilo de fazer filmes e de

²³ “(...) en términos de su sofisticado estilo y su ritmo reescribió el lenguaje de la cultura pop filmada. Era una película que en su tema, su lenguaje y su música versaba irrefutablemente acerca del pop y fundamentalmente del pop”.

²⁴ “The early star-persona vehicles were completely eclipsed by the international success attained by the Beatles in *A Hard Day's Night* (dir. Richard Lester, 1964), which absorbed the fresh cinematographic techniques of the UK's Free Cinema movement. Phenomenal ticket sales for *A Hard Day's Night* at the global box office were complemented by sales of the soundtrack album netting over three times the film's production cost. The album, which sold 1.5 million copies within two weeks of its release (J. Smith, 1998, p. 55), was prophetic of later marketing strategies by including songs which did not feature in the film, and also established the concept of a long-playing record made up of multiple singles, each potentially an individual hit (...).”

representar a cultura juvenil que estava mais próximo dos jovens. A novidade mercadológica da comercialização da trilha sonora segundo um modelo que muitos autores chamam de “colcha de retalhos”, por conter canções pop diversas que na maioria das vezes não possuem relação alguma entre si e estão apenas compiladas num mesmo disco por terem sido incluídas num mesmo filme, representou já a partir da segunda metade da década de 1960 a mudança para uma prática que é bastante comum até hoje.²⁵

Michel Chion diz que

Sem dúvida, filmes como *Perdidos na Noite (Midnight Cowboy)*, 1969, de John Schlesinger, ou sobretudo *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, do mesmo ano, já não utilizam uma música incidental dramática, quer dizer, uma partitura que segue cuidadosamente a linha dramática, mas sim usam canções preexistentes, incrustadas tal qual no filme, com sua letra e seu ritmo. (1997, p. 146)²⁶

Easy Rider é considerado o primeiro filme a empregar músicas de rock substituindo totalmente a partitura instrumental. Esta mudança é significativa não só sob a ótica que reduz toda a questão à cobrança que estúdios e distribuidores passaram a exercer sobre cineastas e compositores para que incluíssem nos filmes canções populares para alavancar a venda dos discos de trilha sonora ou levar mais pessoas às salas de cinema. Uma análise por este viés exclusivo desconsideraria a explosão da cultura juvenil

²⁵ Em certos casos, inclusive, há álbuns de trilhas sonoras baseados em canções que são mais elogiados pela crítica e pelo seu público-alvo do que os próprios filmes. Alguns exemplos mais ou menos recentes são *Uma Jogada do Destino (Judgment Night)*, Stephen Hopkins, 1993) *O Corvo (The Crow)*, Alex Proyas, 1994), *Batman Eternamente (Batman Forever)*, Joel Schumacher, 1995), *Cidade dos Anjos (City of Angels)*, Brad Silberling, 1998), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) ou *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001). João Máximo se refere às bandas musicais apoiadas exclusivamente em canções do seguinte modo: “utilizam fonogramas de artistas vários, nenhum produzido para o filme, nenhum tendo alguma coisa a ver com ele. Isto é, coletâneas que têm como único objetivo vender disco” (2003b, p. 80).

²⁶ “Sin embargo, filmes como *Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy)*, 1969) de John Schlesinger, o sobre todo *Buscando mi destino (Easy Rider)*, 1969) de Dennis Hopper, del mismo año, ya no utilizan un dramatic underscoring, es decir, una partitura que sigue cuidadosamente la línea dramática, sino que usan canciones preexistentes, incrustadas tal cual en el filme, con su letra y su ritmo”.

nos anos 1950 e 1960 como um fenômeno social notável. Ainda que a cultura pop e o cinema a esta altura não fossem grandezas equivalentes, a partir da popularização do rock and roll como gênero musical jovem em essência, a cultura pop e o cinema passaram a influenciar-se mutuamente cada vez mais, de forma que possivelmente a mudança na música cinematográfica para um uso cada vez mais extensivo de canções pop refletiu a demanda de um novo nicho de público não só do ponto de vista mercadológico, mas também do comportamento e dos hábitos dos respectivos públicos aos quais os filmes eram destinados.

2.4. O PERCURSO DO ROCK NO CINEMA FICCIONAL: UMA BREVE TIPOLOGIA

O uso de músicas do chamado “universo pop” em filmes se dá de várias formas possíveis; as referências na literatura a este fenômeno são inúmeras e partem principalmente da análise do uso da música por cineastas que transformaram a escolha das canções pop para os seus filmes em uma espécie de grife, de marca de estilo - os exemplos mais populares entre o público jovem desta prática cada vez mais comum sobretudo dos anos 1990 para cá são provavelmente Quentin Tarantino, Danny Boyle e Sophia Coppola. No entanto, continua difícil localizar estudos que se proponham a definir com certa clareza os diferentes tipos de usos e funcionalidades da música pop no cinema.

O objetivo de organizar um conhecimento que de certo modo está bastante disseminado inclusive no senso comum - já que os filmes e suas trilhas sonoras estão disponíveis a todos e são amplamente consumidos - é, além de suprir uma carência por

sistematização, levantar algumas discussões sobre qual seria o apelo fundamental dos filmes que dialogam com o universo pop ou que nele se baseiam. O apelo é fundamentalmente afetivo, sem dúvida, e se dá inicialmente por uma possível identificação prévia existente entre o apreciador/fã e a banda ou artista que o filme retrata, tem no elenco, em cuja vida é inspirado. O que é preciso pensar, sob a ótica do uso da música como parte do programa de produção de efeitos do filme, é o que significa solicitar do apreciador o seu repertório de cultura pop.

O contrato de leitura do filme de nicho associado ao rock (ou ao universo pop de uma forma mais geral, como referimo-nos acima) frequentemente pressupõe não só a apreciação daquilo que é inerente à obra fílmica. Ele é resultado também de uma delicada negociação entre certas tensões que envolve, por exemplo, além da citada identificação prévia do apreciador com o seu ídolo, o capital simbólico da instância de realização dentro do campo da produção audiovisual e a “legitimidade” atribuída aos próprios artistas e bandas cujas músicas estão presentes no filme.

Certamente nem todos os filmes que dialogam com o rock e a música pop são filmes de nicho. Há muitos casos de obras baseadas em histórias de artistas da música que conseguem atingir um público bastante amplo, como é o caso do clássico *La Bamba* (Luis Valdez, 1987), bem sucedida cinebiografia do cantor Ritchie Valens, e do recente *Johnny e June (Walk the Line)* (James Mangold, 2005), cinebiografia de Johnny Cash cuja apreciação plena não pressupõe o conhecimento prévio da história do artista.²⁷

²⁷ No caso deste último, a própria escolha do elenco sinaliza este caminho, já que os protagonistas do filme são dois jovens atores em ascensão no cinema norte-americano, Joaquin Phoenix (que vive Johnny Cash) e Reese Witherspoon (que vive a esposa do cantor, June Carter, e ganhou o Oscar de melhor atriz pelo desempenho neste filme). Isto por si já seria suficiente para direcionar o consumo de um público “desavisado”, que provavelmente assistiria qualquer filme em que um dos dois tivesse atuado, e que não necessariamente assistiu ao filme devido a uma identificação anterior com a obra de Johnny Cash ou a sua persona.

No entanto, há filmes de nicho (voltados a grupos consumidores específicos) que se valem deste universo pop como parte fundamental de uma estratégia de produção de efeitos que propõe ao apreciador um jogo de desvendar referências; que toca aquele apreciador “iniciado” que consegue compartilhar um sentido pretendido pelo cineasta ao incluir determinada música específica em uma cena dada de um filme - e em muitos destes casos, o apreço afetivo pela obra e, conseqüentemente, pelo cineasta, vai sendo nutrido a medida que essas referências são desvendadas.

É possível argumentar que o objetivo de qualquer música incluída em um filme é o de moldar o estado anímico de quem o assiste, mas neste caso trata-se de uma construção que solicita do apreciador um repertório prévio que inclui não apenas a canção, mas o seu intérprete e, conseqüentemente, todo um universo atrelado ao artista e ao gênero musical ao qual ele está associado.

Os cineastas Danny Boyle e Sophia Coppola são exemplares a título de ilustração deste tipo de uso da música. Não por acaso, seus filmes sse tornam objeto de culto entre os fãs da cultura pop justamente por trazerem referências musicais que são pensadas para não serem consideradas muito óbvias - e o deleite do apreciador vem justamente de acreditar nisso, de selar este pacto, de crer que está diante de um filme cheio de citações e que serão poucas além dele as pessoas com repertório suficiente para desvendá-las. Em círculos jovens, filmes como *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) ou *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Sophia Coppola, 2003) não raro viram temas de produtos desde camisetas e *bottons* até almofadas. Obviamente, quem usa e compra um produto deste tipo não comunica apenas o seu gosto pelo filme, mas por todo um universo simbólico que está atrelado a ele.

No caso de Sophia Coppola, todos os seus três filmes de longa-metragem são fortemente dependentes desta relação com o rock e a música pop. O primeiro deles, *As Virgens Suicidas* (*The Virgin Suicides*, 1999), tem toda a música composta especialmente para o filme pela cultuada banda francesa Air, o que ajudou a cineasta a construir um cartão de visitas positivo para a obra no seio do seu público alvo ao se associar ao capital simbólico da banda.

Em *Encontros e Desencontros*, Coppola resgatou a também a obscura banda escocesa The Jesus and Mary Chain, cuja canção *Just Like Honey* é tocada inteira ao final do filme, na cena em que o personagem do ator Bill Murray se dirige ao aeroporto de Tóquio. Na escolha da música de *Encontros e Desencontros*, Sophia Coppola teve a ajuda de Kevin Shields, músico que integrou outra banda igualmente obscura, My Bloody Valentine. Como aconteceu com *As Virgens Suicidas*, a vinculação da cineasta a certos artistas e bandas por si só contribuiu muito para construir uma expectativa positiva em relação a *Encontros e Desencontros* e um estado de espírito favorável ao filme entre os seus leitores-modelo.

Em seu longa-metragem mais recente, *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006), a tática não foi outra, embora a sua aplicação tenha soado um tanto heterodoxa. Sophia Coppola usou canções de bandas como The Strokes, Siouxsie and the Banshees, New Order e The Cure em um filme que retrata um personagem histórico do século XVIII, um dos motivos pelos quais este foi o seu filme que recebeu mais críticas negativas até o momento.

A seguir apresenta-se uma breve tipologia dos filmes vinculados ao universo pop. As categorias listadas não são excludentes entre si, já que em muitos casos as obras transitam entre elas.

2.4.1. Filmes em que artistas de rock atuam como atores

Neste tipo de filme, não necessariamente a presença do artista de rock é o apelo principal. É claro que quando se pensa nos vários filmes que Elvis Presley protagonizou nas décadas de 1950 e 1960 fica óbvio que sim, mas há outros tipos de obras em que a função dos artistas de rock é outra que não a de constituir um forte apelo meramente comercial. Além de Elvis, que é o exemplo mais evidente e por isso sempre o mais lembrado, muitos outros artistas deste primeiro momento do rock and roll fizeram participações em filmes, muitas vezes interpretando a si próprios. Alguns exemplos já foram citados ao longo desta seção, como *The Girl Can't Help It*, que traz nomes como Little Richard, Fats Domino, The Platters, Gene Vincent and his Blue Caps, *Rock Around the Clock*, que inclui Bill Haley e sua poderosa canção que dá título ao filme e *Expresso Bongo* (embora Cliff Richard não apareça como “ele mesmo”, interpreta um personagem cantor que é descoberto num café por um agente ganancioso e canta no filme).

Posteriormente, a presença de artistas de rock em filmes passou a se dar menos sob esta ótica da performance. Em 1970, Mick Jagger, líder da banda Rolling Stones, protagonizou *Performance* (Nicolas Roeg e Donald Cammel); depois disso participou de outros filmes, incluindo o anetódico *Running Out Of Luck* (Julien Temple, 1987), escrito

e produzido por ele próprio, em que interpreta um cantor de rock que viaja para o Brasil para gravar um vídeo e acaba sequestrado por um plantador de banana.

O cantor e compositor David Bowie atuou em dezenas de filmes, muitos inexpressivos. Entre as obras com a sua participação que tiveram repercussão estão *Fome de Viver* (The Hunger, Tony Scott, 1983), *Absolute Beginners* (Julien Temple, 1986), *Twin Peaks* (David Lynch, 1992) – embora trate-se mais uma citação do que uma participação, exatamente, já que aparece apenas brevemente em cena em um único momento do filme -, e *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), em que interpreta Andy Warhol na cinebiografia do artista plástico Jean-Michel Basquiat.

Muitos outros artistas da música se aventuraram pelo cinema. Entre os grandes nomes do rock e do pop, são inúmeros os que se aventuraram pelo cinema. Madonna tem uma longa e controversa filmografia, Michael Jackson também atuou em vários filmes (embora nenhum dos dois seja músico de rock), bem como Sting, Paul McCartney etc. Talvez não seja exagerado afirmar que, na maior parte dos casos, as investidas dos *popstars* no cinema aconteceram com propósitos muito mais comerciais do que artísticos.

Esta é uma lista extensa e o objetivo deste trabalho não é o de servir como índice de referências. Os exemplos são meramente ilustrativos já que o propósito maior é descrever os tipos de filmes que dialogam com o rock e o pop e, para isso, oferecer alguns exemplos. As categorias referidas a seguir são as que nos interessam mais propriamente.

2.4.2. Rock e afeto: música como recurso de apelo afetivo dos filmes

Esta categoria pode ser subdividida em outras duas: uma que chamaremos de forma bastante genérica de filmes “pop”; e outra, a de filmes inspirados na vida de artistas de rock. Muitos filmes enquadrados nesta segunda subcategoria certamente poderiam ser incluídos também na primeira (inclusive alguns mesmos que foram usados como exemplo, como se poderá verificar logo abaixo). Mas, para fins didáticos, a opção pela subdivisão se mostrou eficiente e as sutis diferenças é o que se pretende demonstrar a seguir.

2.4.2.1. Os filmes “pop”

Este rótulo refere-se a filmes produzidos a partir da década de 1990 voltados ao consumo de um público jovem que consome subgêneros do rock e da música pop que não são aqueles em que estão inscritos os artistas do chamado *mainstream* musical²⁸. Uma das primeiras obras a ganhar tal título e que até hoje permanece como uma das mais lembradas é *Alta Fidelidade* (*High Fidelity*, Stephen Frears, 2000).

O filme é baseado no livro homônimo do escritor inglês Nick Hornby, cuja literatura também é classificada normalmente como “pop”. O ator John Cusack interpreta o dono de uma loja de discos que é obsessivo por rankings pessoais – todos relacionados

²⁸ Música produzida e consumida no seio da indústria do entretenimento. *Mainstream* diz respeito aos artistas famosos que contam com grande aporte financeiro e com a estrutura das gravadoras para gravar e, principalmente, distribuir seus discos e vender seus shows. Ao *mainstream* opõe-se a produção musical chamada independente, que reclama para si uma autenticidade maior, já que não se vincula a uma estrutura de poder que dite os caminhos da sua produção artística.

a música, obviamente – e que é também colecionador de discos. Bem como no livro, no filme *Alta Fidelidade* a crise de meia-idade por que passa o personagem e que é o mote central da trama é toda entremeada por canções que foram reunidas numa trilha sonora que é uma das mais bem sucedidas comercialmente da década passada.

A música opera função primordial em um filme como *Alta Fidelidade* por ser ela a principal responsável pelo estabelecimento do vínculo afetivo que se cria entre o carismático e fracassado personagem Rob Gordon e o apreciador. Quando o filme solicita uma enciclopédia pop que é afetivamente importante para o apreciador, este deixa o mundo ficcional por um instante e se volta para o seu próprio mundo particular, num processo de identificação imediata.

Um exemplo mais recente de filme que operou efeito semelhante é *Juno* (Jason Reitman, 2007), incensada comédia romântica também cheia de referências pop menos óbvias, o tipo de filme que ganha boa repercussão baseado, além de em elogios da crítica, no boca-a-boca gerado em torno das canções nele incluídas. Como no caso de *Encontros e Desencontros* e *Alta Fidelidade*, é um filme que tende a receber uma acolhida positiva em parte em função das suas músicas porque o seu público alvo gosta de acreditar que há ali naquela escolha de canções algo de muito especial e específico, compartilhado com aqueles que conseguem identificar as referências.

Outros títulos ilustrativos mais ou menos recentes são *9 Canções*, (*9 Songs*, Michael Winterbottom, 2004), que apresenta um casal envolvido numa rotina de sexo, drogas e shows de bandas inglesas contemporâneas de rock e *C.R.A.Z.Y* (Jean-Marc Vallée, 2004), produção franco-canadense que mostra um garoto que é “salvo” pelo rock da rígida moral e da rotina impostas pela família conservadora, que em nada aprecia o

jeito e os gostos do menino. O clímax do filme se dá em uma cena em que o garoto Gervais Beaulieu se veste e se maqueia como o personagem Ziggy Stardust, de David Bowie, e em seu quarto imita o artista e canta a música *Space Oddity*, a mais importante interpretada por David Bowie na época em que incorporou o personagem Ziggy Stardust.²⁹

2.4.2.2. Filmes livremente inspirados na vida de artistas de rock

Outros filmes que remetem ao universo pop não só pela trilha sonora composta por canções mas também por suas temáticas são aqueles inspirados na vida de artistas de rock ou em cenas musicais, mas que não necessariamente possuem um compromisso factual com um registro verídico. Entre eles é possível citar *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), livremente inspirado, de forma abrangente, no músico Marc Bolan, no personagem *Ziggy Stardust*, de David Bowie e na ascensão do *glam rock*³⁰ nos anos 1970 e, mais especificamente, em episódios pontuais da vida de vários artistas que dialogaram com o *glam rock*, entre eles Lou Reed e Iggy Pop.

O personagem protagonista, Brian Slade, é líder de uma banda chamada Venus in Furs (nome de uma música do grupo norte-americano The Velvet Underground, formado pelo mesmo Lou Reed nos anos 1960). Músicos de vários dos grupos considerados relevantes na história do rock, como Radiohead, Sonic Youth, The Stooges, Mudhoney e

²⁹ Há outros tantos a serem lembrados, como *O Sonho Não Acabou (That Thing You Do!, Tom Hanks, 1996)*, cuja trilha sonora emplacou o hit homônimo composto especialmente para o filme; *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001) e *Kids* (Larry Clark, 1995).

