



Amanda Cunha Weaver

**A dona da história e o desviante:
Nara Leão e Tim Maia nas séries documentais,
biográficas e originais da plataforma Globoplay**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro
Abril de 2025



Amanda Cunha Weaver

**A dona da história e o desviante:
Nara Leão e Tim Maia nas séries documentais,
biográficas e originais da plataforma Globoplay**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos

Departamentos de Comunicação Social e Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de abril de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Amanda Cunha Weaver

Graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2015. Tem quatro livros publicados – "Reticências", "Enquanto a luz mergulhar no espelho", "Tente mais tarde: o mundo está ao telefone" e "O avesso me rouba de mim" – e realizou seis edições do projeto "Música & Literatura". Ingressou no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio em 2023.

Ficha catalográfica

Weaver, Amanda Cunha

A dona da história e o desviante: Nara Leão e Tim Maia nas séries documentais, biográficas e originais da plataforma Globoplay / Amanda Cunha Weaver; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano – 2025.

214 f.; il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2025.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Documentário. 3. Biografia. 4. Séries. 5. Nara Leão. 6. Tim Maia. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Produzir uma dissertação de mestrado constitui um divisor de águas na trajetória acadêmica, sobretudo quando há um intervalo entre a conclusão da graduação e o ingresso na pós-graduação. Em meio à rotina como jornalista autônoma, maturei esse passo à medida que o exercício da escrita conectou-se à atração pelo universo do ensino. Antes da decisão definitiva de cursar mestrado, houve quatro livros publicados, seis edições do projeto autoral “Música & Literatura”, uma pandemia, vários cursos, uma formação profissionalizante em artes cênicas e tantas outras aventuras.

Dentre as atividades presenciais da pós-graduação, ter a oportunidade de dar aulas em um Estágio Docência reforçou minha percepção sobre o quão revolucionário (no sentido pacífico do termo) pode ser o fluxo de ideias em ambiente universitário. Já a confecção da dissertação, embora envolva muitas pessoas, consiste em um trabalho solitário que, além da precisão da pesquisa, da técnica da escrita e do sustentáculo da orientação, demanda paciência, introspecção e inspiração.

Exposto isso, canalizo os mais sinceros agradecimentos:

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado;

Aos meus pais, Berenice e George, pelo apoio estrutural, intelectual e emocional no decorrer do processo;

À minha avó Geraldina Batista da Cunha (in memoriam);

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Tatiana Siciliano, por abraçar meu anseio de falar sobre música dentro do campo comunicacional, adequar a proposta tanto aos padrões acadêmicos quanto à linha de pesquisa “Comunicação e Produção” e liderar incansavelmente a evolução de um projeto que começou do zero;

Ao Prof. Dr. Creso Soares Júnior, docente da disciplina “Experimentação Mídias Sonoras”, pela confiança, liberdade e generosidade de me permitir conduzir algumas aulas ao longo de um período letivo;

Ao diretor Renato Terra, que gentilmente concedeu a esta dissertação uma entrevista exclusiva e presencial de cerca de duas horas;

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, em especial aos professores cujas disciplinas tive oportunidade de cursar e dos quais, portanto, recebi dois ativos valiosos – tempo e conhecimento;

Aos colegas do grupo de pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática: dos folhetins às séries audiovisuais” e aos demais discentes de graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado com os quais convivi e compartilhei impressões;

Ao Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, aos funcionários e à comissão discente, pelas bolsas de estudo disponibilizadas e pelo constante empenho em aperfeiçoar processos, trocas e experiências;

À memória de Nara Leão e Tim Maia, em razão da espiritualidade inerente à proposta;

À verdadeira arte, cujas ruínas renascem na poeira do tempo, como a fênix e as sementes;

A Deus.