³⁰ Subgênero do rock que teve seu ápice nos anos de 1970 na Inglaterra e explorava principalmente um visual extravagante, cheio de cores, brilhos, maquiagens fortes e uma performance exagerada, além de uma androginia entre os seus artistas. Entre os seus principais representantes estão Marc Bolan (T. Rex), David Bowie (nesta fase específica da sua carreira) e a banda Roxy Music.

Roxy Music, formaram a “banda” que executou as canções da trilha sonora deste filme. Ou seja, trata-se de um emaranhado de referências extratextuais que acabam por legitimar o filme e transformá-lo numa obra voltada para iniciados na história do rock.

Outros exemplos são *Hedwig and the Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001), também inspirado nos personagens do glam rock; *Os Cinco Rapazes de Liverpool* (*Backbeat*, Iain Softley, 1993), baseado no primeiro momento dos The Beatles, quando a banda ainda não era famosa e tocava em pequenos bares e *Os Últimos Dias* (*Last Days*, Gus Van Sant, 2005), uma versão ficcionalizada daqueles que teriam sido os últimos dias de vida do músico Kurt Cobain, líder da banda norte-americana Nirvana.

Há ainda os filmes inspirados não especificamente em artistas, mas em cenas musicais, como *Quase Famosos* (*Almost Famous*, Cameron Crowe, 2000), que aborda a ascensão do rock nos Estados Unidos nos anos 1970 sob o olhar de um jovem garoto que acompanha a turnê de uma banda fictícia para escrever uma matéria para uma publicação especializada em música. O enredo do filme tem um quê de autobiografia, já que o próprio Cameron Crowe se lançou numa empreitada semelhante aos 15 anos para acompanhar uma turnê norte-americana da banda Led Zeppelin e depois escrever a respeito para a revista Rolling Stone.

Com proposta semelhante, *A Festa Nunca Termina* (*24 Hour Party People*, Michael Winterbottom, 2002) remonta a cena musical chamada pós-punk da cidade inglesa de Manchester entre o final dos anos 1970 até o início dos anos 1990 a partir do personagem histórico Tony Wilson, jornalista e apresentador de televisão que fundou uma gravadora (Factory) e uma casa de shows (Hacienda Club) que receberam e

lançaram grande parte das bandas inglesas deste período consideradas influentes para a história do rock, como Joy Division, New Order e Happy Mondays.

2.4.2.3. Cinebiografias

Os últimos cinco anos, especialmente, registraram um significativo número de cinebiografias de artistas de rock que chegaram aos cinemas. Além de *Last Days*, que acabou incluído em outra categoria por não ter uma preocupação factual tão rigorosa e ser uma livre adaptação do que teriam sido os últimos dias de Kurt Cobain, outros filmes recentes chegaram aos cinemas apresentando histórias da vida de personagens do rock. *Stoned* (Stephen Woolley, 2005) é a cinebiografia do músico Brian Jones, co-fundador da banda The Rolling Stones, que foi encontrado morto em 1969, afogado em uma piscina, em circunstâncias que nunca foram totalmente esclarecidas. O filme se propõe justamente a oferecer indícios de que Jones pode ter sido assassinado, ao contrário da morte acidental que é lhe é imputada.

Do mesmo ano são o já mencionado *Johnny e June* (*Walk The Line*, James Mangold, 2005) e *Factory Girl* (George Hickenlooper, 2005), cinebiografia da atriz, modelo e socialite Eddie Sedgwick, personagem da cena musical avant-garde de Nova Iorque dos anos 1960. Em 2007 foram lançadas duas cinebiografias consideradas relevantes³¹, *Control* (Anton Corbijn, 2007) e *Não Estou Lá* (*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007). A primeira é do músico Ian Curtis, líder da banda inglesa Joy Division,

³¹ Obviamente outras cinebiografias que não foram listadas aqui podem ter sido lançadas nestes anos. A escolha da pequena amostragem presente no texto considerou certos critérios e refere-se filmes que tiveram distribuição internacional, percorreram o circuito de festivais, foram realizados por diretores com capital simbólico dentro do campo da produção audiovisual e tiveram repercussão entre a crítica especializada.

que cometeu suicídio no auge da carreira, em 1980, aos 23 anos, deixando a esposa, um bebê e os companheiros de banda, que se preparavam para a primeira turnê do Joy Division pelos Estados Unidos.

Não Estou Lá é uma cinebiografia de Bob Dylan que não menciona o nome do artista uma vez sequer e traz em seu elenco mais de uma dezena de atores interpretando o músico em diferentes momentos da sua trajetória pessoal e profissional. Embora nenhuma referência nominal seja feita, a caracterização não deixa qualquer tipo de dúvida a respeito do personagem ao qual o filme se refere, assim como as histórias que são contadas. Ao realizar uma cinebiografia menos ortodoxa, o diretor Todd Haynes fez também a opção por propor um jogo de “decifrações” que foi considerado difícil até mesmo pelos muito iniciados na obra e na vida de Bob Dylan.

Algumas outras cinebiografias consideradas “clássicas” são *Great Balls of Fire!* (Jim McBride, 1989), *Sid & Nancy* (Alex Cox, 1986) e *The Doors* (Oliver Stone, 1991), que retratam, respectivamente, o cantor Jerry Lee Lewis, o casal Sid Vicious (baixista da banda Sex Pistols) e Nancy Spungen (groupie famosa e namorada de Sid) e o líder do grupo The Doors, Jim Morrison.

Angela Pryston associa os efeitos possíveis de filmes como alguns destes citados, como *Control*, *A Festa Nunca Termina* e *Não Estou Lá* a uma nostalgia que seria fundamental nas suas trilhas sonoras, mas que seria uma “nostalgia pelo estilo, pelo modo como certas épocas foram eternizadas, mais do que pelo passado em si”. Segundo a autora, haveria uma “supremacia nostálgica” característica do pop.

Os artefatos desta cultura [jovem contemporânea] e a sociabilidade sugerida pelo seu consumo revelam não necessariamente uma memória direta dos acontecimentos

referidos ou a familiaridade com o repertório citado, o que importa é sobretudo o afeto – seja por algo que foi efetivamente vivido ou por algo que esses jovens gostariam de ter vivido. A nostalgia funciona não tanto como comentário sobre o passado, mas como reação criativa ao presente, como articulação às vezes intensamente subversiva do sentimento de inadequação ou deslocamento em relação ao aqui e ao agora. (2008)

O sentido desta nostalgia pode explicar parcialmente de que forma estes tipos de filmes citados operam seus efeitos, a partir do momento em que recrutam um repertório compartilhado entre um grupo específico de apreciadores. Certamente há de se analisar cada filme em suas especificidades e o objetivo aqui foi o de fornecer um panorama ilustrativo de obras que possuem acentuada relação com universo da música pop e do rock. No entanto, o caminho apontado por Pryston pode ajudar a compreender os motivos pelos quais o afeto é tão importante para a plena apreciação deste tipo de filme. O esforço de análise subsequente se debruça especificamente sobre os documentários de rock. A tentativa de identificar chaves de leitura possíveis deste tipo de filme não pode prescindir da análise histórica da trajetória da canção popular e do rock no cinema pelo motivo de que o apelo afetivo de filmes que se centram em músicas ou personagens do universo do rock and roll é sempre muito parecido, sejam eles ficcionais ou documentais.

O objetivo de se ter Elvis Presley como protagonista de um filme de ficção no auge da sua popularidade, na segunda metade da década de 1950, não foi outro que não o de se valer da popularidade do artista para levar o público ao cinema. Do mesmo modo, os documentários de rock solicitam inicialmente do seu leitor-modelo um vínculo com o artista ou banda de que o filme trata, já que em geral o que leva as pessoas a assistir

documentários sobre artistas ou bandas é a paixão – ou pelo menos o gosto – pelo grupo retratado no filme ou por uma cena musical específica.

3. OS DOCUMENTÁRIOS DE ROCK

Cineastas consagrados nos campos da ficção e do documentário, como Martin Scorsese, Johnatan Demme, D.A. Pennebaker, David Maysles e Albert Maysles a partir dos anos 1960 se dedicaram à realização de filmes documentais centrados sobretudo nos registros de performances e na observação de artistas e bandas de rock nos bastidores, hotéis, reuniões e outras circunstâncias e momentos do cotidiano do artista aos quais o público normalmente não tem acesso. A título de exemplo, é possível citar filmes como *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967), *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968, fotografado por Richard Leacock), *Gimme Shelter* (David Maysles e Albert Maysles, 1970), *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars - The Motion Picture* (D.A. Pennebaker, 1973) e *The Last Waltz* (Martin Scorsese, 1975).³²

Keith Battie define documentários de rock como "trabalhos não-ficcionais baseados na performance de um artista de rock ou banda ou ainda aqueles que misturam performances de shows com cenas dos músicos fora do palco". A descrição pode parecer excessivamente genérica e abrangente, mas tem como objetivo sobretudo "distinguir documentários de rock³³ dos numerosos trabalhos semelhantes, especialmente aqueles que têm sido escoados com a ascensão do DVD como principal formato doméstico de entretenimento visual" (2005).

³² A área continua interessando a Scorsese, que dirigiu nos últimos anos dois documentários de rock: *No Direction Home* (2005) e *Shine a Light* (2008), focados, respectivamente, na carreira do cantor e compositor norte-americano Bob Dylan e em duas performances da banda The Rolling Stones realizadas em dias seguidos no Beacon Theatre, em Nova Iorque.

³³ É bastante comum encontrar, em artigos acadêmicos e em textos informais sobre o tema, a denominação "rockumentary". No entanto, optou-se neste trabalho pela referência ao tipo de filme aqui abordado como documentário de rock.

Tal distinção se faz importante porque, como apontou Battie, verifica-se sobretudo nos últimos dez anos um aumento notório na produção de conteúdos audiovisuais que se assemelham ao documentário e são distribuídos e consumidos sob a forma de especiais para emissoras de televisão, extras de DVDs, materiais voltados à veiculação exclusiva em sites de compartilhamento de vídeo na internet etc. No entanto, para que não se corra o risco de colocar equivocadamente sob um mesmo guarda-chuva toda a produção audiovisual não-ficcional que tem como tema artistas e bandas de rock, é preciso que haja certo rigor na caracterização e delimitação deste subgênero.

Foi apenas na década de 1980 que os documentários de rock passaram a ter maior volume de produção e um alcance mais amplo. Se a produção anterior era dedicada principalmente à exibição nas salas de cinema, a partir dos anos 1980 os documentários de rock passaram a ser exibidos por emissoras de TV e passou a haver uma produção específica dedicada à exibição televisiva, sobretudo nos Estados Unidos. O aumento na quantidade de filmes produzidos e a sua maior circulação não implicaram, no entanto, em melhoria qualitativa.

Pelo contrário, a partir desta década passaram a ser feitos filmes com menor pretensão artística e maior apelo comercial, de forma que grande parte dos documentários de rock produzidos nas duas décadas anteriores permanece canônica até os dias atuais, não só em função dos seus diretores e do prestígio a eles associado devido ao seu capital simbólico no campo, mas por serem filmes que se mostram preocupados em ter valor enquanto obra fílmica e em apresentar momentos de importância simbólica para a história da música, diferentemente de outros de viés fundamentalmente institucional que visam única e exclusivamente à promoção do artista de que tratam.

É possível indicar o que se poderia chamar de "modelos" recorrentes de documentários de rock, embora grande parte dos filmes possua características dos três tipos listados a seguir. Predominam aqueles que são inspirados no cinema direto, em que se acompanha a banda ou artista durante suas turnês; há também os que se prestam simplesmente a registrar um show, em que a qualidade documental se restringe à característica inerentemente indéxica da imagem (são igualmente inspirados no cinema direto) e ainda aqueles que tentam remontar a trajetória do artista ou banda baseando-se em depoimentos dele próprio e de outros atores sociais que se considera relevantes, bem como imagens de arquivo de shows e de momentos importantes para a história do grupo retratado.

3.1. O ESTADO-DA-ARTE DA PESQUISA SOBRE DOCUMENTÁRIOS DE ROCK

Há um certo consenso a respeito da importância dos documentários de rock na popularização do próprio gênero documental. Para Brian Winston (2000, p. 52), o cinema direto transformou o filme de performance ou turnê de bandas de rock na forma mais popular e comercialmente viável de documentário; já para Keith Battie, o oposto também pode ser verdadeiro: o documentário de rock transformou o cinema direto numa forma comercial e amplamente disponível de documentário (2005).

Não existe, no entanto, uma bibliografia significativa centrada neste tipo de produção. Na seção anterior foi feita uma tentativa de levantamento histórico do uso da canção popular em filmes entre os anos 1920 e 1960, para o que se recorreu sobretudo aos estudos de Michel Chion, Russell Lack e Mervyn Cooke sobre a música do cinema.

Ainda que se tenha localizado aí algumas referências, não são pesquisas voltadas ao cinema documentário, muito menos ao documentário de rock.

Este tipo de filme é mencionado principalmente nos estudos históricos sobre documentário e nas pesquisas sobre o cinema direto. Bill Nichols se refere aos documentários de rock na sua proposta de categorização da produção documental em modos de representação, que corresponderiam a um estilo comum a vários filmes e facilmente identificável nas obras, à sua “natureza”. Os seis modos apresentados por Nichols são o poético, o expositivo, o participativo, o reflexivo, o performático e o observativo, no qual estariam inseridos os documentários de rock. Segundo Nichols, no modo observativo

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderiam exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece. (2005a, p. 147).

Ainda que esta seja uma afirmação contestável, seja quando proferida por um teórico ou por um cineasta (o que não é incomum), o que tentam fazer os documentários de rock centrados no registro de performances de bandas é justamente transportar o apreciador para aquele momento do show. São filmes em que é visível o esforço de tentar transpor ao filme a emoção da banda, do público, a energia do show ou ainda a importância de um momento histórico, como no caso de *Woodstock* (Michael Wadleigh,

1970) e *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968) e, posteriormente, de outros documentários sobre festivais de música que, ainda que em menores proporções, acabam por funcionar também como um registro importante de um momento específico da história da música e do comportamento dos jovens (como é o caso ainda de *Glastonbury*, Julien Temple, 2006, para citar um exemplo mais recente).³⁴

Mesmo com as restrições que podem ser apontadas ao modo de produção documental baseado no cinema direto, e sabendo-se que não é possível registrar um determinado fato à maneira como ele aconteceria caso não estivesse sendo filmado, o documentário observacional é um modo de representação que, se não alcança um registro “objetivo” por ser isso por si impossível, oferece, mais do que os outros modos de representação descritos por Nichols, lugar ao acontecimento para que domine a condução do registro (1991, p. 38).

O surgimento do cinema direto está diretamente associado à evolução tecnológica no âmbito dos equipamentos de registro de som, que já no final dos anos 1950 mas sobretudo a partir dos anos 1960 permitiu a gravação sincronizada de imagem e som. Não só os documentários de rock centrados no registro de performances devem muito a este avanço, como toda a produção documental que tinha como propósito uma representação o mais fiel possível de um dado acontecimento – o que implicava necessariamente no

³⁴ Nenhum destes três filmes pode ser caracterizado como documentário observacional, como é o caso de obras como *Dont Look Back*. A definição de Nichols do documentário observacional nos é útil primeiro porque obras importantes entre os documentários de rock, como *Dont Look Back*, são baseadas no cinema direto e, além disso, o que diz Nichols a respeito da tentativa de transposição para o filme da experiência vivida se aplica também a documentários de rock que não necessariamente se baseiam no cinema direto, principalmente os que abordam os festivais.

abandono da música de pós-produção³⁵ e no uso do som captado no momento do acontecimento. Segundo Jeffrey K. Ruoff,

De fato, neste período [1960], o documentário musical emergiu como um subgênero distinto, focado principalmente nos sons da nova contracultura jovem da música rock. Assim como o aparecimento do som gerou o crescimento do musical de Hollywood nos anos 1930 como um gênero de espetáculo e prazer, as inovações na gravação de som em locação levaram ao documentário de rock nos anos 1960. O documentário de rock une o foco do cinema documentário na realidade e a ênfase do cinema ficcional nas estrelas e no espetáculo. [...] Ainda hoje, os documentários de música estão entre as mais populares formas de não-ficção [...]. (1992, p. 226-227)³⁶

Em Brian Winston é possível encontrar também referência ao documentário de rock, mas neste caso a um filme específico, *Dont Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967). O autor analisa a obra sob o viés das possibilidades de exploração da esfera privada através do cinema direto e em comparação com outro filme observacional, *Happy Mother's Day* (Joyce Chopra & Richard Leacock, 1963), já que *Dont Look Back*, além de apresentar trechos de shows da turnê do artista pela Inglaterra em 1965, tem a sua força maior nos registros de bastidores que ajudam a desvendar, pela ótica da observação característica do cinema direto, a *persona* artística de Bob Dylan.

Segundo Winston, o filme de rock de performance ou turnê é, junto com o filme de compilação histórica, uma das únicas formas de documentário a alcançar aceitação da

³⁵ Optou-se por não utilizar os termos “diegético” e “extra-diegético” como referência, respectivamente, à música encenada e à música de pós-produção.

³⁶ “In fact, in this period, the documentary musical emerged as a distinct subgenre, focusing primarily on the sounds of the new youth counterculture of rock music. Just as the coming of sound fostered the the growth of the Hollywood musical in the 1930s as a genre of spectacle and pleasure, innovations in location sound recording technology led to the rock documentary in the 1960s. The rock documentary brings together the documentary cinema’s traditional focus on actuality and the fictional cinema’s emphasis on stars and spectacle. [...] Still today, music documentaries are among the most popular of nonfiction forms, with commercially successful works [...]”. In: ALTMAN, Rick (org.), 1992. (p. 217-234)

audiência massiva. Para o autor, os dois filmes se contrapõem na exploração do público e do privado: em *Dont Look Back* tem-se o lado privado de um sujeito público, ao passo em que em *Happy Mother's Day* tem-se o lado público de um sujeito privado³⁷. A novidade estaria na exploração do privado em ambos os filmes (1995, p. 155).