Resumo

Weaver, Amanda Cunha; Siciliano, Tatiana Oliveira. **A dona da história e o desviante: Nara Leão e Tim Maia nas séries documentais, biográficas e originais da plataforma Globoplay**. Rio de Janeiro, 2025. 214p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em 2022, a plataforma Globoplay produziu e disponibilizou duas séries documentais de músicos brasileiros já falecidos – Nara Leão e Tim Maia –, sob a efeméride de que os homenageados completariam 80 anos. Tais obras foram dirigidas por Renato Terra, por meio do selo *Conversa.doc*, núcleo de documentários com curadoria de Pedro Bial. O objetivo desta dissertação é refletir acerca de biografias de artistas em formato serial e documental no streaming. Como o Globoplay vem investindo em produções originais sobre figuras públicas, os objetos escolhidos para o presente trabalho são conteúdos exclusivos da plataforma: *O Canto Livre de Nara Leão* (direção: Renato Terra) e *Vale Tudo com Tim Maia* (direção: Nelson Motta; Renato Terra). A pesquisa busca discutir tanto a trajetória dos biografados no contexto espaço-temporal quanto o enquadramento de histórias de vida no audiovisual. Para tal propósito, recorre-se à análise das obras e de uma entrevista que Renato Terra concedeu especialmente a esta dissertação.

Palavras-chave

Documentário; biografia; séries; streaming; Nara Leão; Tim Maia.

Abstract

Weaver, Amanda Cunha; Siciliano, Tatiana Oliveira (Advisor). **The story owner and the outsider: Nara Leão and Tim Maia in the documentary, biographical and original series from Globoplay platform.** Rio de Janeiro, 2025. 214p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In 2022, Globoplay produced and made available in the platform two documentary series about deceased Brazilian musicians – Nara Leão and Tim Maia –, because the honorees would turn 80 years old if they were alive. Renato Terra directed these works by *Conversa.doc* label, a documentary core curated by Pedro Bial. The hub of this dissertation is to reflect on artists' biographies in documentary series for streaming. As Globoplay has been investing in original productions about public figures, the objects of this study are exclusive contents from the platform: *The Musical Freedom of Nara Leão* (directed by Renato Terra) and *Anything Goes with Tim Maia* (directed by Nelson Motta and Renato Terra). This research seeks to discuss both the trajectory of those biographies' subjects in space-time context and the audiovisual construction of life stories. Thereunto, this essay analyzes the selected series and an exclusive interview with Renato Terra.

Keywords

Documentary; biography; series; streaming; Nara Leão; Tim Maia.

Sumário

1. Introdução	11
1ª parte: Autoria e escrita biográfica	17
2. Biografando o biógrafo musical	18
2.1. De publicitário a cineasta	18
2.2. Estilo do diretor e escrita no audiovisual	19
2.3. Método autoral em meio a um trabalho coletivo	22
2.3.1. Criatividade na montagem de histórias	23
2.3.2. Desenho da narrativa por meio do som.....	24
3. Problematizando documentários e biografias musicais.....	27
3.1. Características dos documentários musicais	27
3.2. Composição do discurso por meio do som.....	29
3.3. Silêncio como estratégia discursiva	32
3.4. Ilusão biográfica	33
3.5. Ficcionalização da suposta verdade documental	36
2ª parte: Construindo Nara Leão e Tim Maia no acervo Globoplay	42
4. Globoplay e construção de memória.....	43
4.1. Streaming enquanto acervo e lugar de afeto.....	44
4.2. Navegação do usuário nos catálogos do Globoplay e da Netflix.....	48
4.3. Quando o documentário é série para o streaming, na experiência de Renato Terra	54
5. Nara Leão: dona de sua história	58
5.1. Por trás das cortinas: olhar documental sobre os palcos da artista ..	58
5.2. Trilha em cena: des(fabulando) o canto da sereia	63
5.3. O que Nara canta?	83
6. Tim Maia: salvo por sua música	88
6.1. À frente dos holofotes: vitrine documental de um estouro lado B.....	88
6.2. Trilha em cena: des(mitificando) a caixa de som do síndico	92
6.3. O outsider encontra a música.....	106
7. Considerações finais	113

8. Referências bibliográficas	121
9. Filmografia.....	126
10. Apêndice 1: Decupagem de <i>O Canto Livre de Nara Leão</i>	129
11. Apêndice 2: Decupagem de <i>Vale Tudo com Tim Maia</i>	183

Olhar é um ato criador. Sendo infinito o movimento, é você quem decide o momento em que a imagem toma forma, é você quem cria o tempo que escoar, quem o detém, transforma-o, segundo a sua maneira de dirigir as coisas.

Oliviero Toscani

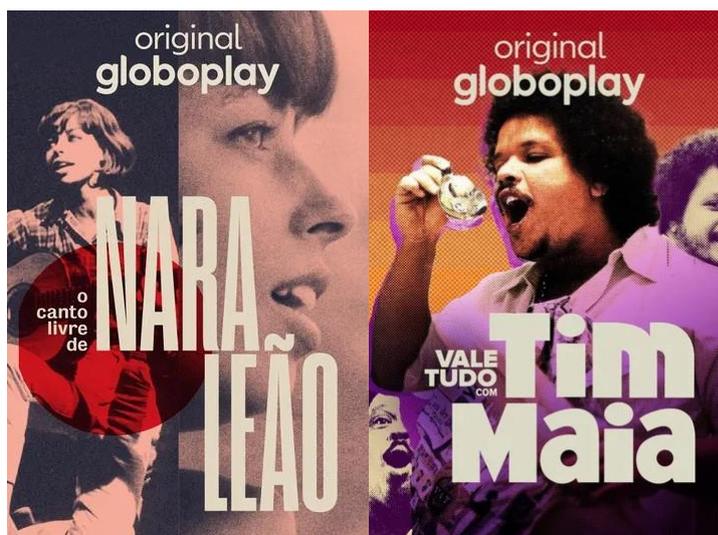
1. Introdução

Ah, se o mundo inteiro me pudesse ouvir...
Tenho muito pra contar, dizer que aprendi.¹

Uma série documental sobre determinada personalidade pública traduz-se na escrita audiovisual de uma história de vida contada a partir da perspectiva dos realizadores. De todo modo, o ofício de biografar consiste em alinhar pedaços de uma existência sob certo ângulo. Produzir não ficção para as telas passa por recortar e enquadrar o espírito de uma época, juntando cacos de uma cultura em carne viva e em constante mutação.

Pensando na sonoridade de trajetórias que ultrapassam as linhas do tempo e do horizonte, os objetos de estudo desta dissertação são os Originais Globoplay *O Canto Livre de Nara Leão* (direção: Renato Terra) e *Vale Tudo com Tim Maia* (direção: Nelson Motta; Renato Terra). Tais produtos, que estrearam no streaming em 2022, ano em que Nara Leão e Tim Maia completariam 80 anos, enquadram-se no recorte de séries musicais, biográficas e documentais em homenagem a artistas mortos. Produzidas pelo selo *Conversa.doc*, núcleo de documentários do programa *Conversa com Bial* (TV Globo), ambas as obras contêm arquivos inéditos de cenas, entrevistas, depoimentos e apresentações musicais.

Figura 1 - Séries *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia*.



Fonte: Globoplay.

¹ Trecho da música *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia, 1970).

Quando se narram histórias de vida em formato audiovisual, a questão da autoria na biografia adquire centralidade na equação entre mentes, olhos e ouvidos de todos os agentes envolvidos com o produto, desde o criador inicial até o espectador final. É inevitável que diferentes enunciadores somem traços autobiográficos a dados coletados de fontes externas, canalizando, através de si, um espírito coletivo cuja musa é a memória. No limite, todos somos cronistas, à medida que relatamos o que acontece conosco e com os outros. Para abordar os processos de pesquisa, trabalho e autoria na produção de documentários, a análise de uma entrevista concedida exclusivamente pelo diretor Renato Terra a esta dissertação alternar-se-á ao escopo teórico e ao exame dos objetos recortados.

O primeiro contato com o cineasta foi feito dia 27 de maio de 2024, via mensagem privada na rede social LinkedIn. Ele respondeu prontamente, aceitando o convite para ser entrevistado. Agendou-se, então, a conversa, que ocorreu de forma presencial, dia 07 de junho de 2024, das 17h às 19h, em dois pequenos restaurantes no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro. O diretor respondeu a todas as perguntas de maneira séria e vigilante, mantendo-se conectado ao assunto até mesmo durante a caminhada de um bistrô para o outro (tivemos que nos deslocar no meio da entrevista devido ao horário de funcionamento da localização inicial). Estabeleceu-se um bate-papo em torno dos questionamentos elencados no roteiro, que serviu de bússola para pontos essenciais à participação de Renato Terra enquanto fonte empírica desta pesquisa. Mas, como é fundamental nesse tipo de interação, desviou-se do script quantas vezes mostraram-se necessárias para explorar questões que surgiram de acordo com as deixas do entrevistado. Assim, sucedeu-se uma conversa direta, sob os protocolos inerentes à prática acadêmica.