No livro *Faking It: mock-documentary and the subversion of factuality*, dedicado aos falsos documentários, Jane Roscoe e Craig Hight se referem aos documentários de rock como filmes que são construídos de modo a capturar o imediatismo e o “realismo” de um evento passado, e que por isso seriam obras nostálgicas por excelência, que promoveriam no apreciador uma busca por retornar, repetir ou recobrar um determinado acontecimento (2001, p. 120).

Os autores se contrapõem à idéia de que os documentários de rock baseados no modelo do cinema direto – principalmente *Dont Look Back* – seriam filmes que promoveriam ao apreciador uma experiência de contemplação de fatos que aconteceriam tais quais o próprio apreciador estivesse *in loco* para presenciá-los, já que a premissa básica do cinema direto observacional é de que o registro alcançado se dá com o mínimo possível de interferências.

Para Jane Roscoe e Craig Hight, o próprio *Dont Look Back* e o discurso do cineasta D. A. Pennebaker a respeito do filme se constituem em habilidosas e influentes construções que ajudaram a criar o mito de que o cinema direto é o modo de realização documental mais capaz de mostrar a “verdade”. Tal postura esconderia uma outra

³⁷ *Happy Mother's Day* retrata uma família da cidade de Aberdeen, no estado norte-americano de Dakota do Sul, em que nasceram gêmeos quádruplos. Quando foi divulgado que esta tinha sido a primeira vez na história do país em que todos os bebês frutos de uma gravidez quádrupla sobreviveram, a mídia armou um grande circo em torno da história e na própria cidade os moradores buscaram formas de capitalizar em cima do fato. A rede de televisão ABC enviou Richard Leacock e Joyce Chopra para o local para registrar o acontecimento e disso resultou um filme cuja abordagem é do ponto de vista de uma mãe que é explorada junto com a sua família.

construção, menos óbvia mas também notável, de que os documentários de rock, de forma mais ou menos explícita, são ferramentas que auxiliam na criação dos “mitos” do rock, de *personas* como Bob Dylan, neste caso, e que por isso a reclamada “objetividade” deste tipo de filme estaria necessariamente interdita.

Uma característica significativa dos documentários de rock, que complica o seu argumento naturalista, é que eles registram acontecimentos que são eles mesmos performances cênicas construídas. Em outras palavras, estes documentários não necessariamente tentam alcançar uma perspectiva de “um pouco da vida” de um artista, mas em seu lugar registrar a criação e apresentação de uma mitologia personalizada. (2001, p. 120)³⁸

Voltando à bibliografia sobre a música do cinema, é possível localizar em Mervyn Cooke algumas rápidas referências a documentários de rock, embora – como se deve esperar de um livro sobre a história da música cinematográfica – não na forma de uma problematização mais ampla a respeito deste tipo de produção, mas sim como exemplos que ajudam a compreender o momento de mudança no uso da música em filmes nos anos 1950 e 1960. No capítulo sobre música popular no cinema, o autor apresenta uma análise da obra ficcional *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), centrada principalmente nos fatores aos quais ele atribui o grande sucesso de bilheteria do filme à época em que foi lançado e apenas cita, de forma bastante breve, o documentário *One Plus One* (Jean-

³⁸ “A significant feature of rockumentaries, which complicates its naturalist argument, is that they are recording which are themselves constructed theatrical performances. In other words, these documentaries do not necessarily attempt to gain a ‘slice of life’ perspective on an artist but instead record the creation and presentation of a personalized mythology.”

Luc Godard, 1968), que registra a banda Rolling Stones em estúdio durante a gravação da música *Sympathy for the Devil* (2008, p. 400)³⁹.

A atenção do autor se volta de forma mais pormenorizada aos documentários de rock na parte do seu livro que traz uma análise sobre astros pop em momentos de performance em filmes. Ao mesmo tempo em que os filmes ficcionais dos anos 1950 que apresentavam performances de artistas populares foram minguando – sobretudo em suas possibilidades criativas – a produção documental da época liderada pelos expoentes do cinema direto produziu retratos da vida real dos músicos que atingiram excelência (2008, p. 420). Filmes como *Dont Look Back*, *Gimme Shelter* e *Monterey Pop* funcionaram como um poderoso documento de uma época e podem ser vistos tanto como narrativas sociais quanto musicais cuidadosamente estruturados.

No mesmo *La Musica en el Cine* citado na seção anterior, Michel Chion cita rapidamente os documentários de rock ao abordar a música pop no cinema a partir dos anos 1950. Também como no caso de Brian Winston e Mervyn Cooke, não chega a ser uma abordagem muito aprofundada do assunto. Trata-se mais da referência aos mesmos filmes clássicos citados em toda a literatura levantada (como *Woodstock*, *Monterey Pop*, *Dont Look Back*), embora Chion tenha uma posição que se pode notar mais entusiástica a respeito dos documentários de rock. Para o autor, surpreendentemente não foi o cinema de ficção o responsável pela frutífera união do universo pop com o cinema. “A via de encontro real, inesperadamente, virá pelos documentários sobre um festival ou turnê, que

³⁹ *One Plus One* foi lançado inicialmente com o título de *Sympathy for the Devil*, homônimo à música. Esta primeira versão continha trechos de filmagens que foram incluídas na obra seu pelo produtor, e não por Godard. Durante anos, o cineasta se recusou a assinar a direção do filme e posteriormente o relançou sob o título de *One Plus One*, que seria "versão do diretor" deste documentário.

encadeiam canções, entrevistas com os artistas e produtores ou com o público [...]” (1997, p. 146).⁴⁰

Se a produção de documentários de rock até o momento não foi mapeada e analisada com o devido cuidado, o mesmo não se pode dizer dos filmes ficcionais que dialogam com o universo do rock e da música pop. Além de pesquisadores como Cooke, Chion e Lack, que dedicaram espaços de suas obras à chegada do rock ao cinema, há alguns títulos dedicados especificamente a este assunto. O principal deles é *Risky Business: rock in film*, de R. Serge Denisoff e William D. Romanowski, totalmente focado na trajetória do rock no cinema, tocando em questões como a influência mútua exercida por ambas as indústrias (fonográfica e cinematográfica) a partir dos anos 1950, a inserção de canções de rock em trilhas sonoras e a função dos grandes artistas de rock no cinema.⁴¹

Um capítulo é dedicado aos documentários de rock, embora os próprios autores admitam que trata-se de uma breve contextualização porque, na avaliação deles – e em contraposição à maioria dos autores levantados – grande parte dos documentários de rock não é mais do que um show filmado. Ainda que reconheçam a importância dos principais documentários de rock “clássicos”, Denisoff e Romanowski não se preocupam com a análise dos filmes, mas sim em oferecer informações de contexto, como bilheteria arrecadada, receptividade do público e da crítica e impacto na indústria cinematográfica. Segundo os autores, a relevância maior dos documentários de rock seria o fato de terem

⁴⁰ “La vía de encuentro real, inesperadamente, vendrá por los documentales sobre un festival o sobre una gira, que encadenan canciones, entrevistas con los artistas y productores o con el público [...]”

⁴¹ Sobre o tema, há também o livro *Interpreting rock movies: the pop film and its critics in Britain*, de Andrew James Caine (Manchester University Press, 2004), bem menos citado e que aborda exclusivamente os filmes que dialogam com o universo do pop e do rock sob o ponto de vista da crítica. Este livro, no entanto, não menciona os documentários de rock, motivo pelo qual foi excluído da revisão de literatura.

constituído o único tipo de representação de artistas “cuidando do seu riscado”⁴² anterior ao advento da MTV já que, antes da emissora, os filmes que ofereciam imagens realistas de shows e fãs e bandas como Beatles e The Rolling Stones eram mais acessíveis no cinema do que na televisão comercial (1991, p. 711).

Trata-se de uma argumentação passível de algumas críticas, já que mesmo com os documentários sobre bandas e festivais que aproximavam as bandas de rock das audiências, a partir dos anos 1960 se popularizaram programas de televisão voltados ao público jovem que recebiam frequentemente, por exemplo, os mesmos Beatles e Rolling Stones citados por Denisoff e Romanowski. Somente Elvis Presley fez duas participações num intervalo inferior a dois meses no programa *The Ed Sullivan Show*. Os Beatles fizeram a sua primeira aparição neste mesmo programa em 1963, e no ano seguinte apareceram no *The Ed Sullivan Show* durante três finais de semana seguidos, numa estratégia do empresário da banda para expôr o grupo nos Estados Unidos – a tática funcionou, visto que a Beatlemania atingiu seu auge justamente no ano de 1964.⁴³

Certamente apenas a partir de um estudo comparativo da audiência do *The Ed Sullivan Show* nos anos 1960 e 1970 e da bilheteria dos principais documentários sobre bandas de rock e festivais seria possível afirmar que a televisão já na década de 1960 se constituiu no veículo que mais contribuiu para a difusão da cultura jovem e, por

⁴² “doing their own thing”, no texto original (1991, p. 711).

⁴³ A primeira performance dos Beatles no programa *The Ed Sullivan Show*, no dia 9 de fevereiro de 1964, é considerada o momento inicial da *British Invasion* (Invasão Inglesa), como ficou conhecido o período em que a música popular dos Estados Unidos foi tomada por bandas inglesas que se tornaram extremamente populares no país, como Beatles, Rolling Stones, The Animals e The Kinks. Uma compilação das apresentações dos Beatles no programa *The Ed Sullivan Show* foi lançada em DVD. Também é possível encontrar compilações de outros programas musicais bastante populares nos anos de 1960, como o *T.A.M.I. Show* e o *Big T.N.T.*, que receberam todos os principais nomes da música jovem na época, como Chuck Berry, Bo Diddley, Smokey Robinson, The Ronettes, Marvin Gaye, James Brown e The Supremes.

consequência, do rock and roll, mas a afirmação de que as bandas eram mais acessíveis no cinema do que na televisão comercial soa a princípio excessivamente categórica.

Uma abordagem mais específica sobre documentários de rock pode ser encontrada nos inúmeros artigos dedicados ao tema que estão disponíveis. Não se pretende dedicar atenção pormenorizada a eles aqui pelo fato de que são textos voltados na grande maioria das vezes à análise de filmes específicos e não ao subgênero como um todo. Baseando-nos no material encontrado durante a pesquisa, é possível afirmar que *The Last Waltz* é provavelmente a obra mais analisada (PLASKETES, 1989; SARCHETT, 1994; GARBOWSKI, 2001; SEVERN, 2002-2003; MINITURN, 2007).⁴⁴

Embora grande parte dos artigos sobre documentários de rock apresente análises de filmes, alguns conseguem também lançar luz sobre o assunto de uma forma mais ampla. Vale voltar à abordagem de Keith Battie, que é interessante pelo esforço em entender o funcionamento do subgênero, mais do que apresentar apenas sob uma perspectiva histórica os documentários de rock considerados relevantes, e também pelo modo como o autor identifica a forma como estes filmes são normalmente tratados pela literatura sobre o gênero documental.

Ao manter suas associações com o cinema direto observacional, o documentário de rock enfatiza o mostrar mais do que o contar; ou seja, o documentário de rock privilegia as capacidades visuais do documentário mais do que os padrões de exposição. Enquanto a “exposição documental” é comparável a certas características do primeiro “cinema de atrações”, ela extrapola tais características em seu foco na performance. Tipicamente, uma ênfase no âmbito da teoria do documentário ou do acesso ao real sem mediação ou reconstrução como base do filme documentário não admitiu um lugar para noções de performance perante a câmera. [...] O cinema (direto) de atrações

⁴⁴ Buscas realizadas periodicamente no Portal de Periódicos da Capes e no Google Scholar entre fevereiro e outubro de 2009.

documentário de rock é centrado em e conduzido pela performance no palco e fora do palco. (2005)⁴⁵

O documentário de rock, portanto, motivaria a transmissão de conhecimento de uma forma diferente – porque mais subjetiva - daquela que é promovida por obras não-ficcionais como os documentários expositivos ou baseados em entrevistas, que almejam certa objetividade. E é bastante possível que tal subjetividade não seja oriunda apenas da disposição formal dos elementos fílmicos (a associação entre som e imagem que privilegia o “mostrar” em detrimento do “contar”, como afirma Battie), mas também de uma subjetividade de outra natureza – afetiva - que este tipo de filme recruta necessariamente do seu leitor-modelo, já que é possível supor que o apelo primeiro dos documentários de rock é o artista ou banda de que tratam.

Para Battie, a forma de conhecimento produzida pelos documentários de rock é subjetiva, afetiva, visceral e sensorial e, como tal, é parte de uma cultura visual mais ampla que reconhece o apelo sensorial como uma forma mesma de produção de conhecimento em que o visual constitui o lugar da experiência subjetiva. Esta parece uma perspectiva plausível, quando considera como formas de conhecimento a subjetividade, o afeto e a sensorialidade, já que são justamente estas também as "entradas" através das quais a música atinge as pessoas.

⁴⁵ “In keeping with its associations with observational direct cinema, rockumentary emphasizes showing over telling; that is, rockumentary privileges the visual capacities of documentary over patterns of exposition. While the ‘documentary display’ of rockumentary is comparable to certain features of the early ‘cinema of attractions’ exceeds such features in its focus on performance. Typically, an emphasis within documentary theory on unmediated and unreconstructed access to the real as the basis of documentary film has not admitted a place for notions of performance before the camera. [...] Rockumentary’s (direct) cinema of attractions is, as pointed out in the following section, centred on and conducted through the ‘attraction’ of onstage and off-stage performance.”

O pesquisador português Luís Nogueira desenvolve uma argumentação esclarecedora que não tem por objetivo definir documentários de rock, mas sim elencar os três elementos nos quais estes filmes normalmente se baseiam.

Por um lado, a biografia. É ela que, em muitos casos, permite criar uma espécie de linha narrativa que torna a obra mais inteligível. [...] O retrato permite-nos no fundo transformar a personalidade numa espécie de personagem, desvendar as suas mais diversas peculiaridades, caracterizar as suas distintas facetas. A ideia de retrato permite-nos, no fundo, explorar o potencial de identificação narrativa do espectador com o filme. Na nossa perspectiva, retrato e biografia ganham o seu sentido mais pleno se servirem ou explanarem o terceiro tópico que, em nosso entender, se afigura como decisivo: o processo criativo ou a obra do retratado. (2007).

No artigo, o autor apresenta uma análise comparativa dos filmes *Sympathy for the Devil*, *No Direction Home*, *Leonard Cohen: I'm Your Man* (Lian Lunson, 2005) e *Movimentos Perpétuos* (Edgar Pêra, 2006), buscando identificar como as obras tratam criativa e narrativamente a articulação entre biografia, retrato e obra dos artistas e bandas sobre os quais se debruçam. Luís Nogueira procura verificar um aspecto importante que muitas vezes é negligenciado em análises de documentários de rock, que é a coerência entre o tratamento criativo de imagens e sons no filme e o artista retratado, num esforço para entender de que forma os movimentos musicais nos quais certos artistas estão inseridos autorizam o cineasta a construir seu filme de um determinado modo, como se a liberdade criativa do realizador dependesse em parte do resultado da articulação entre biografia, retrato e obra a que o autor se refere.

É possível, portanto, localizar referências aos documentários de rock na bibliografia “clássica” sobre cinema documentário e em artigos, mas não há uma literatura vasta exclusivamente dedicada a estes filmes, que dê conta de tentar compreender o subgênero de forma mais ampla. Os documentários de rock ocupam sempre lugar de menor importância na literatura sobre música do cinema e sobre documentário, e aparecem de forma muitas vezes pontual, sendo mencionados muito mais em função do rigor destas pesquisas para abordar todo o tipo de produção que se considera fundamental para entender a trajetória da música cinematográfica ou do cinema documentário, do que por uma relevância atribuída aos documentários de rock em si mesmos.

Um outro aspecto que se pode depreender de uma avaliação da literatura disponível sobre documentários de rock é que muitas pesquisas acabam por resumir a produção de filmes deste tipo ao seu primeiro momento e a analisam, na maioria dos casos, no que diz respeito à sua influência para e pelo cinema direto. Ainda que ajudem a lançar luz sobre um tema normalmente negligenciado nos estudos sobre cinema, tal abordagem em si mesma acaba sendo uma forma de negligência com toda uma produção posterior relevante, de cineastas como o próprio Martin Scorsese, que continua realizando documentários de rock, além de nomes como Johnathan Demme ou Julien Temple.

3.2. ALGUNS CINEASTAS E SUAS OBRAS

A relevância dos documentários de rock não se restringe ao fato de contribuírem para a popularização do gênero documental ou registrarem momentos importantes para a

história da música – o que, por si, já seria significativo quando se pensa, por exemplo, que durante as décadas de 1960 e 1970 filmes documentais registraram momentos relevantes para a própria história da cultura do século XX, como é o caso dos grandes festivais realizados nestas duas décadas. Por difundir entre uma audiência numerosa as imagens de Woodstock e do Monterey Pop Festival, os documentários dedicados a estes eventos ajudaram a sedimentar a era dos festivais e de certo modo são parcialmente responsáveis por todos os seus desdobramentos para a música e a cultura jovem da segunda metade do século passado, além da própria indústria do entretenimento.

O que não se pode deixar de sublinhar também é que, sobretudo entre estes mesmos anos 1960 e 1970, ao corresponderem ao tipo de uso mais recorrente do cinema direto, os documentários de rock se constituíram como espaços de experimentação cinematográfica das formas de captação do real. Os cineastas considerados mais relevantes para o primeiro momento da produção de documentários de rock, entre eles os já citados D.A. Pennebaker, David e Albert Maysles e Robert Leacock, estavam interessados não só no registro documental de acontecimentos, instituições ou personagens como também eram aqueles que, à época traziam em seus próprios filmes os resultados de suas pesquisas sobre formas de realização cinematográfica e fundaram um movimento que até hoje é sinônimo mesmo de documentário.

Muito se discorreu no tópico anterior a respeito da influência do cinema direto na produção de documentários de rock e vice-versa, bem como sobre as principais obras da primeira fase de produção deste tipo de filme. Por este motivo, esta parte dedicada a realizadores e obras vai se ocupar de filmes posteriores aos anos 1960. Não se pretende,

por certo, mapear aqui toda a produção de documentários de rock, mas sim de atualizar a pesquisa e trazê-la a um contexto mais contemporâneo.