Figura 2 - Renato Terra, diretor das séries escolhidas como objetos desta dissertação.



Fonte: Leo Aversa / Tela Viva.

Nascido em 05 de maio de 1981 no Rio de Janeiro, Renato Terra é documentarista de cinema e streaming. Formado em Publicidade pela PUC-Rio, escreveu sua monografia de final de curso sobre a era dos festivais de música brasileira. É colunista do jornal *Folha de S.Paulo*, roteirista do programa *Conversa com Bial* (TV Globo) e ministrante do curso *Novos olhares sobre os documentários*. Foi editor da revista *Piauí*, veículo para o qual dirige projetos, como a série de videoaulas *A Longa Arte de Antonio Carlos Jobim* (2024).

Ele assina a direção das séries *Noites de Festival* (com Ricardo Calil; 2020), *O Canto Livre de Nara Leão* (2022), *Vale Tudo com Tim Maia* (com Nelson Motta; 2022) e *Um Beijo do Gordo* (2024). Dirigiu os filmes *Uma Noite em 67* (com Ricardo Calil; 2010), *Fla x Flu – 40 Minutos Antes do Nada* (2013), *Eu Sou Carlos Imperial* (com Ricardo Calil; 2016), *Narciso em Férias* (com Ricardo Calil; 2020) e *O Brasil Que Não Houve – As Aventuras do Barão de Itararé no Reino de Getúlio Vargas* (com Arnaldo Branco; em fase de produção). Também assina o roteiro do longa-metragem *Erasmus 80* (com Ricardo Calil e Ricardo Alexandre; 2021).

Centrado em produções originais do Globoplay – que representam o investimento do Grupo Globo em conteúdos exclusivos para o ambiente digital, incluindo documentários sobre figuras públicas – e com propósito de pensar a escrita audiovisual de biografias de músicos em formato de séries documentais para o streaming, o presente estudo se enquadra na linha de pesquisa de Comunicação e Produção do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A ideia foi naturalmente motivada pelo histórico da autora – que tem formação tanto jornalística quanto artística e produz conteúdo literário e musical – e pelo frescor da reflexão sobre a adaptação da cultura à virtualidade e aos novos hábitos de consumo.

Dividida em duas partes – que, somadas, contêm cinco capítulos –, a estrutura do trabalho parte da problematização acerca de questões vitais à adaptação de histórias de vida de personalidades mortas para as telas de streaming, tais quais: escrita biográfica; processo de trabalho de um narrador audiovisual; marca autoral em um ofício coletivo; especificidades do documentário de subgênero musical; composição discursiva por meio do som e do silêncio; ilusão das biografias;

ficcionalização da não ficção; e fabulação narrativa dentro dos limites de montagem documental. Tudo isso é abordado nos dois capítulos da primeira seção.

Expostos tais questionamentos, o capítulo inicial da segunda parte da pesquisa envereda por uma discussão do streaming enquanto tecnologia renovável, acervo virtual, recinto de afeto e catalisador de memória – incluindo uma exemplificação da experiência de navegação do usuário nos catálogos das plataformas Netflix e Globoplay. Assim, aduba-se o terreno para a exploração dos objetos de estudo ao longo dos dois capítulos posteriores, passando-se por ponderações a respeito do contexto histórico no qual estavam inseridos os biografados – Nara Leão e Tim Maia –, que nasceram na mesma época e viveram na mesma cidade.

De posse de informações em relação à posição de cada artista no tempo-espaço e de sua trajetória nos diferentes discursos (dos próprios homenageados, dos depoentes, dos diretores e da retroalimentação entre produção e recepção), o leitor é conduzido, respectivamente, à análise das séries *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia*, peças-chaves da presente dissertação. Enquanto a primeira espelha o reflexo de porta-vozes de movimentos artístico-intelectuais nos comportamentos sociais, a segunda evidencia o lado B de talentos atravessados pela música, mas cujas condutas passam ao largo dos padrões vigentes.

É importante pontuar que esses dois trajetos distintos e complementares – protagonizados por uma mulher que se mostra senhora do destino e um homem que (re)age feito um “trem desgovernado” – encaixam-se na visão de Bourdieu (1996) de que o sucesso de uma obra não depende puramente da qualidade intrínseca, variando de acordo com as estruturas sociais, econômicas e culturais que influenciam as percepções do público e da crítica. Ao versar sobre a força centrípeta do campo que circunscreve qualquer artista – carpintaria invisível que molda o indivíduo enquanto ser social –, o autor esquivava-se dos reducionismos e das idealizações que rodeiam o conceito de arte.

Nessa lógica, a premissa de que os valores artísticos são universais e objetivos é ultrapassada pela constatação de que diferentes atores competem por capital simbólico e posição privilegiada dentro da hierarquia cultural. Renomado por suas teorias sobre sociologia da cultura, Bourdieu (1996) observa o

desenvolvimento de quadros artístico-intelectuais sob o prisma das relações de poder, das disputas subjetivas e dos mecanismos de consagração que moldam a produção, distribuição e recepção das obras que emergem.

Assim, por mais libertos que pareçam alguns artistas, há uma interdependência entre o trabalho criado por eles e as transformações históricas do campo em que se encontram inseridos. À margem ou no coração da arena pública, todo talento dialoga com alguma cena que, por sua vez, pertence a uma conjuntura. Circunstâncias diversas estabelecem um jogo pendular de aceitação e crítica, conforme as estratégias de agentes socioculturais submetem as obras de arte a critérios de avaliação estética – seja embalando-as ou as confrontando com os moldes de determinado recorte histórico, a depender das flutuações político-sociais.

Analogia oportuna de perspectiva sociológica sobre o percurso de um expoente da música é a análise que Elias (1995) traça de Wolfgang Amadeus Mozart², a partir de uma investigação de como o ambiente europeu do século XVIII influenciou a vida pessoal e a obra de um musicista que se tornou referência mundial. Ao inferir que as condições socioeconômicas marcaram os caminhos pelos quais o compositor desenvolveu o talento, conduziu a carreira e deixou um legado, o autor enfatiza que a formação de um “gênio” é gerida socialmente, sugerindo que o brilhantismo de Mozart era fruto de complexa interação entre habilidades particulares e princípios gerais. Como qualquer outra instância, a arte tem regras.

Assim, no que tange à ilusão biográfica, a questão do campo não pode escapar à análise de histórias de vida enquanto produtos narrativos. Segundo Bourdieu (2006), a representação da existência de alguém trata-se de uma criação em que o biógrafo se torna cúmplice da fabulação do biografado. Aceso essa alerta, quando se aplica tal reflexão ao universo dos documentários, a seguinte premissa cabe tanto a quem assina o produto quanto àqueles que pesquisam sobre o tema: o conceito de trajetória de vida gira em torno dos passos do personagem central em meio a grupos, movimentos, acontecimentos, anseios, épocas, espaços e atmosferas em constante mutação.

² A biografia musical de Mozart, inclusive, foi livremente adaptada para o audiovisual no premiado longa-metragem de drama *Amadeus* (direção: Milos Forman, 1984).

À luz do pensamento de Bourdieu (2006), a armadilha em que uma biografia pode incorrer é deixar de problematizar verdades, intenções e ações pré-estabelecidas, formatando-as de maneira sequencial, pois as condições do campo e o conjunto de relações que nele se desenrolam confrontam os sujeitos retratados com outros agentes que transitam no mesmo cenário sob as mesmas possibilidades. Logo, é preciso esquematizar uma análise combinatória, em vez de ceder a fórmulas prontas. No caso do presente trabalho, tenta-se acessar o mapa mental dos biografados e do biógrafo como faces de uma moeda. Cara ou coroa? Não se deve escolher um lado, mas sim lançar o objeto ao alto e torcer para conseguir pegá-lo no ar feito um peixe vivo, como sugere Adélia Prado:

Não me importa a palavra, esta corriqueira. Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe, os sítios escuros onde nasce o «de», o «aliás», o «o», o «porém» e o «que», esta incompreensível muleta que me apoia. Quem entender a linguagem entende Deus, cujo Filho é Verbo. Morre quem entender. A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda, foi inventada para ser calada. Em momentos de graça, infrequentíssimos, se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão. Puro susto e terror.³

Nesse sentido, discorrer sobre autoria, ilusão biográfica, narrativa documental e escrita audiovisual de não ficção apresenta-se como uma escolha rica em questionamentos, além de oportuna para o presente momento, em que a plataforma nacional de streaming Globoplay vem investindo em documentários originais sobre personalidades – incluindo músicos já falecidos cujo sucesso alterou o rumo da cultura brasileira. Perante o recorte de duas séries musicais, biográficas e documentais, lançadas pelo mesmo diretor no mesmo serviço de assinatura em 2022, esta pesquisa se debruça sobre a moldura de histórias de vida no audiovisual, com o suporte do som enquanto recurso discursivo, para sintonizar no fluxo espaço-temporal dos protagonistas dos objetos de estudo.