Vale notar que este é um campo em que a legitimação dos cineastas normalmente não vem da sua própria produção de documentários de rock. No caso dos realizadores que se mantiveram fundamentalmente no campo do documentário, como os Maysles, Pennebaker e Leacock, nenhum deles se dedicou apenas a este tipo de filme. Tais cineastas se valeram da sua *expertise* na realização de filmes documentais baseados no “modelo” do cinema direto para registrar shows, festivais e bastidores de turnês de bandas e artistas, mas realizaram também outros filmes dedicados a temas diversos.

O mesmo ocorre com outros cineastas consagrados no campo da ficção, como Jonathan Demme, diretor do documentário *Stop Making Sense* (1984), sobre a banda inglesa Talking Heads, e que dirigiu *Neil Young - Heart of Gold* (2006), filme que registra um show do músico canadense Neil Young na cidade norte-americana de Nashville. Em 2009, Demme lançou uma espécie de “filme-resposta” a *Heart of Gold*, o documentário *Neil Young Trunk Show*. Enquanto o filme de 2006 apresenta uma filmagem meticulosa, rigorosamente dirigida e baseada em ângulos e movimentos de câmera e ângulos pré-estabelecidos, *Neil Young Trunk Show* é um registro feito basicamente com câmera na mão, com uma estrutura de produção muito menor e menos planejamento dos seus aspectos plásticos. Além destes documentários de rock, Demme também dirigiu videoclipes de bandas como The Pretenders e New Order e do músico Bruce Springsteen, embora até hoje *Stop Making Sense* seja o seu trabalho mais lembrado entre a sua produção relacionada com música.

O universo do rock e da música pop interessa particularmente a Martin Scorsese, outro caso exemplar de cineasta destacado no universo da produção de documentários de rock mas cuja trajetória artística está muito mais associada à sua produção ficcional. Além de transformar o uso de canções de bandas e artistas como Rolling Stones, The Ronettes, Cream, The Who e George Harrison (entre muitos outros) em fortes marcas de filmes ficcionais como *Os Bons Companheiros* (*Goodfellas*, 1990), *Casino* (1995) e *Os Infiltrados* (*The Departed*, 2006), o cineasta vem também se dedicando aos documentários de rock com afinco cada vez maior, tendo em vista a crescente quantidade de filmes deste tipo que vem realizando nos últimos anos.

Além do clássico *The Last Waltz* (1975), Scorsese foi responsável pela assistência de direção e montagem do filme *Woodstock* e pela produção da série *Martin Scorsese Presents The Blues* (2003), que reúne sete filmes dedicados à história deste gênero musical dirigidos pelos cineastas Wim Wenders, Clint Eastwood, Richard Pearce, Charles Burnett, Mark Levin, Mike Figgs e pelo próprio Scorsese.

Em 2005, realizou o documentário *No Direction Home*, que tem como objetivo ser o filme fundamental sobre o cantor e compositor Bob Dylan ao revisitar toda a carreira do músico através principalmente do próprio discurso do artista (presente nos depoimentos) e de um minucioso trabalho em cima de imagens de arquivo. Três anos mais tarde, em 2008, o cineasta registrou um show da banda Rolling Stones no Beacon Theatre, em Nova Iorque, que resultou no documentário *Shine a Light*. No momento, Scorsese trabalha na finalização de um filme documental sobre o músico George Harrison e na pré-produção de uma cinebiografia de Frank Sinatra.

No caso de Jonathan Demme e Martin Scorsese, não é possível falar num estilo único de realização de documentários de rock ou numa marca autoral destes cineastas na sua produção de filmes deste tipo. Ainda que a maioria dos títulos citados acima tenha sido realizada com grande rigor técnico, a preocupação maior de ambos os cineastas é com o conteúdo registrado, o que não deve ser confundido com falta de preocupação formal.

Provavelmente por não pertencerem a nenhuma “escola” de produção documental e pela herança que carregam das suas próprias produções ficcionais, nem Johnatan Demme nem Martin Scorsese parecem preocupados em discutir modos de realização cinematográfica nas próprias obras, como era o propósito dos documentaristas do cinema direto abordados anteriormente, mas sim em contar histórias e apresentar acontecimento (neste caso os acontecimentos são shows ou outros momentos da história dos artistas retratados) de forma suficientemente inteligível e, para fãs de música, emocionante.

No caso de *The Last Waltz*, trata-se de um documentário fundamentalmente expositivo, em que as imagens do show são intercaladas às entrevistas dos músicos. Não se pode deixar de notar que o registro do show é resultado de um trabalho rigoroso de direção de câmeras e de um roteiro rígido elaborado por Scorsese, que assim estabeleceu previamente o conceito visual do filme, deixando pouco espaço para o imprevisto. Uma estrutura bastante semelhante foi adotada muitos anos mais tarde em *Shine A Light*, que demandou um esforço prévio significativo de direção, delimitação de ângulos e movimentos de câmera e direção de fotografia que sublinha sempre o espetáculo e a performance, que marca cada plano com o rigor necessário para garantir, para a montagem, detalhes de solos de guitarra, baixo ou bateria, por exemplo.

Outro cineasta contemporâneo que se destaca na produção de documentários de rock é o inglês Julien Temple, diretor do filme *O Lixo e a Fúria*, objeto de análise na próxima seção. Diferentemente de Martin Scorsese e Johnatan Demme, Julien Temple praticamente só se dedica à realização de filmes deste tipo. A sua trajetória como cineasta encontra-se intimamente ligada ao movimento punk na Inglaterra e vários dos seus filmes têm como personagens/temas artistas e bandas que foram expoentes do punk inglês, como é o caso do Sex Pistols, grupo sobre o qual Julien Temple fez três filmes.

O primeiro deles foi *Sex Pistols Number 1*, em 1977, um curta-metragem que é na verdade uma compilação de imagens colhidas pelo próprio Temple no seio da explosão do movimento punk no ano anterior, além de trechos de entrevistas e apresentações da banda em programas de televisão. Em 1979, Julien Temple lançou o média-metragem *Punk Can Take It*, uma paródia a uma suposta “crise de identidade” que o movimento punk estaria vivendo poucos anos depois do seu período de maior popularidade.

No ano seguinte, o cineasta lançou o seu primeiro longa-metragem, *The Great Rock'n'Roll Swindle*⁴⁶, em que o ex-empresário do Sex Pistols, Malcom McLaren, ganha voz para afirmar que “criou” a banda e, por consequência, o movimento punk, sem nenhum propósito artístico ou político maior, mas sim com fins exclusivamente financeiros. *O Lixo e a Fúria* (2000) é um tipo de resposta a *The Great Rock'n'Roll Swindle*, em que Julien Temple desta vez oferece aos ex-integrantes da banda Sex Pistols o lugar de voz para contar a sua versão a respeito do surgimento da banda e do movimento punk como um todo.

Nas duas décadas que se passaram entre estes dois filmes, o cineasta produziu basicamente videoclipes (de artistas e bandas como David Bowie, The Rolling Stones,

⁴⁶ “A Grande Farsa do Rock'n'Roll”.

Janet Jackson, Tom Petty, Van Halen e Whitney Houston), filmes ficcionais fortemente ligados ao universo musical (como o musical *Absolute Beginners* (1986), que tem a participação de David Bowie como ator), documentários de rock (a exemplo de *Live At the Max*, que registra um show dos Rolling Stones) e curtas-metragens não-ficcionais também centrados na música. Foi responsável por um dos curta-metragens que integram o filme *Aria* (1987), composto por dez partes dirigidas, além de Julien Temple, por cineastas como Jean-Luc Godard, Robert Altman e Bruce Beresford, todas inspiradas por árias de Bach, Vivaldi e Wagner.

Na presente década, Julien Temple continuou dirigindo videoclipes e documentários de rock. Entre os seus filmes mais recentes estão *Glastonbury* (2006), sobre o festival homônimo realizado anualmente na Inglaterra; *Joe Strummer: The Future is Unwritten* (2007), sobre o ex-líder da banda punk inglesa The Clash; *There Will Always Be an England* (2008), que apresenta um registro de cinco shows que a banda Sex Pistols realizou em Londres, em 2007, quase três décadas depois do seu fim, para comemorar os 30 anos de lançamento do seu disco mais influente (*Nevermind the Bollocks, We're the Sex Pistols*); e *The Liberty of Norton Folgate* (2009), resultado do registro de um show realizado pela banda inglesa de ska Madness para lançar o primeiro disco em mais de dez anos.

No capítulo seguinte, dedicado à análise de *O Lixo e a Fúria*, serão analisadas algumas estratégias de Julien Temple que se repetem em vários de seus filmes. Se não é possível chamá-lo de autor, certamente é possível identificar marcas de estilo em suas obras, que passam principalmente pelo uso da ironia como recurso narrativo, pelas especificidades da montagem – incluindo-se aí o uso extensivo de imagens de arquivo de

naturezas diversas e a forma como o cineasta as articula através da montagem – e, no discurso geral dos filmes, por uma certa obsessão por legitimar a importância social, cultural e política do movimento punk por meio das suas obras.

4. ANÁLISE DO FILME *O LIXO E A FÚRIA*

4.1. PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS EMPREGADOS

A análise do filme *O Lixo e a Fúria* aqui apresentada teve como base A Poética do Filme, proposta teórico-metodológica do pesquisador Wilson Gomes, que apresenta uma releitura da Póetica de Aristóteles aplicada ao contexto da produção artística da contemporaneidade e, mais especificamente, à análise fílmica. Poética, aqui, não diz respeito ao sentido que é comumente associado ao termo, da poesia lírica como gênero literário, mas sim à disciplina que

“(…) estuda a produção – nas obras de narrativa ficcional e na representação dramática – dos efeitos específicos de cada gênero de poesia sobre seus fruidores. Quando dizemos ‘produção’ (que não é terminologia aristotélica) queremos dizer que a poética se ocupa com os efeitos das espécies de poesia sobre os fruidores, mas tais efeitos devem ser considerados do ponto de vista das estratégias de que lança mão o poeta na realização da sua obra poética. Isto significa, em linguagem contemporânea, que a poética estuda as estratégias de produção de efeito, quer dizer, as estratégias de agenciamento e organização dos elementos da composição que prevêem e solicitam determinados efeitos (específicos de cada gênero), que, portanto, os constroem antecipadamente.” (1996)

Trata-se de uma proposta de análise que centra-se nos aspectos internos do filme por partir da noção de que a obra artística é resultado do uso de uma série de recursos e da orquestração de estratégias das quais o seu produtor se vale no momento da criação

para chegar a determinados efeitos que têm como primeiro executor ele próprio, pois é sobre o produtor que a obra primeiro se atualiza.⁴⁷

Por focar-se nos aspectos textuais da obra, a análise interna suscita discussões no que se refere à sua aplicação na análise de filmes documentários. Esta discussão não nos pareceu um impasse na execução deste trabalho porque, embora *O Lixo e a Fúria* seja um filme que, por sua própria natureza, dialoga muito fortemente com elementos que lhe são externos e solicita do apreciador o seu interesse pela música (que é anterior à apreciação e extratextual), o texto fílmico, no caso de qualquer documentário, é igualmente obra artística e, deste modo, o seu programa de produção de efeitos é passível de ser analisado em sua composição interna, já que seus arranjos sensíveis são baseados nos mesmos materiais e nos mesmos recursos que são específicos da linguagem cinematográfica e empregados em outros gêneros, como a ficção.

Não se trata de desconsiderar informações extratextuais que se mostrem importantes à plena apreciação da obra e, por conseguinte, à sua análise, mas sim de focar a análise na estrutura textual do filme, partindo do pressuposto de que, não só para o caso tão específico como o de um documentário de rock sobre uma banda e um movimento musical, mas em qualquer gênero cinematográfico, a atualização plena dos efeitos da obra pode variar a depender da enciclopédia do apreciador e do seu grau de cooperação com o pacto de leitura que se estabelece.

⁴⁷ A este respeito, Gomes diz que “O criador terá que construir, de algum modo, a recepção de sua obra, terá que antecipar e prever os efeitos que desencadeará. Criação é estratégia, estratégia de produção de efeito, estratégias de arranjo e organização dos elementos da composição dirigidos à previsão e à solicitação de determinados resultados” (2004a). Tradução de: “El creador tendrá que construir, de algún modo, la recepción de su obra, tendrá que anticipar y prever los efectos que desencadenará. Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto e organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y la solicitud de determinados resultados.”

Também não se defende, aqui, que ficção e documentário sejam a mesma coisa. As diferenças devem sim ser destacadas, mas não é necessário antagonizar os dois gêneros, inclusive porque o trânsito de filmes entre eles é constante. A ficção fornece quase sempre indícios de realidade (ainda que sob um tratamento estético específico), ao mesmo tempo em que o documentário, na maior parte dos casos, para se fazer inteligível e atraente à apreciação, se apóia na estrutura narrativa que herdou da ficção, no sentido de que, mesmo que sejam reais e que essa seja uma diferença fundamental, são histórias que se busca contar, e para este fim a produção documental se vale da estrutura da narrativa “tradicional”.

Segundo Gomes,

Os materiais da composição cinematográfica se transformam em meios para a produção do filme quando são empregados ou estruturados com vistas à produção de efeitos. Do ponto de vista do texto fílmico temos uma primeira essência do emprego de tais materiais naquilo que consideramos um uso técnico do recurso cinematográfico. Esta é, certamente, a base de tudo, do ponto de vista da realização e é certamente a base material técnica da existência de algo como um filme. (2004a).⁴⁸

Ainda segundo o autor, “cada gênero possui um efeito que lhe convém e que deve ser buscado pelo poeta prioritariamente sobre todos os outros efeitos possíveis” (1996). Ou seja, a análise interna de um filme documentário não desconsidera que há efeitos que este tipo de filme busca que lhe são específicos - notadamente a produção de um discurso que se faça crível a respeito do real - mas, como no caso de outros gêneros

⁴⁸ Los materiales de la composición cinematográfica se transforman en medios para la producción del filme cuando son empleados o estructurados con vistas a la producción de efectos. Desde el punto de vista del texto fílmico tenemos un primer extrato em empleo de tales materiales en aquello que consideramos un uso técnico del recurso cinematográfico. Esta es, ciertamente, la base de todo, desde el punto de vista de la realización y es, ciertamente, la base material técnica de la existencia de algo como un filme.

cinematográficos, também no documentário os recursos empregados são, basicamente, aquilo que é típico do cinema: um determinado tipo de fotografia, enquadramentos, escala de planos, montagem, música etc.

A Póetica do Filme considera que há três tipos de programas de efeitos que se fazem presentes nas obras, e que há sempre o predomínio de um deles em cada filme, o que pode depender, além dos elementos internos da obra, das convenções de gênero. Estes programas são o sensorial, o cognitivo e o sentimental (ou emocional). Esta “estrutura” de programação de efeitos do filme se mostrou bastante útil à análise de *O Lixo e a Fúria* em razão de uma característica fundamental do documentário, que é a sua fragmentação visual e sonora, decorrente de uma montagem baseada principalmente em imagens de arquivo desconexas à primeira vista, e que, quando justapostas, produzem o discurso do filme, em paralelo à narração.

Trata-se de uma obra em que o apelo sensorial e o cognitivo acabam por concorrer, porque o filme se presta a uma representação da banda Sex Pistols e do movimento punk que seja coerente com esta temática e por este motivo, mesmo que a narração seja suficientemente didática para contar a história do grupo de forma bastante linear, o tratamento do seu extrato visual evoca características típicas do punk, como o elogio àquilo que é plasticamente feio, sujo e mal-acabado, de modo que a tentativa de “dissecar” o programa sensorial do filme se mostrou de fundamental importância para compreender os efeitos pretendidos pelo autor e executados na instância de apreciação.

A análise de *O Lixo e a Fúria* tem como base a Póetica do Filme, mas nos valem também das contribuições teóricas de autores como Marcel Martin, Sergei Eisenstein, Michel Chion e Bill Nichols aos estudos de aspectos específicos que foram

abordados na análise, como a montagem, o uso da música e a voz do documentário, e que nos serviram de apoio à aplicação do método.

4.2. INFORMAÇÕES CONTEXTUAIS

Se fosse o caso de definir o filme *O Lixo e a Fúria* em poucas palavras, seria possível afirmar que trata-se de um filme “punk”⁴⁹ sobre o movimento punk, centrado especificamente na banda que o originou, Sex Pistols. A análise das estratégias de produção de efeitos de *O Lixo e a Fúria* buscou identificar de que forma os recursos visuais e sonoros do filme foram agenciados de forma a chegar aos seus efeitos mais visíveis e como este agenciamento contribuiu para o fim último da obra, que é o de fortalecer o discurso de autenticidade e legitimação da banda Sex Pistols e do próprio movimento punk.

O arranjo plástico do filme e a sua programação de efeitos são pensados e construídos de modo a serem o mais coerente possível como a temática da obra, resultando em um filme tributo. Julgou-se necessário oferecer informações contextuais porque o próprio filme dedica cuidadosa atenção ao contexto do surgimento da banda e por se acreditar que, além de não interditarem a análise interna aqui proposta, estas informações auxiliam a plena apreciação da obra e, por conseguinte, a sua análise.

O movimento punk teve origem em Londres no ano de 1976, em meio a um contexto de recessão econômica, caos na área social e uma greve dos lixeiros que deixou a capital inglesa sem coleta de lixo durante um longo período, o que culminou com a interdição de importantes ruas e avenidas da cidade, tamanha a quantidade de lixo

⁴⁹ “Punk” aparece aqui como adjetivo, não como uma categoria ou um tipo específico de filme.

acumulada nas vias. Embora tenha durado apenas cerca de dois anos e durante este período não tenha feito shows em grandes casas ou estádios, o Sex Pistols foi a semente de um movimento que acabou por se tornar, de forma oposta ao seu propósito inicial, um modelo de comportamento jovem.

A banda surgiu da associação entre o artista e empresário Malcom McLaren e quatro garotos, Johnny Rotten, Paul Cook, Steve Jones e Glen Matlock (depois substituído por Sid Vicious), insatisfeitos com o cenário musical da época, que, na opinião deles, era dominado por superastros intocáveis e bandas do chamado “rock de arena”⁵⁰, do rock progressivo e da música *disco*, que para eles representavam o próprio *stablishment* da indústria cultural: não eram autênticos, não representavam os jovens, eram sinônimo de entretenimento puro e simples e viviam de turnês que tinham como objetivo exclusivo divulgar seus últimos discos lançados e, assim, impulsionar-lhes as vendas.