³ Poema *Antes do Nome*, do livro *Bagagem* (Rio de Janeiro: Record, 1976), de Adélia Prado.

1ª parte: Autoria e escrita biográfica

Agora eu era o rei, era o bedel e era também juiz. E, pela minha lei, a gente era obrigado a ser feliz.⁴

Os dois capítulos que se sucedem concentram-se na indagação em torno do método de construção documental, em um movimento que migra da prática para a teoria. Agrupando parte considerável da entrevista exclusiva com o diretor Renato Terra, o capítulo inicial destrincha o discurso do cineasta no que concerne à formação, à trajetória, ao estilo desenvolvido, à marca autoral, à rotina em equipe, à criatividade na representação de histórias, ao diferencial do som enquanto elemento recorrente no portfólio e às impressões acerca dos limites da não ficção.

Já o capítulo posterior concatena ideias advindas do arcabouço teórico selecionado, a fim de localizar o leitor no universo das biografias exportadas para as telas. Para atingir o ponto central do problema de pesquisa, as características do documentário, gênero cinematográfico em contínua atualização, são expostas ao debate sobre o conceito de veracidade no que tange ao gênero literário da biografia. À medida que, na contemporaneidade, esses dois modos narrativos confluem, a questão reside na explanação de recursos que caracterizam subgêneros. No caso do presente trabalho, realça-se o som enquanto linguagem audiovisual, seja na criação de atmosfera, na construção de personagens, na ativação da emoção, na composição discursiva ou (e principalmente) enquanto estratégia narrativa.

⁴ Trecho da música *João e Maria* (Chico Buarque; Sivuca, 1977), gravada por Nara Leão e Chico Buarque.

2. Biografando o biógrafo musical

As horas sempre passam como o vento, e as lembranças se espalham pelo ar.⁵

Vale ressaltar que as considerações a seguir baseiam-se na análise da entrevista feita com Renato Terra especialmente para esta dissertação. A temática gira ao redor da obra, profissão e visão dele em meio ao panorama cultural do Brasil, desembocando, intencionalmente, na aplicação das ideias coletadas ao objetivo desta pesquisa, que é a discussão dos documentários biográficos *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* – produzidos pelo Globoplay e lançados em 2022 na plataforma.

2.1. De publicitário a cineasta

Ver na vida algum motivo pra sonhar, ter um sonho todo azul... Azul da cor do mar.⁶

Renato Terra ingressou na faculdade de Publicidade em 1999, com objetivo de se especializar em roteiro. À época, o cinema brasileiro estava evoluindo lentamente, em decorrência do conturbado contexto político-econômico herdado do mandato presidencial de Fernando Collor. Embora o movimento do cinema de retomada já houvesse começado, ainda parecia uma realidade distante para a maioria dos aspirantes à profissão. Já a propaganda vivia uma época de ouro, atraindo cineastas para atuar na área.

O diretor conta que queria trabalhar com humor e mirava ser roteirista de filme publicitário. Durante o período universitário, aceitou o que aparecia, como funções ligadas a marketing e internet, e enveredou pela rotina corporativa, mas sempre com o desejo de lançar um produto vinculado à música. Então, escreveu sua monografia de conclusão de curso sobre a era dos festivais e, após se formar, ficou tentando produzir um filme a partir dessa pesquisa. Aos 26 anos, durante o processo criativo de seu primeiro projeto, Terra propôs uma parceria a Ricardo Calil, crítico

⁵ Trecho da música *Vou Correndo te Buscar* (Renato Piau; Arnaud Rodrigues, 1979), gravada por Tim Maia.

⁶ Trecho da música *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia, 1970).

da *Folha de S.Paulo* e seu chefe no portal *iBest*. Foi uma decisão acertada, já que Terra entendia mais de música – e Calil, de cinema. O dois se complementam, se parecem e não brigam.