Na visão dos futuros integrantes do Sex Pistols, nada de verdadeiramente importante ou autêntico acontecia no cenário musical havia muitos anos e, com a proposta de romper com este padrão, os quatro garotos se juntaram para começar a ensaiar. Não importava que não soubessem cantar ou tocar nenhum instrumento, importava apenas que, se estavam insatisfeitos com o que existia, fizessem eles mesmos algo para mudar, mesmo sem os mínimos recursos necessários para isso.⁵¹

A adesão dos jovens ao movimento punk foi rápida, bem como toda a polêmica que sempre o acompanhou e faz com que até hoje a palavra “punk” remeta a brutalidade,

⁵⁰ Forma comum de referência a bandas dos anos de 1970 que contavam com forte apoio das gravadoras para a produção e circulação de seus discos e, como eram muito populares, apresentavam grandes concertos em estádios e arenas.

⁵¹ Não por acaso o lema do movimento punk é o “do it yourself”, ou “faça você mesmo”, que valoriza a legitimidade do processo e da intenção em detrimento do resultado final.

violência e confusão. A reação da parcela mais conservadora da sociedade inglesa foi considerar o movimento punk um inimigo público que representava uma ameaça aos bons costumes e uma péssima influência sobre jovens e crianças de modo que, ao mesmo tempo em que ganhava popularidade sobretudo em função de toda a polêmica criada em torno da banda, o Sex Pistols também passava a ser censurado em rádios, e vetado em casas noturnas e programas de televisão.⁵²

Para os integrantes do grupo Sex Pistols, tratava-se de incentivar as pessoas a serem do jeito que elas quisessem, a se desligarem de modelos estabelecidos de comportamento (até que o próprio punk se tornou um modelo), e isso implicava numa supervalorização do bizarro, do grotesco, do feio e sujo, associados sempre ao autêntico e, por isso, intrinsecamente valoroso e legítimo. Musicalmente, era mal composto e mal executado, quase primitivo de tão rude e cru. No entanto, a comunicação que se conseguiu com os jovens e a influência que o punk exerceu sobre este grupo fez com que o critério de avaliação da relevância do movimento passasse a ser muito mais social do que musical.

4.3. RECURSOS, ESTRATÉGIAS E EFEITOS

O filme *O Lixo e a Fúria* conta com uma espécie de prólogo. Os seus cerca de cinco minutos iniciais funcionam como uma exposição não só da história que se vai

⁵² Uma aparição do Sex Pistols em um programa popular da TV inglesa no dia 01 de dezembro de 1976 foi especialmente controversa. Provocados pelo apresentador Bill Grundy, os integrantes do grupo proferiram vários palavrões em sequência. No dia seguinte, o jornal Daily Mirror estampava uma foto da banda com a manchete “O lixo e a fúria” e um texto na capa que dizia que o grupo chocou milhões de espectadores com a linguagem mais suja já ouvida na televisão britânica. Fonte: COON, Caroline. **1988 – The New Wave Punk Rock Explosion**. Londres: Omnibus Press, 1982.

contar, mas principalmente como um momento de engate da economia narrativa, em que são antecipadas as informações fundamentais necessárias para que o apreciador sinta o sabor do filme e saiba o que esperar da construção plástica da obra.

A história da banda Sex Pistols e do movimento punk é contada de forma bastante linear e didática através da narração, de modo que cabe à montagem o agenciamento dos recursos visuais que conferem à obra aquelas que são as suas características mais óbvias: um filme baseado em imagens de arquivo justapostas ou sobrepostas, visualmente bastante fragmentado, que tem a ironia como estratégia discursiva e culmina, como fim último, num discurso geral abertamente favorável à banda e ao movimento de que trata.

A plena apreciação do filme depende inclusive do estabelecimento de um pacto que reza que o que há de aparentemente mal acabado na obra não só não é defeito como é também na verdade parte da sua graça. Tão bruto quanto o próprio tema de que trata precisa ser o filme para que lhe faça jus, e é partindo desta premissa que o cineasta coloca o apreciador na posição de receber, por exemplo, cusparadas, xingamentos e gestos obscenos em diferentes momentos que, porque dirigidos à câmera, são dirigidos no final das contas a quem contempla as imagens. O discurso da afronta e do desrespeito não está apenas na narrativa construída pelo filme a respeito do movimento punk, mas muito também no tratamento visual de *O Lixo e a Fúria*, a partir do momento em que submete quem o assiste a uma experiência de apreciação que solicita um contrato de leitura bastante específico.

A relação mimética do filme com o seu tema é obviamente proposital e esta é uma diferença que acaba por estabelecer uma espécie de distância entre *O Lixo e a Fúria* e o punk. O que existe de mal-acabado na obra - sobretudo na qualidade das imagens de

arquivo utilizadas e no seu tratamento – assim o é por opção do cineasta, que transforma a montagem e o tratamento das imagens numa forma de manter a si próprio também em destaque. Se a música tocada pelo Sex Pistols era tosca, o motivo era o desconhecimento dos integrantes da bandas das normas da boa composição e das técnicas de execução musical. No caso de *O Lixo e a Fúria*, o uso de imagens de arquivo de baixa definição e a falta aparente de pós-produção no tratamento delas não denota falta de habilidade no manejo do material fílmico, mas sim se constitui em uma forte marca de estilo que o cineasta se esforça por imprimir à sua obra.

4.3.1. MONTAGEM

A montagem exerce função expressiva fundamental em *O Lixo e a Fúria*, já que é responsável pela composição das duas mais destacadas características da obra, que são o uso da ironia como expediente retórico e o forte apelo sensorial provocado pela “colagem” que une imagens das mais diversas fontes, com diferentes tipos de granulação, cores e filtros. Deste modo, nos parece ineficiente analisar aspectos específicos como movimentos de câmera ou angulação, já que a associação entre as imagens promovida pela montagem é mais central para a produção de efeitos do filme do que o conteúdo específico delas, se analisadas individualmente.

É possível inclusive que se chegue a uma conclusão precipitada de que esta é uma obra fundamentalmente sensorial, tão forte é o apelo da aparência de “colcha de retalhos” da obra, mas um olhar cuidadoso sobre a narração mostra que há muito mais

uma espécie de concorrência entre os seus programas cognitivo e sensorial do que o predomínio de um em detrimento de outro.

Se, no cinema, normalmente a experiência agradável de apreciação de uma obra está associada à sensação de harmonia e equilíbrio no tratamento dos materiais fílmicos empregados e à combinação entre imagens e sons de forma esteticamente apreciável, o apelo de *O Lixo e a Fúria* se localiza justamente na força disjuntiva que a montagem opera para produzir justamente o contrário: desarmonia e desequilíbrio. O tratamento visual do filme destaca a montagem de tal modo que acaba por estabelecer um estilo que recruta imediatamente a sensorialidade do apreciador e de certo modo coloca o cineasta também em primeiro plano, lado a lado com o tema.

Tal característica não é privilégio deste documentário específico, mas sim um expediente do qual Julien Temple fez uso extensivo ao longo da sua trajetória como realizador. Muitas das imagens e animações utilizadas em *O Lixo e a Fúria* já haviam sido inclusive empregadas em outros dos seus filmes, como *Punk Can't Take It* (1979) e *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1980). Também em *Glastonbury* (2006) e *Joe Strummer – The Future is Unwritten* (2007), alguns dos seus documentários de rock mais recentes, o cineasta “brinca” com imagens de arquivo que parecem inicialmente desconexas, sempre com o objetivo de extrair da montagem um estilo caracterizado pela irreverência e um tratamento plástico caracterizado pelo excesso de cortes que produz uma sensação de fragmentação do extrato visual dos filmes.

Sergei Eisenstein define montagem de atrações como “a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e

ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final”, e considera “atração”

todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais (...). (1983, p. 189)⁵³

Ainda que nos pareça exagerado considerar o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco antes de sua inserção em uma estrutura de montagem, como entendiam os teóricos soviéticos (STAM: 2003, p. 55), quando refletimos sobre que propõe Eisenstein pensando especificamente na aplicação das suas idéias a uma análise de *O Lixo e a Fúria*, não nos parece descabido estabelecer uma relação entre a “montagem de atrações” e a colagem de imagens de arquivo que faz Julien Temple.

Além de ditar o ritmo do documentário e lhe conferir o aspecto de obra visualmente fragmentada, a montagem cumpre ainda a função de manter o cineasta em destaque o tempo inteiro, seja clamando pelo reconhecimento da sua capacidade retórica, da sua capacidade de construir argumentos valendo-se da ironia e do senso de humor ou seja clamando pelo reconhecimento da sua enciclopédia audiovisual e de cultura pop. Há ali algo de uma “metalinguagem torta”, a partir do momento em que o que se vê parece falar não só sobre a banda e o movimento punk, mas também sobre o próprio filme, sobre como ele é coerente com o tema de que trata e como o cineasta é hábil na forma como trabalha a montagem como mecanismo articulador fundamental para o programa de produção de efeitos do documentário.

⁵³ In: XAVIER, Ismail (org.), 1983.

O que diz Carol Vernallis acerca do papel da montagem no videoclipe pode ser útil aqui para entender a forma como a montagem coloca, neste filme, o cineasta em posição destacada. Segundo a autora, a montagem no videoclipe direciona a fluidez da narrativa e o seu papel é garantir que nenhum elemento, individualmente, ganhe destaque excessivo (narrativa, cenário/ambientação, performance, artista, letras e música) e que os diretores de clipes se valem da montagem inclusive para poder destacar qualquer um desses elementos a qualquer momento, quando for o caso. Para ela, isso acontece pelo simples fato de, no videoclipe, a montagem se fazer notar demasiadamente.

Muito da particularidade da montagem do videoclipe reside na sua responsividade à música. Ela pode esclarecer aspectos da canção, como características rítmicas e tímbricas, frases específicas da letra, e especialmente as divisões seccionais da canção. (...) Pode ser útil imaginar a sucessão de imagens em um vídeo e a edição que as une mais como um colar de conchas de tamanhos e cores variadas, do que como uma corrente. Este retrato não apenas enfatiza a heterogeneidade de cenas em um videoclipe, como também sugere a materialidade da montagem em si mesma. (2004, p. 27-28)⁵⁴

É possível estabelecer um paralelo entre o que diz Carol Vernallis sobre a montagem no videoclipe e a forma como a montagem é operada em *O Lixo e a Fúria*. Não só é um artifício que se faz notar como é a característica do filme que mais chama a atenção. Embora a narração conduza o apreciador pela história (que seria a corrente a que se refere a autora), também o filme é exatamente um “colar de conchas de tamanhos e

⁵⁴ “Much of the particularity of music-video editing lies in its responsiveness to the music. It can elucidate aspects of the song, such as rhythmic and timbral features, particular phrases in the lyrics, and especially the song’s sectional division. (...) It may be helpful to picture the succession of images in a video, and the edits that join them, more as a necklace of variously coloured and sized beads than as a chain. This picture not only emphasizes the heterogeneity of the shots in music video, but it also suggests the materiality of the edit itself.”

cores variadas”. Além disso, apesar de não se tratar de um videoclipe, a montagem na obra analisada, como no videoclipe, trabalha bastante colada com a música conforme o expediente descrito pela autora como “esclarecimento” de aspectos musicais.

Um apreciador que não seja iniciado nos estudos sobre cinema pode até não entender exatamente qual elemento provoca a sensação de que o filme é "dinâmico", de que o seu ritmo é "ágil" ou de que a sua estética se assemelha àquela associada geralmente à de um videoclipe, mas certamente notará tais características. Conforme sugere Vernallis, a força disjuntiva da montagem, no caso do videoclipe, leva a algumas questões que podem ser estendidas ao documentário em questão: a) como duas cenas se relacionam?; b) em que termos a montagem as une? e c) qual o efeito de rede que essas disjunções operam no filme como um todo?

Não se pretende assumir aqui uma posição ideológica relativa à importância da montagem na articulação do discurso fílmico e da representação ou tentar classificar o filme *O Lixo e a Fúria* com relação às funções da montagem descritas por diversos autores ao longo da história das teorias do cinema (notadamente Pudovkin, Eisenstein, Bela Balazs, André Bazin e Marcel Martin), mas sim se valer dos frutíferos postulados legados por alguns destes autores para buscar compreender como opera a montagem na produção de efeitos deste filme específico.

Deste modo, a maneira como Julien Temple trabalha a montagem em *O Lixo e a Fúria* nos remete à noção formulada por Marcel Martin de montagem expressiva, que seria

(...) baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma idéia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao

máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma idéia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (2007, p. 132-133)

Embora discordemos parcialmente do autor quando ele separa montagem narrativa e montagem expressiva, pelo fato de acreditarmos que, mesmo quando houver um predomínio de expressividade localizado especificamente na montagem, ainda assim ela será também narrativa e por este motivo talvez seja mais pertinente falar em complementariedade do que em diferenciação, consideramos bastante válida a aplicação da definição de Martin da montagem expressiva ao filme analisado.

A superexploração da montagem promove um desrespeito à unidade imagética e conseqüentemente o constante efeito de ruptura a que se refere o autor, a partir do momento em que aspectos normalmente valorizados na apreciação de um filme, como fotografia, composição dos planos, profundidade de campo, espacialidade e experiência sensorial do tempo acabam por parecer de menor relevância. A obra praticamente não permite que se pense nestes aspectos e, mais importante, não demonstra preocupação em arranjá-los de forma harmoniosa e coerente plasticamente, já que a falta de harmonia e coerência seja, neste caso, são também fruto de um arranjo cuidadosamente calculado.

Em *O Lixo e a Fúria*, o que se tem é um discurso fílmico sem transparência alguma que reclama o reconhecimento do seu autor tanto quanto do tema de que trata, quase como se houvesse na obra dois protagonistas. É um filme de Julien Temple sobre o Sex Pistols, não apenas um filme sobre o Sex Pistols. Ao manter o cineasta em destaque, a montagem se encarrega de lembrar a todo o tempo o apreciador de que aquilo que vê é

um discurso meticulosamente construído, é fabulação, e que, de preferência, avalie favoravelmente a habilidade do realizador na articulação deste discurso através de um rigoroso trabalho de pesquisa de imagens de arquivo e de montagem que resulta na irreverência e ironia que dão o tom da obra.

A reflexão sobre a montagem em *O Lixo e a Fúria* nos leva ainda à noção de “montagem paralela”, explorada por Pudovkin e Marcel Martin sob esta mesma denominação e por Eisenstein como “montagem intelectual” ou “ideológica”, a partir da idéia de montagem de atrações. A respeito do paralelismo, Martin diz que

(...) a aproximação dos planos não se baseia numa relação material explicável direta e cientificamente: a ligação é feita na mente do espectador, podendo, no limite, ser recusada por ele; depende do diretor se fazer suficientemente persuasivo; o paralelismo pode se basear tanto numa analogia quanto num contraste. (Ibid., p.153)

A articulação do discurso fílmico em *O Lixo e a Fúria* se dá basicamente por analogia ou contraste, sempre a serviço de um efeito final de ironia. A montagem promove associações ora explícitas, ora apenas sugeridas, entre narração e imagem ou imagem e imagem.⁵⁵ Já na sua abertura tem-se o primeiro exemplo. Depois de um trecho de noticiário da BBC que informa a possibilidade de chuva forte na Inglaterra, ao apreciador é reservada uma cusparada. Momentos depois, uma “chuva” de cuspe lhe

⁵⁵ Utilizamos ao longo desta análise o termo “narração” em seu sentido estrito (conforme o dicionário Houaiss, “exposição escrita ou oral de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos seqüenciados; [em cinema ou televisão] fala que acompanha, comenta ou explica uma seqüência de imagens que expõem um acontecimento ou uma série deles”). Não se trata, portanto, do sentido que o termo “narração” ganha quando é aplicado aos estudos do cinema ou da literatura, em que compreende muito mais do que apenas o que é dito verbalmente por um enunciador. Segundo Marc Vernet, neste caso narração “é o ‘ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual ela toma lugar’. Refere-se às relações que existem entre o enunciado e a enunciação, tal como se revelam à leitura na narrativa: só são analisáveis, portanto, em função dos traços deixados no texto narrativo.” (In: AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.

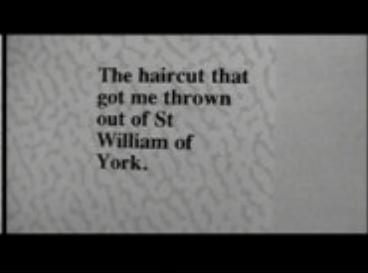
atinge diretamente, a partir de uma colagem de diferentes imagens de pessoas cuspidando na câmera.

O vocalista do Sex Pistols, Johnny Rotten, é associado ao longo de todo o filme ao personagem shakesperiano Ricardo III, bem como ao corcunda de Notre Dame. Através da sua própria fala e da montagem, o que se sugere é que, tal qual Ricardo III e o personagem de Victor Hugo, Johnny Rotten é “deformado”, “hilário” e “grotesco”.⁵⁶ A caracterização pode facilmente ser estendida à banda como um todo, à forma como o movimento punk foi visto quando do seu surgimento e ao próprio filme, que Temple faz questão de que seja também “deformado”, “hilário” e “grotesco”.

As imagens de Ricardo III inseridas em diferentes momentos de *O Lixo e a Fúria* foram todas extraídas do filme homônimo de 1955 protagonizado por Laurence Olivier. Neste trecho específico incluído no início do documentário, o personagem se dirige diretamente à câmera e diz: "*Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York*" (numa tradução livre, “Do inverno da nossa desventura foi feito verão glorioso por este sol de York”). Na interpretação aqui proposta, a montagem como que associa a realização obtida por Ricardo III aos feitos alcançados por Johnny Rotten à frente de sua banda. Em ambos os casos, figuras “deformadas”, “hilárias” e “grotescas” alcançaram seus objetivos independentemente das adversidades que pareciam impostas à sua condição de criaturas bizarras.

⁵⁶ Em diferentes momentos do filme, o extrato visual mostra imagens de Ricardo III ou de Johnny Rotten acompanhadas de um trecho de fala que repete enfaticamente, por vezes seguidas, o texto “Deformed! Unfinished!” (Deformado! Mal acabado!).

Figura 1: associação entre Johnny Rotten e Ricardo III através da montagem e da manipulação do som.