Durante o percurso de transição de carreira, Terra – que trabalhava no marketing da empresa Oi – descobriu que, para fazer cinema, não basta uma boa ideia; é preciso empreender, bater de porta em porta, falar com muita gente, juntar pessoas, batalhar por patrocínio, vender o projeto, fazer o filme acontecer. Ele nomeia o ponto de virada em sua trajetória pessoal: João Moreira Salles, com quem, inclusive, foi trabalhar na revista *Piauí*, algum tempo depois de realizar seu primeiro projeto cinematográfico:

Ao entregar a monografia, pensei: “tenho que fazer alguma coisa, pois está todo mundo vivo ainda e essa história precisa ser contada”. Fui batendo na porta de produtoras e diretores, falando com algumas pessoas, mas a situação não andava muito. Contatei o Sérgio Cabral, o Zuza Homem de Mello, o Solano Ribeiro... Eu já tinha convidado o Ricardo Calil para dirigir comigo. Certo dia, através de um amigo em comum, consegui marcar uma conversa com o João Moreira Salles que mudou minha vida. Será que ele dirigiria ou indicaria alguém? Ele comprou a ideia e falou para voltarmos no dia seguinte. A gente voltou, e ele estava defendendo o projeto – com a mesma paixão que a gente defendeu para ele – perante o Maurício Andrade Ramos, diretor da VideoFilmes, produtora de documentário e ficção. A partir dali, o Maurício falou: “nós vamos produzir e vocês vão dirigir”. A gente não sabia nada, e o João foi um professor, uma referência muito importante, que foi me ensinando como pensar o documentário. Logo de cara, ele disse: “gostei muito, porque vocês trouxeram a ideia de falar de uma noite”. E citou uma frase do Alberto Cavalcanti que ficou na minha cabeça durante todos os meus trabalhos: “se quiser contar a história dos Correios, conte a história de uma carta”. Então, o João se apaixonou pelo fato da gente ter falado do surgimento do tropicalismo, de divisões da música brasileira, de um período riquíssimo da cultura, da política, do comportamento, em uma noite apenas. Dei sorte de ter casado uma ideia com um conceito em que ele acreditava. A partir do momento em que vi que eu tinha um certo jeito para fazer aquilo, comecei a mudar minha carreira, pois já estava bastante incômodo trabalhar no mercado corporativo. É um baita privilégio fazer com que a vida profissional seja um prazer, e eu consegui migrar para uma paixão.⁷

Apesar de confessar que é um pouco obsessivo e tenta canalizar esse temperamento para o trabalho, Terra afirma que o bom documentarista não pode cair na tentação de impor sua visão de mundo, pois precisa entender a versão de cada fonte envolvida na história. O segredo, então, é ter paciência, saber observar e ser capaz de ouvir.

2.2. Estilo do diretor e escrita no audiovisual

⁷ Renato Terra, em entrevista presencial concedida exclusivamente a esta dissertação, dia 07 de junho de 2024, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro.

Pois bem, cheguei. Quero ficar bem à vontade. Na verdade, eu sou assim: descobridor dos sete mares... Navegar eu quero.⁸

Citando como referência pessoal os cineastas João Moreira Salles e Eduardo Coutinho, Renato Terra menciona a importância das pausas na digestão de uma obra, bem como a paridade entre forma e conteúdo na hora de filtrar a história. Nesse sentido, ser entrevistador de documentário difere de qualquer outro tipo de entrevista. Visando extrair emoções dos depoentes durante a produção dos filmes, o método de montagem de Terra, junto ao parceiro de trabalho Ricardo Calil, passa por ativar a sensibilidade a partir de intervenções com algum elemento-surpresa – seja um disco, uma revista, um relatório ou até uma camisa, desde que o objeto tenha valor simbólico para quem o recebe.

Além de gerar silêncios marcantes, a técnica surpreende tanto os entrevistados quanto os espectadores. Exemplo disso é quando o diretor entrega a edição específica da *Revista Manchete* que Caetano Veloso cita durante depoimento ao filme *Narciso em Férias* (2020), gesto que causa a emoção imediata do cantor. Seguem-se um longo silêncio, uma breve recordação e um pedido do depoente, de olhos marejados, para pausar a conversa.