		
<p>Extrato visual: Imagem antiga de Johnny Rotten em primeiro plano.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“Eu era bem quieto na escola até 14 ou 15 anos, quando decidi que estava de saco cheio. Eu sabia que éramos enganados e que nos davam uma versão pobre e de terceira categoria da realidade”).</p> <p>- Música: <i>School's out</i> (Alice Cooper)</p>	<p>Extrato visual: Imagem de um livro em que se lê: “O corte de cabelo pelo qual fui rejeitado em St. William of York.”</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“Você então não seria capaz de questionar seu futuro, porque você não tinha futuro”).</p> <p>- Música: continuação da música anterior (<i>School's out</i>).</p>	<p>Extrato visual: Trecho do filme Ricardo III, de uma cena que começa com um plano próximo do personagem de costas. O plano se abre ao mesmo tempo em Ricardo III se vira para a câmera e ri. A montagem da sequência destaca o corte de cabelo do personagem.</p> <p>Extrato sonoro: - Música: continuação da música anterior (<i>School's out</i>), seguida de som de sirene escolar e gritos de crianças, que encerram a sequência junto à imagem de Ricardo III.</p>

Embora Laurence Olivier seja considerado um dos melhores intérpretes de personagens de Shakespeare e provavelmente o melhor diretor de adaptações de filmes baseados em obras do escritor inglês, o modo como os trechos de Ricardo III são usados por Julien Temple confere ao filme original um quê de ridículo e à interpretação de Olivier um ar de excesso e afetação, e isto se repete com grande parte das imagens de arquivo e trechos de filmes outros que são inseridos em *O Lixo e a Fúria*. O cineasta como que as “re-significa”, extraindo delas na sua obra um sentido totalmente diferente, e por vezes inclusive oposto, ao que exerciam no contexto original de onde foram retiradas.

O exemplo da relação sugerida entre Johnny Rotten e Ricardo III é apenas um dos vários momentos que podem ser localizados no filme de associações de idéias a partir de

imagens e narração que não necessariamente concatenam um discurso da forma mais lógica e clara possível, mas que nem por isso se deixam de fazer entender. A estratégia da ironia é orquestrada de forma eficiente, de modo que muito do que o filme mostra e sugere não necessariamente é o que está dito explicitamente pela narração ou exposto na imagem correspondente, mas sim é resultado da sua associação através da montagem.

Não são poucos os momentos em que o trecho de imagem de arquivo exibido não se mostra de muita validade para o entendimento pleno da história, já que possui um sentido em sua singularidade, e outro completamente diferente no contexto em que é inserido no documentário. A atualização dos efeitos da obra, inclusive, passa muito mais pela forma como são articulados todos os trechos de materiais audiovisuais utilizados do que pelo conteúdo específico das imagens de arquivo individualmente. A distinção do conteúdo aparente (explícito) e do conteúdo latente (implícito) se faz aqui bastante clara: aquilo que pode ser lido numa primeira camada de leitura é bem diferente do sentido simbólico que o diretor imprime à obra e o apreciador reconhece por si mesmo (MARTIN: 2007, p. 93).

Marcel Martin, na sua exposição acerca da montagem paralela, reserva algum espaço à reflexão sobre a construção do efeito cômico a partir do uso do paralelismo.

Segundo o autor,

o efeito cômico pode vir inicialmente de uma surpresa, pois o plano pode mostrar alguma coisa que o precedente não fazia esperar e cujo conteúdo afetivo é menos elevado e menos denso do que se poderia supor (...). Outra fonte do cômico é a criação de uma relação ideal e absurda (...).⁵⁷ (2007, p. 154)

⁵⁷ Excluiu-se da citação os exemplos oferecidos por Martin por crer-se que não eram centrais à argumentação aqui apresentada.

A montagem em *O Lixo e a Fúria* engendra estratégias que provocam o riso a partir de um investimento no paralelismo por meio de mecanismos semelhantes aos descritos por Martin. Para fins de clareza da exposição, falar-se-á em dois procedimentos diferentes presentes no filme que provocam o riso. Tem-se, prioritariamente, o uso da ironia como expediente retórico, mas neste caso trata-se mais de um certo cinismo e da própria ironia que leva ao riso do que de um efeito cômico propriamente. Há, também, momentos em que não é possível separar a ironia da comicidade, já que, através da ironia construída por meio da montagem, certas situações e personagens ganham contornos cômicos.

Figura 2: exemplo do uso da ironia construída através da montagem paralela. Os cortes rápidos entre as imagens da banda Bay City Rollers e a imagem em close de Johnny Rotten em performance, associados ao uso da música Shang-A-Lang nesta sequência, oferecem a sugestão de como seria o vocalista do Sex Pistols cantando a canção.



<p>Extrato visual: Imagem em primeiro plano de Malcom McLaren vestindo uma máscara preta de couro (como um traje sadomasoquista).</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Malcom McLaren (“Eu queria que os Sex Pistols competissem com os Bay City Rollers.”)</p> <p>- Não há música.</p>	<p>Extrato visual: Imagem em contraluz de Johnny Rotten em plano próximo.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“Você consegue imaginar Johnny Rotten cantando <i>Shang-A-Lang</i>?”).</p> <p>- Não há música.</p>	<p>Extrato visual: Imagem de uma apresentação da banda Bay City Rollers em um programa de televisão.</p> <p>Extrato sonoro: - Música <i>Shang-A-Lang</i>.</p>	<p>Extrato visual: Imagem de Johnny Rotten em um show do Sex Pistols</p> <p>Extrato sonoro: - Música <i>Shang-A-Lang</i>.</p>
---	--	---	---

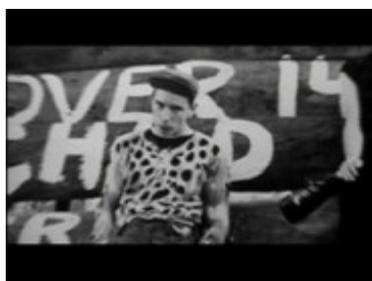
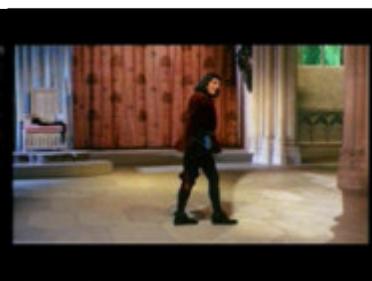
Figura 3: outro exemplo do uso da ironia construída através da montagem paralela, numa longa sequência que culmina com a sugestão de que a rainha Elizabeth II achou graça do fato de Johnny Rotten ter sido enforcado e queimado na fogueira. A sequência retrata a reação da imprensa e da família real inglesa ao lançamento da música *God Save the Queen* pelo Sex Pistols simultaneamente à comemoração do Jubileu de Prata da rainha.

		
<p>Extrato visual: Trecho de Ricardo III que mostra o personagem em plano próximo.</p> <p>Extrato sonoro: - Áudio do filme (Ricardo III diz: “Corte-lhe a cabeça!”) - Música <i>God Save the Queen</i></p>	<p>Extrato visual: Imagem de um boneco inspirado em Johnny Rotten enforcado e sendo queimado numa fogueira.</p> <p>Extrato sonoro: - Música <i>God Save the Queen</i></p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo que mostra a rainha rindo.</p> <p>Extrato sonoro: - Música <i>God Save the Queen</i></p>

Figura 4: ironia e comicidade na mesma sequência. A festa burguesa é exposta de forma ridícula e ganha um ar cômico. Ao mesmo tempo, a narração e a montagem orquestram a ironia para sugerir que a burguesia não se importava em absoluto com as questões sociais operárias. A sugestão que fica é a de que, enquanto os confrontos tomavam as ruas, a rainha estava mais preocupada com o seu penteado.

			
<p>Extrato visual: Imagem de arquivo de fonte não identificada pelo filme mostra pessoas dançando efusivamente numa festa burguesa.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“As pessoas estavam de saco cheio do modo antigo”). - Música sinfônica.</p>	<p>Extrato visual: Continuação da sequência anterior.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“O modo antigo visivelmente não funcionava mais”). - Continuação da mesma música sinfônica.</p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo de fonte não identificada de uma viatura (corte rápido, imagem permanece por apenas um segundo).</p> <p>Extrato sonoro: - Ainda a música sinfônica misturada ao barulho de uma sirene sensivelmente destacado na pós-produção.</p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo de fonte não identificada mostra a Rainha Elizabeth II sendo penteada.</p> <p>Extrato sonoro: - Fala da rainha (“Está um pouco levantado aqui. Dá para ver no reflexo”). - Mesma música sinfônica do início da sequência.</p>

Figura 5: outro exemplo de efeitos de ironia e comicidade que se manifestam juntos, desta vez com a manipulação do som especialmente destacada. Johnny Rotten explica o seu figurino e novamente é feita uma associação entre o vocalista do Sex Pistols e Ricardo III. Desta vez a montagem como que promove um “diálogo” entre Rotten e o personagem shakesperiano, em que um ridiculariza a indumentária do outro.

		
<p>Extrato visual: Zoom in em uma fotografia de Johnny Rotten vestido com uma camiseta totalmente furada e rasgada.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“Isso era o que eu fazia. Eu basicamente me ‘embrulhava’ em lixo”) - Música: <i>Through My Eyes</i>, da banda The Creation.</p>	<p>Extrato visual: Trecho do filme Ricardo III. Plano conjunto mostra o personagem caminhando numa sala e mais uma vez se digirindo diretamente à câmera.</p> <p>Extrato sonoro: - Áudio do filme (Ricardo III diz: “E isso é tão mambembe e fora de moda que os cães latem para mim quando paro diante deles”) - Continuação da mesma música, <i>Through My Eyes</i>.</p>	<p>Extrato visual: Trecho do filme Ricardo III. Plano médio mostra uma criança apontando o dedo para protagonista.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração: Johnny Rotten (“Tenho uma surpresa para você: os cães latem para mim”). Segue-se a risada do vocalista e barulhos de latidos destacadamente altos (som de pós-produção). - Continuação da mesma música, <i>Through My Eyes</i>.⁵⁸</p>

O que diz Henri Bergson acerca da comicidade de uma fisionomia e das formas e gestos nos parece convenientemente aplicável à representação que se faz de Johnny Rotten em *O Lixo e a Fúria* (a partir da forma como ele próprio se apresenta, não apenas de como Julien Temple a constrói). Segundo o autor,

⁵⁸ O exercício aqui não é de decifrar as citações, mas vale notar que todo o material fílmico utilizado por Julien Temple parece milimetricamente calculado para ser auto-referente dentro do filme. Nesta parte específica, Johnny Rotten fala sobre como, na visão dele, a sociedade da época se recusava a enxergar certas coisas e a música do período refletia esse escapismo. O argumento geral é de que ele se vestia de lixo porque era uma postura coerente com a situação. A letra da música da banda The Creation empregada na sequência diz: “If you could see through my eyes / You would get a big surprise / Things you haven’t noticed before / Things you haven’t seen, I’m sure” (“Se você pudesse ver através dos meus olhos / Você teria uma grande surpresa / Coisas que você nunca antes notou / Coisas que nunca viu, tenho certeza”).

(...) uma expressão cômica da face nada promete além do que realmente mostra. É uma careta peculiar e definitiva. Dir-se-ia que toda a vida moral da pessoa cristalizou-se nesse sistema. Essa é a razão pela qual um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a idéia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre. (1987, p. 21)

Johnny Rotten se esforça tanto para ser grotesco, feio e sujo e para que sua aparência seja desagradável que há ali algo de caricatural, que Julien Temple, por sua vez, faz questão de também sublinhar. Rotten se veste com lixo, se orgulha da sua própria feiúra e mal-jeito, se expressa publicamente por meio de caretas e palavrões e sua performance como que simula um surto de alguma natureza, cheia de gritos e espasmos. O vocalista do Sex Pistols acaba sendo o principal responsável por imprimir a si mesmo a comicidade, o risível, pelo modo como opta por se apresentar. O que faz a obra é destacar uma condição que é atribuída a um indivíduo primeiramente por ele próprio, e que, tanto no filme quanto no discurso de Rotten especificamente, serve ao mesmo propósito de legitimar a sua *persona* e conferir-lhe autenticidade, já que a filosofia do punk era de incentivar as pessoas a serem do jeito como melhor se sentissem e, deste modo, fazer com que passassem a enxergar o que pode haver de belo no feio e assim se orgulhassem de ser como fossem, pois nessa aceitação residia a originalidade. A defesa, tanto por Rotten quanto por Temple, é de um discurso da arte como subversão, que passa, entre outras coisas, por ser o seu agente principal uma figura tão distoante quanto possível de todos os padrões estéticos e comportamentais vigentes.

4.3.2. A FUNÇÃO DA NARRAÇÃO E A VOZ DO DOCUMENTÁRIO: O DISCURSO DOS ENTREVISTADOS E O DISCURSO DO FILME

Ao contrário do que possa parecer, o tratamento estilístico de *O Lixo e a Fúria* e a força da montagem, que salta aos olhos tão protagonista, não subtraem de outro elemento primordial do filme - a narração - a sua importância, apenas atribui a cada um deles funções diferentes na obra, que não podem nem devem ser hierarquizadas.

A maneira escolhida por Julien Temple para articular a narrativa do seu filme ora aproxima indissociavelmente a narração das imagens, ora as afasta. São duas unidades de sentido que, se isoladas, em certos casos cumprem funções distintas, o que poderia causar um certo estranhamento quando se pensa neste filme considerando-se o gênero no qual ele se inscreve. Não que seja possível analisar o efeito poético de um filme isolando imagem de som, mas no caso específico de *O Lixo e a Fúria*, imagens e sons (aí incluídos narração, barulhos, música etc) que isoladamente guiariam o apreciador por caminhos totalmente distintos, quando associados, levam, juntos, a um sentido comum e inteligível. O entendimento da argumentação acerca do surgimento do Sex Pistols se localiza na narração e para este fim específico as imagens individualmente pouco contribuem (excetuando-se as filmagens de shows, que são informativas). A sua fruição isolada promoveria um tipo específico de experiência sensorial no apreciador, sobretudo em função da montagem, mas não lhe permitiria compreender a história que é contada. No caso de *O Lixo e a Fúria*, ao mesmo tempo em que as imagens carregam uma força e uma brutalidade que a narração sozinha não possui e que são fundamentais para o diálogo que o filme estabelece com seu tema, a narração tem um caráter informativo muito maior.

Em *O Lixo e a Fúria*, a condução narrativa é feita basicamente por quatro vozes diferentes que narram uma mesma história e cujos donos não aparecem claramente no filme. As quatro vozes são dos integrantes da banda Sex Pistols, que só são mostrados em contraluz, de forma que, muito também em função do modo como o som é manipulado, em vários momentos é gerada uma confusão que impede o apreciador de identificar quem está falando.

Ao apreciador, é permitido ver os integrantes da banda quando jovens em cenas de imagens de arquivo, mas não nas entrevistas que originaram a narração que funciona como guia para o documentário. O filme inclui depoimentos de outros atores sociais⁵⁹ que tiveram relação com a banda ou com o movimento punk, como o empresário Malcom McLaren, o baixista Sid Vicious (que integrou o grupo depois da saída de Glen Matlock) e jornalistas, mas estes depoimentos funcionam muito mais como apoio para a argumentação geral do filme e para a montagem do que como um suporte efetivo para se contar a história.

Os minutos iniciais de *O Lixo e a Fúria* que funcionam como prólogo, conforme se discutiu anteriormente, trazem não apenas as pistas do tratamento visual do filme, mas também do seu discurso. À seqüência inicial da meteorologia, seguem-se os créditos do documentário, acompanhados de uma música e de uma narração cujo conteúdo é de reclamação contra o que se vê normalmente em documentários sobre bandas. Segundo o narrador, o vocalista Johnny Rotten, este tipo de filme mostra apenas o quanto tudo é

⁵⁹ Bill Nichols chama de atores sociais os “personagens” de filmes não-ficcionais. Segundo o autor, “o seu valor para a câmera consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.” (2005a, p. 31).

maravilhoso, quando na verdade é agradável apenas até certo ponto, e de resto um inferno.

Neste momento, mais do que simplesmente uma fala sobre o motivo que levou os integrantes do Sex Pistols a se reunirem para montar a banda, o discurso que está implícito é o de que o apreciador deve se preparar para assistir a um documentário diferente daqueles que o narrador critica e que, a este apreciador, vai ser oferecida a oportunidade de conhecer a história verdadeira do grupo. Ou seja, de forma análoga à narração, que nesta sequência inicial defende a tese de que o contexto de instabilidade, miséria, desemprego e desamparo à classe operária instaurado na Inglaterra no ano de 1976 serviu como berço para o surgimento do movimento punk, também o filme reclama já a partir daí a sua autenticidade e legitimidade.

De posse de informações extratextuais sobre o outro longa-metragem sobre o Sex Pistols realizado por Julien Temple, *The Great Rock'n'Roll Swindle*, o apreciador poderá fazer uma leitura completa do que parece ser o objetivo último do cineasta ao optar por abrir o seu filme com esta parte específica da narração. Se, em *The Great Rock'n'Roll Swindle*, Julien Temple deu voz a Malcom McLaren para que o empresário e artista reiterasse aquele que sempre foi o seu discurso sobre a banda e o movimento punk (de que, como artista, os “criou” com fins exclusivamente comerciais), em *O Lixo e a Fúria* é oferecido o lugar de voz aos integrantes do grupo para que contem a sua versão. Mais do que isso, não apenas o cineasta opta por construir um filme cuja linha condutora é a versão dos membros da banda sobre os fatos, mas também, pelas estratégias de que se vale, Julien Temple corrobora com esta argumentação, sublinhando-a e fortalecendo-a tanto quanto possível através da montagem, que está a serviço da narração.

O discurso da narração converge para justificar a importância musical, social e política do Sex Pistols para uma Inglaterra que, àquela época, enfrentava sérios problemas e cujo governo vinha sendo combatido, sobretudo pela população operária. São feitas diversas críticas à burguesia e ao modo de vida aristocrático, sempre com o objetivo de reafirmar que o Sex Pistols deveria ter "acontecido". Este discurso ganha força com as imagens dos conflitos, do lixo na rua e de burgueses em situações ridículas, e justamente aí reside a contribuição do cineasta para endossar a tese defendida pela narração. Muito mais efetivo do que mostrar os rostos dos donos das vozes é, sem dúvida, cobrir a sua fala com imagens que sustentem essa tese. O discurso do filme não se descola em momento algum do discurso dos atores sociais aos quais é dada a voz em *O Lixo e a Fúria*. Se o punk aparece como um meio de crítica ao modo de vida burguês e à música dominante no período, o filme, ao ridicularizá-los por meio da montagem, funciona de forma análoga.

Figura 6: exemplo do modo como Julien Temple endossa a tese dos integrantes da banda e a transforma na tese do próprio filme. Quando questionados sobre as suas aspirações musicais e sobre seus heróis, os membros do grupo sugerem que pretendiam fazer algo diferente daquilo que era o dominante na época. Não basta que digam que o glam e o glitter rock são ridículos, é preciso que tal característica esteja o mais evidente possível.

			
<p>Extrato visual: Imagem de arquivo do Sex Pistols durante entrevista para um programa de televisão.</p> <p>Extrato sonoro: - Áudio extraído do trecho de imagem correspondente (Johnny Rotten diz: “Eu não tenho heróis. Eles são todos inúteis. Não há bandas por aqui. Nenhuma que seja acessível”).</p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo de um apresentador de programa de TV anunciando a banda Emerson, Lake and Palmer.</p> <p>Extrato sonoro: - Áudio do apresentador, extraído da imagem correspondente (“É Emerson, Lake and Palmer!”).</p>	<p>Extrato visual: Trecho de um filme de ficção científica que mostra uma mulher gritando apavorada.</p> <p>Extrato sonoro: - Música sinfônica do próprio filme, que provoca sensação de suspense e medo. - Barulho dos gritos da personagem do filme.</p>	<p>Extrato visual: Continuação do mesmo filme: personagem corre de um dinossauro.</p> <p>Extrato sonoro: - Continuação da mesma música e dos barulhos de gritos.</p>

Para analisar o discurso de um filme documentário, que algumas vezes não se encontra na sua primeira camada de leitura, Bill Nichols fala em "voz do documentário", que seria aquilo que se infere, a partir da fruição integral de um filme, como sendo a verdadeira intenção do cineasta, o discurso do filme como texto produzido por um autor dotado de posições acerca dos temas que aborda em suas obras.

A voz do documentário pode ou não estar presente na fala dos atores sociais. Entende-se que todo tipo de produção audiovisual carrega uma forma de discurso, que sempre possui um grau maior ou menor de persuasão, e por isso a voz do documentário representa muito mais do que o que é dito explicitamente. No caso da produção

documental, tudo aquilo que dispõe de narratividade - imagem, som, cenários e locações, indumentárias e demais elementos - pode informar sobre os atores sociais ou momentos históricos que se busca retratar tanto quanto a própria palavra falada, independentemente de por quem ela seja proferida. Segundo Bill Nichols, "a voz diz respeito a *como* a lógica, o argumento ou o ponto de vista nos são transmitidos" (2005a, p. 74). Ainda segundo Nichols, existem cineasta que

Formalmente, rejeitam a complexidade da voz e do discurso pela aparente simplicidade da observação fiel ou da representação respeitosa, pela traiçoeira simplicidade do empirismo não questionado. Muitos documentaristas parecem acreditar naquilo em que os diretores de ficção apenas fingem acreditar ou que declaradamente questionam: que o filme cria uma representação objetiva da realidade. Esses documentaristas usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer abertamente ao artifício, como o faz o cineasta contador de histórias. Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. (2005b, p. 50).

Se existe uma postura padrão generalizante sobre os procedimentos do documentarista, Julien Temple a recusa frontalmente, e faz da tese defendida pela narração também a sua própria tese. Como cineasta, não se furta do papel de "testemunha participante e ativo fabricante de significados, muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas" (Ibid., p. 49). Julien Temple expõe, de forma bastante personalística, um ponto de vista claro sobre o tema de que trata em seu filme e também por isso *O Lixo e a Fúria* pode ser lido como um tributo ao Sex Pistols.

Em certos momentos, inclusive, a tarefa de tentar identificar o que teria surgido primeiro é árdua, já que parece plausível supor também que o cineasta partiu de uma tese

para buscar, através da montagem e dos depoimentos de atores sociais cujas idéias convergiam com as dele, o suporte necessário para sustentá-la. A inferência é levantada a partir da análise de trechos como um dos que serviram de exemplo à argumentação sobre a montagem (Figura 4). Julien Temple põe Johnny Rotten e Ricardo III em diálogo, mas a “resposta” do vocalista do Sex Pistols (“Tenho uma surpresa para você: os cães latem para mim”) ao trecho do filme que foi inserido permite inferir que Rotten sabia que este trecho faria parte da montagem final do documentário, já que se refere a ele diretamente.

Em outro momento, Rotten “responde” a uma afirmação de Malcom McLaren que não lhe foi diretamente dirigida e o contraponto se dá pela montagem, porque o diálogo entre os dois não aconteceu efetivamente. Depois que é mostrada uma imagem de Malcom McLaren vestido com uma máscara de couro (a mesma que aparece na Figura 2) e o empresário diz que “criou” o Sex Pistols e Johnny Rotten tal qual um escultor cria uma obra qualquer, com a diferença de que usou pessoas e não argila, o filme mostra o vocalista da banda, com a sua imagem em contraluz, dizendo: “Você não me inventou. Eu sou eu”. Este trecho sugere claramente que Rotten assistiu às imagens de McLaren antes de falar. Este expediente conota a cumplicidade total existente entre o cineasta e o seu objeto, revelando, por meio da montagem, uma relação que poderia soar promíscua quando se pensa nas convenções do gênero documental.⁶⁰

Julien Temple compra a tese dos integrantes do Sex Pistols e toda a brincadeira que propõe com as imagens através da montagem e que oferece ao espectador uma experiência de apreciação muito diferente da que teria se apenas visse os integrantes da banda falando (como acontece nos documentários baseados exclusivamente em

⁶⁰ Não se pretende entrar em tal juízo porque a busca aqui é por uma análise que considere o filme em suas especificidades, e não o analise no contexto da convenção genérica.

entrevistas) não se dá por motivo outro que não endossar a posição ali defendida, o que, em função da ironia que permeia todo o filme, acaba por fazer com que as críticas sociais soem ainda mais cruéis e a legitimação artística e social do grupo Sex Pistols seja quase incontestável.

4.3.3. A MANIPULAÇÃO DO SOM E O USO DA MÚSICA EM *O LIXO E A FÚRIA*

Os sons e músicas presentes no documentário analisado são manipulados segundo a lógica da estrutura formal do filme e possuem um papel destacado em *O Lixo e a Fúria* que diz respeito mais ao modo como contribuem, junto com a montagem do extrato visual e a narração, para endossar as teses construídas pelo filme do que para mostrar a música da banda de que tratam, que é o expediente padrão dos documentários de rock. A prática mais comum em filmes deste tipo, mesmo quando não se prestam apenas ao registro de shows, mas também a contar a história de um grupo, é intercalar trechos de entrevistas ou imagens de bastidores com momentos de concertos, de forma que a música incluída no documentário é normalmente aquela que foi efetivamente executada pela banda durante a performance registrada.⁶¹

Em *O Lixo e a Fúria*, embora este seja um filme de resgate de memória como muitos outros documentários de rock, a música da banda Sex Pistols de certo modo é pouco mostrada. Muitas músicas do Sex Pistols são inseridas no filme, mas sem que o propósito seja exclusivamente o de oferecê-las à apreciação. Todo o tratamento sonoro da obra se dá de modo semelhante às imagens, marcadamente fragmentado. Como a

⁶¹ Uma breve análise dos títulos citados na parte anterior desta dissertação é ilustrativa. Todos os filmes considerados “canônicos” entre os documentários de rock se apoiam fortemente na performance e na música dela originada.

imagem, os sons no filme parecem não ter passado por pós-produção, embora se saiba que toda a construção do aparentemente “mal-arranjado” é fruto de um processo que envolveu sim uma cuidadosa pós-produção, mas cujo propósito era o de chegar a um resultado que se distancia do apuro visual e sonoro que se convencionou esperar de um filme.

Os sons e as músicas sofrem cortes bruscos, são misturados e por vezes apresentam-se confusos e indistintos, acentuando as discontinuidades do extrato visual. À massa sonora em *O Lixo e a Fúria* falta clareza, já que é formada de tantas camadas misturadas que em certos momentos é inderditada a atenção do apreciador a aspectos específicos do som. A percepção do som na obra vai ser sempre consciente, inclusive porque as músicas e barulhos outros incluídos no filme têm o volume destacado pela pós-produção e acabam competindo entre si ou em relação à narração, mas os cortes no extrato sonoro e a quantidade de sons e músicas inseridos por vezes deixam a sensação de que não se conseguiu apreender tudo.

Não há uma única canção do Sex Pistols que seja executada integralmente ao longo do filme, nem como música de fundo de alguma sequência específica, e menos ainda como encenado correspondente a imagens de performance. É como se mostrar a influência da banda para o surgimento do movimento punk e seus desdobramentos fosse mais importante do que mostrar a música do Sex Pistols em si, e muitas canções de artistas outros se mostram mais convenientes às escolhas feitas por Julien Temple na orquestração do efeito de ironia do filme do que as da própria banda retratada na obra.

Certamente o impacto do grupo não pode ser avaliado sem levar em consideração as letras das suas canções, mas este aspecto é devidamente sublinhado pelo filme,

inclusive através de comentários dos próprios integrantes do grupo a respeito das letras e da polêmica que elas causaram (principalmente *God Save the Queen*), com seu discurso e ofensa e afronta ao Estado e às instituições. Trata-se de um documentário sobre uma banda cuja história é contada por meio também de músicas de terceiros, o que se deve a dois motivos principais: 1) o filme mostra o que a banda é muitas vezes em oposição ao que ela se propunha a não ser, e por isso imagens e músicas de grupos criticados (como Emerson, Lake and Palmer, Bay City Rollers etc) acabam sendo destacadas pela montagem em *O Lixo e a Fúria*, sempre com o objetivo de ridicularizá-los, e 2) o cineasta se vale de músicas que ajudam a construir a tese geral do filme e a ironia, sejam elas do Sex Pistols ou não.

A música é usada com três fins principais e não-excludentes em *O Lixo e a Fúria*: ilustração, comentário e dissonância audiovisual⁶². A ilustração se dá basicamente nos trechos de performances em que o som incluído no filme é aquele que foi registrado junto com a própria cena. A música como comentário é bastante usada por Julien Temple na produção do efeito de ironia presente no filme. Já “dissonância audiovisual” diz respeito à expressão que Michel Chion emprega em lugar de “contraponto”, que para o autor é uma forma equivocada de se referir à “confrontação de duas cadeias, a visual e a sonora, ao longo de uma certa duração”⁶³, que despertaria um sentimento de irrealidade no apreciador (1997, p. 211). Chion se refere mais especificamente ao efeito provocado pela

⁶² São três funções da música cinematográfica elencadas por autores como Claudia Gorman, Philip Tagg, e Michel Chion. Nem todos utilizam os mesmos termos para se referir a elas, mas todos eles descrevem essas funções, mesmo que por meio de denominações diferentes. Tagg, por exemplo, considera o “contraponto” (“dissonância visual”, segundo Chion) como um tipo de comentário. Já Claudia Gorbman situa a “ilustração” dentro do que chama de função narrativa conotativa, quando a música interpreta ou ilustra cenas. Ver GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. London: BFI Publishing, 1987; TAGG, Philip. **Functions of Film Music (and miscellaneous terminology)**. Disponível em: <<http://tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>>. Acesso em 30/10/2009); CHION, Michel. **La Musica en el Cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

⁶³ “confrontación de dos cadenas, visual y sonora a lo largo de una cierta duración”.

sensação de que a música que se ouve não corresponde à imagem que se vê, uma prática adotada extensivamente por Julien Temple de forma bastante explícita, e não apenas com relação à música, mas também aos demais sons presentes no filme.

Figura 7: exemplo de uso da música como comentário que reforça a ironia. A montagem alterna diferentes imagens de bandas no programa de televisão *Top of the Pops*, do qual participam apenas artistas e grupos de muito sucesso. A música empregada nesta sequência tem na sua letra os seguintes versos: “I want you to know I hate you baby” (“Quero que saiba que eu te odeio, baby”), e no refrão: “I want you to know i don't care” (“Quero que saiba que não estou nem aí”). A construção coloca a música como comentário de Johnny Rotten sobre aquilo que considera ridículo e reforça a postura do vocalista da banda de desdém em relação à fama e ao cenário musical dominante na época.



<p>Extrato visual: Imagem do baixista Glen Matlock numa performance do Sex Pistols.</p> <p>Extrato sonoro: - Narração (Johnny Rotten diz: “Glen definitivamente queria estar no Top of the Pops”)</p> <p>- Música: <i>Whatcha Gonna Do About It</i>, do Sex Pistols, num volume baixo (quase não é ouvida)</p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo do programa <i>Top of the Pops</i></p> <p>Extrato sonoro: - Música: <i>Whatcha Gonna Do About It</i>, do Sex Pistols, agora alta</p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo do programa <i>Top of the Pops</i></p> <p>Extrato sonoro: Música: <i>Whatcha Gonna Do About It</i>, do Sex Pistols, agora alta</p>	<p>Extrato visual: Imagem de arquivo do programa <i>Top of the Pops</i></p> <p>Extrato sonoro: Música: <i>Whatcha Gonna Do About It</i>, do Sex Pistols, agora alta</p>
--	---	---	---

Em vários momentos do documentário em que são inseridas imagens de arquivo ou trechos de outros filmes, o cineasta retira deles o seu áudio original e os associa a músicas, barulhos ou à própria narração, para extrair do resultado final dessa associação um significado outro que não estava presente inicialmente nem em cada imagem usada

nem nos seus sons correspondentes. Trata-se de um uso extremo da concepção de montagem de Eisenstein, se a estendermos ao filme como um todo, não apenas ao seu extrato visual, aos planos que são justapostos e confrontados.

(...) dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. (...) a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma de partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (2002, p. 15-16)

Sob uma interpretação mais restrita, seria possível supor que o filme é uma dissonância audiovisual quase constante, já que são poucos os momentos em que o som corresponde de fato à imagem. Inclusive, em cenas de performance do grupo, som e imagem não necessariamente provêm da mesma fonte.⁶⁴ Assim como acontece com as imagens, também o extrato sonoro de *O Lixo e a Fúria* parece composto de elementos que, individualmente, apontam para caminhos distintos, mas que associados constroem um sentido claro que mantém sua fluidez e unidade discursiva ao mesmo tempo em que reclama o processo de reconhecimento da sua construção.

Trata-se de um filme em que, pela sua própria natureza, o primeiro elo que se estabelece entre obra e apreciador – e que é prévio à apreciação - se dá através da música, numa relação que faz com que a música em *O Lixo e a Fúria* tenha uma função afetiva maior do que emocional, até porque o filme não possui uma carga dramática que

⁶⁴ Uma hipótese que pode ser levantada, verificando a qualidade técnica discutível das imagens de shows da banda incluídas no documentário, é a de que o áudio da gravação original não pôde ser aproveitado ou que demandou excessivo tratamento. O que o cineasta tenta fazer em alguns destes trechos para diminuir esta distância é promover a sincronização labial do cantor com o trecho da música, mas mesmo assim fica sensivelmente claro que a música empregada não é a que foi registrada no show.

justificasse o uso da música deste modo. No entanto, ainda que a banda seja o apelo principal do documentário, aquilo que primeiramente motiva o leitor-modelo de filmes deste tipo a assisti-lo, a música do Sex Pistols de certa forma é pouco mostrada. Está sempre presente, mas em poucos momentos se encontra em posição protagonista ou é suficientemente destacada.

Por um lado, *O Lixo e a Fúria* é uma obra que requer um leitor-modelo que conheça e aprecie a história da música pop e o movimento punk – é ele que terá uma experiência plena de apreciação, ou que pode chegar perto disso. Apesar de haver as estratégias, o resultado aqui pode ficar em suspenso, a depender do apreciador. Por outro lado, o documentário apela para a sensorialidade através do seu tratamento visual, de modo que mesmo aquele apreciador que não possua informação prévia sobre o assunto ou vínculo afetivo anterior algum com a banda ou o punk possa depreender do filme como um todo o seu efeito poético geral e possa entender o que originou o movimento punk e como ele aconteceu.

5. CONCLUSÃO

Esta dissertação teve dois objetivos principais, um de tentar compreender o subgênero dos documentários de rock e organizar algum conhecimento a este respeito, e outro de analisar um filme deste tipo, *O Lixo e a Fúria*. No que se refere à base teórico-metodológica do trabalho, não foi possível apresentar uma discussão mais específica sobre métodos de análise fílmica aplicados ao documentário, que também consideramos um tema ao qual deve ser dedicada atenção, sobretudo no sentido de oferecer subsídios para que se chegue a um caminho possível de trânsito entre a análise interna e análise contextual.

A análise interna nos pareceu suficiente porque o objeto permitiu, pois trata-se de um filme cujo conjunto de instruções se manifesta “rígido”, fechado e facilmente identificável; um filme em que um tipo de cooperação é solicitada e, em certos casos, é quase imposta, tamanho o grau de controle que o cineasta emprega em cada corte. Só que esta não é uma prática comum a todos os documentários e por isso, para a análise de cada tipo de filme documental, deve ser avaliada a metodologia que pareça mais convenientemente aplicável.

A defesa aqui é de que, ao mesmo tempo em que a análise contextual pode se mostrar de grande utilidade para o documentário, não é possível adotá-la exclusivamente em detrimento da análise textual, já que documentário é também cinema e, sendo assim, baseia-se em narrativa, e não apenas em registro. O fato de que o seu objeto é o “real” não interdita outro fato igualmente importante, o de que os instrumentos para se chegar no registro ou em um discurso construído acerca do real são comuns também a outros

tipos de cinema, como a ficção (o material fílmico como suporte e a linguagem cinematográfica como meio). Portanto, acreditamos que seja necessário continuar investigando os métodos possíveis de análise, não para chegar em uma fórmula, mas sim para que a análise do cinema documental possa se valer de um instrumental cada vez mais elaborado.

Ao se propor a fazer um filme que mimetiza o tema de que trata, Julien Temple investe em *O Lixo e a Fúria* numa precariedade pretendida. Assim como no movimento musical, também no filme o apreço pelo malfeito e mal-acabado faz parte do contrato de leitura. A banda retratada e o filme reclamam a mesma autenticidade bruta, decorrente em ambos os casos de um investimento na feiúra estética como uma das suas principais potências.

Em um texto de 1933 sobre o cinema, Roman Jakobson se refere a um apreço pelo intencionalmente mal-acabado, que nos parece transponível para o filme em questão. O autor diz que, “Como reação à forma ultra-refinada, à técnica de gosto decorativo, surge um consciente descuido, uma falta intencional de acabamento, o esboço como meio formal (...) O diletantismo começa a agradar.” (2007, p. 161). Este é o caminho escolhido por Julien Temple, com o propósito de promover uma unidade entre os aspectos formais do filme *O Lixo e a Fúria* e o movimento punk. A montagem organiza num discurso coerente aquilo que em outras obras poderia soar como ruído ou sujeira, já que se manifesta como uma aparente descontinuidade dos extratos visual e sonoro do documentário.

Ao optar pela ironia como estratégia, Julien Temple estabelece diferentes níveis possíveis de leitura da obra, cuja diferença vai passar fundamentalmente pelo grau de

cooperação que se conseguir estabelecer com o intérprete. Segundo Marcel Martin, “se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e suas ignorâncias.” (2007, p. 28)

A distância existente entre o efeito completo do filme e seu nível de leitura mais imeditado – o dos efeitos óbvios – se apresenta aqui bastante significativa. Aquele apreciador cuja enciclopédia não permita decifrar as citações ou que não esteja disposto a entender as piadas e, desta forma, compactuar com a ironia, ainda assim vai saber ao final do filme a história da banda Sex Pistols e do movimento punk, porque à narração não falta didatismo e, em última análise, *O Lixo e a Fúria* é um filme bastante expositivo.

No entanto, a plena apreciação da obra não passa apenas pelo entendimento da história que é contada, mas também pela possibilidade de se deixar afetar pelo efeito de irreverência orquestrado pelo filme e pela característica de tributo que transforma *O Lixo e a Fúria* em uma eficiente homenagem ao Sex Pistols - sobretudo em função da construção plástica do documentário. O agenciamento dos recursos visuais e sonoros em *O Lixo e a Fúria* lança luz sobre a questão de quem seria o seu leitor-modelo e que tipo de enciclopédia um filme tão cheio de referências recruta. O apreciador é convocado o tempo inteiro a decifrar referências, mas, mesmo que não o faça, ainda assim vai ser capaz de depreender a história que se conta a partir da apreciação do filme.

As opções estilísticas adotadas pelo cineasta - e falamos aqui fundamentalmente da montagem e do uso da ironia como dispositivo retórico - deixam clara a posição adotada por ele e o seu objetivo com o filme, que é o de legitimar artística e politicamente

a existência do movimento punk e da banda Sex Pistols. Temple busca não só mostrar o grupo e o punk como transgressores e autênticos, mas até necessários e redentores, em um período em que a Inglaterra vivia um caos na área social, a população vivia em um estado de alienação e o cenário musical era dominado pelo rock de arena, nada autêntico e totalmente alinhado aos interesses econômicos da indústria fonográfica.

São vários os momentos no filme em que Julien Temple manifesta um discurso que reclama uma autenticidade tão bruta quanto a postura dos integrantes da banda de que trata e que coloca o Sex Pistols como uma salvação em meio ao ridículo que predominava no *mainstream* musical da época, inclusive de modo redundante, já que é uma argumentação única que se repete ao longo de toda a obra e em dois níveis: o do discurso dos atores sociais e o do discurso do filme, da voz deste documentário. Trata-se de um filme tão manipulador no lugar em que coloca o apreciador que não oferece a ele outra possibilidade a não ser aderir ao discurso da banda e da obra, que são um só.

Perspectivas futuras

A tentativa de sistematizar informações e mapear reflexões dedicadas aos documentários de rock esbarrou inicialmente na escassa bibliografia disponível sobre o assunto e ainda na impossibilidade de apresentar aqui, por falta de espaço e de tempo para uma pesquisa mais pormenorizada, um panorama mais abrangente deste tipo de produção. Por isso, as considerações sobre o subgênero se restringiram aos exemplos considerados canônicos e aos trabalhos de cineastas consagrados no campo, de modo que,

na nossa avaliação, trata-se de uma área que permanece carente de um trabalho vasto e exclusivo de pesquisa.

Como a proposta era de abordar os documentários de rock de uma forma mais geral e depois se debruçar sobre um filme específico, não foi possível chegar em um tema relacionado que também nos interessa: a produção nacional de documentários de música, que apresentou notável crescimento sobretudo nos últimos cinco anos⁶⁵. Muitos bons filmes centrados principalmente em artistas da Música Popular Brasileira e do rock nacional vêm sendo lançados, obtendo destaque e prêmios em festivais, além de uma satisfatória distribuição, que faz com que sejam exibidos em circuito comercial nas principais cidades brasileiras. Dois caminhos futuros se apresentam possíveis e frutíferos, portanto: uma pesquisa que busque dar conta de uma poética dos documentários de rock em sentido amplo, e outra sobre a produção nacional recente de documentários de música.

⁶⁵ Entre os documentários de música sobre artistas e bandas da MPB e outros gêneros musicais que não o rock, é possível destacar vários títulos de destaque, entre eles: *Paulinho da Viola – Meu Tempo é Hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003); *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003); *Sou Feia Mas Tô na Moda* (Denise Garcia, 2005, sobre o funk carioca); *Waldick, Sempre no meu coração* (Patrícia Pillar, 2007, sobre o cantor brega Waldick Soriano); *Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008, sobre Wilson Simonal); *Coração Vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2008, sobre Caetano Veloso); *Loki – Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2008, sobre o músico Arnaldo Batista, membro-fundador e principal compositor da banda Os Mutantes) e *Titãs – A Vida Até Parece uma Festa* (Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, 2008).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEATTIE, Keith. It's Not Only Rock and Roll: 'Rockumentary', Direct Cinema and Performative Display. In: **Australasian Journal of American Studies**, Vol. 24, No. 2, pp. 21-41. Disponível em <http://www.anzasa.arts.usyd.edu.au/a.j.a.s/Articles/2_05/Beattie.pdf> Acesso em 15/09/2009.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BORDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. **Audiovision**. New York: Columbia University press, 1994.

COOKE, Mervyn. **A History of Film Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DENISOFF, R. Serge; ROMANOWSKI, William D. **Risky Business: Rock in Film**. New Brunswick: Transaction Books, 1991.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983 (p. 187-199)

_____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GARBOWSKI, Christopher. The Catholic Imagination in Martin Scorsese's The Last Waltz. In: **Journal of Religion and Film**, Vol. 5, No. 2, Outubro de 2001. Disponível em: <<http://avalon.unomaha.edu/jrf/catholic.htm>>. Acesso em 14/10/2009.

GOMES, Wilson. Estratégias de produção do encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de cultura e comunicação**. Salvador, n.35, 1996 (p. 99-125).

_____. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**. Curitiba, v.21, n.1, 2004^a (p. 85-106)

_____. Princípios da poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004b (p. 93-125).

JANOTTI JR., Jeder. **Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática**. 2005. Disponível em:

<<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/JederJanotti.pdf>>. Acesso em 18/08/2009.

_____. Afeto, Autenticidade e Sociabilidade: Uma Abordagem do Rock como Fenômeno Cultural. In: GOMES, Itania M. M. & SOUZA, Maria C. J. (org.). **Media e Cultura**. Salvador: Pós-Graduação do Programa em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003. (p. 77-95)

RUOFF, Jeffrey K. Conventions of Sound in Documentary. In: ALTMAN, Rick (org.). **Sound Theory, Sound Practice**. New York: Routledge, 1992. (p. 217-234)

LACK, Russel. **La Música en El Cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

MÁXIMO, João. **A música do cinema – os 100 primeiros anos**. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. 1 ed. Open University Press, 1990.

MINITURN, Neil. The Last Waltz of The Band. In: **Popular Music** (Cambridge Journals), No. 26, pp. 382-384, 2007. Disponível em:

<<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=992296>>.

Acesso em 15/10/2009

NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005a.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão P. (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema (Vol. II) - Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: Ed. Sesc Senac, 2005b (p. 47-67).

NOGUEIRA, Luís. Rockumentary: em busca do equilíbrio. In: **Doc On-line**, n.02, Julho 2007. p. 120-126. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/02/luis_nogueira.pdf>. Acesso em 15/10/2009.

PLASKETES, George M. Rock on reel: The rise and fall of the rock culture in America reflected in a decade of “rockumentaries”. In: **Qualitative Sociology**, Vol. 12, No. 1, Março de 1989, pp. 55-71. Disponível em:

<<http://www.springerlink.com/content/k20m022558505267/>>. Acesso em 14/10/2009.

PRYSTON, Angela. **Here Are the Young Men – Os Sentidos da Nostalgia no Cinema**. Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento”, do XVII Encontro da Compós. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_388.pdf>. Acesso em 20/08/2009.

ROSCOE, Jane; HIGHT, Craig. **Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality**. Manchester: Manchester University Press, 2001.

SARCHETT, Barry W. "Rockumentary" as Metadocumentary: Martin Scorsese's The Last Waltz. In: **Literature Film Quarterly**, Vol. 22, No. 1, 1994, p. 28-35.

SEVERN, Stephen E. Robbie Robertson's Big Break: A Reevaluation of Martin Scorsese's "The Last Waltz". In: **Film Quarterly**, Vol. 56, No. 2, Inverno de 2003-2003, pp. 25-31. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3269273>>. Acesso em 15/10/2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2003.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. 1 ed. São Paulo: Hedra, 1999.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995

WINSTON, Brian. **Claiming the Real: The Documentary Film Revisited**. British Film Institut, 1995.

_____. **Lies, Damned Lies and Documentaries**. London: BFI Publishing, 2000.

APÊNDICE A - FICHA TÉCNICA DO FILME *O LIXO E A FÚRIA*

Título original: The Filth and the Fury

Duração: 103 min.

Ano: 2000

País de origem: Inglaterra

Direção: Julien Temple

Edição de imagens: Niven Howie

Edição de som: Bernard O'Reilly e Paul Davies

Produção executiva: Eric Gardner e Jonathan Weisgal

Produção: Anita Camarata e Amanda Temple

Elenco: Johnny Rotten, Paul Cook, Steve Jones, Glen Matlock, Sid Vicious

Realização: Fine Line Features, FilmFour, Jersey Shore/Nitrate Films e banda Sex Pistols

Distribuição: FilmFour

APÊNDICE B - FILMOGRAFIA REFERIDA

- 9 Canções (*9 Songs*, Michael Winterbottom, Inglaterra, 2004)
- A Festa Nunca Termina (*24 Hour Party People*, Michael Winterbottom, Inglaterra, 2002)
- A Hard Day's Night (Richard Lester, Inglaterra, 1964)
- Absolute Begginers (Julien Temple, Inglaterra, 1986)
- Alta Fidelidade (*High Fidelity*, Stephen Frears, EUA/Inglaterra, 2000)
- American Graffiti – Loucuras de Verão (*American Graffiti*, George Lucas, EUA, 1973)
- Ária (*Aria*, Robert Altman / Bruce Beresford / Bill Bryden / Jean-Luc Godard / Derek Jarman / Franc Roddam / Nicolas Roeg / Ken Russell / Charles Sturridge / Julien Temple, Inglaterra, 1987)
- As Virgens Suicidas (*The Virgin Suicides*, Sophia Coppola, EUA, 1999)
- At the Max (Noel Archambault / David Douglas / Roman Kroitor / Julien Temple / Christine Strand, IRL/CAN/EUA, 1991)
- Basquiat (Julian Schnabel, EUA, 1996)
- Batman Eternamente (*Batman Forever*, Joel Schumacher, EUA, 1995)
- Bonequinha de Luxo (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, EUA, 1961)
- C.R.A.Z.Y (Jean-Marc Vallée, CAN, 2004)
- Casablanca (Michael Curtis, EUA, 1942)
- Casino (Martin Scorsese, EUA/FRA, 1995)
- Cidade dos Anjos (*City of Angels*, Brad Silberling, EUA, 1998)
- Control (Anton Corbijn, Inglaterra, 2007)
- Coração Vagabundo (Fernando Grostein Andrade, BRA, 2008)
- Don Juan (Alan Crosland, EUA, 1926)

Don't Knock That Rock (Fred Sears, EUA, 1956)

Donnie Darko (Richard Kelly, EUA, 2001)

Dont Look Back (D.A. Pennebaker, EUA, 1967)

E o Vento Levou (*Gone With The Wind*, EUA, Victor Fleming, 1939)

Easy Rider (Dennis Hopper, EUA, 1969)

Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, Sophia Coppola, EUA/Japão, 2003)

Expresso Bongo (Val Guest, Inglaterra, 1959)

Factory Girl (George Hickenlooper, EUA, 2005)

Fome de Viver (The Hunger, Tony Scott, Inglaterra, 1983)

Gimme Shelter (David Maysles e Albert Maysles, EUA, 1970)

Glastonbury (Julien Temple, Inglaterra, 2006)

Godzilla (Roland Emmerich, EUA, 1998)

Great Balls of Fire! (Jim McBride, EUA, 1989)

Happy Mother's Day (Joyce Chopra / Richard Leacock, EUA, 1963)

Hedwig and the Angry Inch (John Cameron Mitchell, EUA, 2001)

Jailhouse Rock (Richard Thorpe, EUA, 1957)

Joe Strummer: The Future is Unwritten (Julien Temple, Inglaterra, 2007)

Johnny & June (*Walk the Line*, James Mangold, EUA, 2005)

Juno (Jason Reitman, EUA/CAN, 2007)

Kids (Larry Clark, EUA, 1995)

King Creole (Michael Curtiz, EUA, 1958)

La Bamba (Luis Valdez, EUA, 1987)

Laura (Otto Preminger, EUA, 1944)

- Leonard Cohen: I'm Your Man (Lian Lunson, EUA, 2005)
- Loki: Arnaldo Baptista (Paulo Henrique Fontenelle, BRA, 2008)
- Love Me Tender (Richard D. Webb, EUA, 1956)
- Maria Antonieta (*Marie Antoinette*, Sophia Coppola, EUA/FRA, 2006)
- Martin Scorsese Presents the Blues – A Musical Journey (Martin Scorsese / Wim Wenders / Clint Eastwood / Richard Pearce / Charles Burnett / Mark Levin / Mike Figgs, EUA, 2003)
- Matar ou Morrer (*High Noon*, Fred Zinnemann, EUA, 1952)
- Monterey Pop (D.A. Pennebaker, EUA, 1968)
- Movimentos Perpétuos (Edgar Pêra, POR, 2006)
- Não Estou Lá (*I'm Not There*, Todd Haynes, EUA/ALE, 2007)
- Neil Young Trunk Show (Jonathan Demme, EUA, 2009)
- Neil Young: Heart of Gold (Jonathan Demme, EUA, 2006)
- Nelson Freire (João Moreira Salles, BRA, 2003)
- Ninguém Sabe o Duro que Dei (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, BRA, 2008)
- No Direction Home (Martin Scorsese, EUA/Inglaterra, 2005)
- O Cantor de Jazz (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, EUA, 1927)
- O Corvo (*The Crow*, Alex Proyas, EUA, 1994)
- O Homem que Sabia Demais (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, EUA, 1956)
- O Selvagem (*The Wild One*, Laslo Benedek, EUA, 1954)
- O Sonho Não Acabou (*That Thing You Do!*, Tom Hanks, EUA, 1996)
- O Terceiro Homem (*The Third Man*, Carol Reed, EUA, 1949)
- One Plus One / Sympathy for the Devil (Jean-Luc Godard, Inglaterra, 1968)

Os Bons Companheiros (*Goodfellas*, Martin Scorsese, CAN/EUA/HOL, 1990)

Os Cinco Rapazes de Liverpool (*Backbeat*, Iain Softley, Inglaterra, 1993)

Os Infiltrados (*The Departed*, Martin Scorsese, EUA/Hong Kong, 2006)

Os Últimos Dias (*Last Days*, Gus Van Sant, EUA, 2005)

Paulinho da Viola – Meu Tempo é Hoje (Izabel Jaguaribe, BRA, 2003)

Performance (Donald Cammel, Inglaterra, 1970)

Punk Can Take It (Julien Temple, Inglaterra, 1979)

Quase Famosos (*Almost Famous*, Cameron Crowe, EUA, 2000)

Rebelde Sem Causa (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, EUA, 1955)

Ricardo III (*Richard III*, Laurence Olivier, Inglaterra, 1955)

Running Out of Luck (Julien Temple, EUA, 1987)

Sementes da Violência (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, EUA, 1956)

Shine a Light (Martin Scorsese, EUA/Inglaterra, 2008)

Sid & Nancy (Alex Cox, Inglaterra, 1986)

Sou Feia Mas Tô na Moda (Denise Garcia, BRA, 2005)

Stoned (Stephen Woolley, Inglaterra, 2005)

Stop Making Sense (Jonathan Demme, EUA, 1984)

The Doors (Oliver Stone, EUA, 1991)

The Girl Can't Help It (Frank Tashlin, EUA, 1956)

The Great Rock'n'Roll Swindle (Julien Temple, Inglaterra, 1980)

The Last Waltz (Martin Scorsese, EUA, 1975)

The Liberty of Norton Folgate (Julien Temple, Inglaterra, 2009)

There Will Always Be an England (Julien Temple, Inglaterra, 2008)

Titãs – A Vida Até Parece uma Festa (Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, BRA, 2008)

Trainspotting (Danny Boyle, Inglaterra, 1996)

Três Homens em Conflito (*The Good, The Bad and The Ugly*, Sergio Leone, ITA, 1966)

Twin Peaks (David Lynch, EUA, 1992)

Uma Jogada do Destino (*Judgment Night*, Stephen Hopkins, EUA, 1993)

Vanilla Sky (Cameron Crowe, EUA, 2001)

Velvet Goldmine (Todd Haynes, EUA/Inglaterra, 1998)

Waldick, Sempre no meu coração (Patrícia Pillar, BRA, 2007)

Woodstock (Michael Wadleigh, EUA, 1970)

Ziggy Stardust and the Spiders from Mars - The Motion Picture (D.A. Pennebaker, Inglaterra, 1973)