Sempre pesquiso muito antes. E sabia que isso era tema fundamental do período do Caetano na cadeia. Calil e eu temos um esquema, em que um senta atrás do outro para o entrevistado não desviar o olhar na hora de responder. Quem está fazendo a entrevista fica concentrado, sem ler nada; se esquecer alguma pergunta, o outro faz, porque fica com a lista atrás. Quando o Caetano falou da revista, coloquei a mão para trás, procurando para poder entregar. Você tem que aproveitar o momento e contribuir para a cena que está se desenvolvendo ali. O João Moreira Salles usa uma imagem que é tipo jazz: você está improvisando o tempo todo em cima de uma base. E o documentário vivo é mais interessante do que fazer tudo roteirizado. A coisa acontecer diante da câmera é muito legal, e eu sempre tento pensar em maneiras diferentes de estimular isso. Quando dirigi *Uma Noite em 67* e o Eduardo Coutinho viu, a primeira pergunta que ele fez foi se tinha algum grande silêncio. No *Narciso em Férias*, tem esse silêncio importante do Caetano. Nas entrevistas, você tem que estar muito atento ao olhar, ao gesto, às pausas e criar um ambiente para a pessoa realmente falar o que quiser.⁹

Como, em *Narciso em Férias*, Caetano Veloso entrou em uma espécie de fluxo de consciência, Terra deixou-o falar à vontade para não interromper o raciocínio elíptico do cantor. A intenção do entrevistador foi criar um ambiente de

⁸ Trecho da música *O Descobridor dos Sete Mares* (Michel; Gilson Mendonça, 1983), gravada por Tim Maia.

⁹ Renato Terra, em entrevista presencial concedida exclusivamente a esta dissertação, dia 07 de junho de 2024, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro.

relaxamento e livre associação de ideias, à medida que Veloso só concluía os assuntos abordados após digressões e derivações. E o trabalho de pesquisa de Ricardo Calil nesse filme provou-se crucial; foi ele, inclusive, quem achou a revista para ser mostrada de surpresa a Veloso.

Já o documentário musical ao qual Terra faz menção, *Uma Noite em 67* (2010), foi seu primeiro longa-metragem realizado. Ele revela que todos os seus filmes são ligados pela ideia que João Moreira Salles lhe transmitiu de que o bom documentário não é didático, mas sim uma experiência; assim, transporta as pessoas para outro lugar, a ponto delas saírem do cinema perguntando se chegaram de carro ou metrô. Seguindo esse pensamento, Terra aborda novamente a questão do silêncio ao dizer que, diferentemente do jornalista, o cineasta deve priorizar a cena e o envolvimento emocional – ou seja, sempre que possível, mostrar em vez de falar.

A visão do documentário como experiência também está presente em Eduardo Coutinho, afirma Terra, ao observar que esse mestre da sétima arte testa até onde o cinema pode ir quando elementos considerados fundamentais – como roteiro, atores, cenário e trilha sonora – são cortados. O filme mantém-se erguido pela força da palavra, da entrevista viva, de conversas em que cada detalhe importa.

Reproduzindo o aprendizado, Terra não leva roteiro de perguntas para as entrevistas que conduz, mas sim contracena e presta atenção em cada gesto do depoente, para saber se deve respeitar ou interromper as pausas. Ele só faz uma pergunta se achar que vai contribuir com a cena. Resultado desse método é que, por vezes, o entrevistado dá uma deixa que o entrevistador sem lista de perguntas está preparado para pegar, e a conversa espontânea gera respostas valiosas, imprevistas, capazes de alterar o rumo da narrativa. Enquanto, em *Uma Noite em 67*, Calil conduziu quase todas as entrevistas, nos trabalhos posteriores – sozinho ou em dupla –, Terra adquiriu segurança para conduzir a conversa.

O segundo documentário dirigido por ele, *Fla x Flu – 40 Minutos Antes do Nada* (2013), partiu de um convite da produtora Sentimental, em razão do centenário da rivalidade entre Flamengo e Fluminense no futebol. Apesar da mudança temática, o cineasta percebeu rapidamente a “chama” comum entre esporte e música: a paixão. O argumento estava além do jogo; era sobre amor, entusiasmo, idolatria. Decidido de que não produziria um catálogo com jargão

futebolístico, Terra passou bastante tempo meditando sobre como filmar a vivência dessa paixão por um clube.

Foi aí que se afirmou a autoria de seu método de montagem. Como ele é tricolor, convidou o flamenguista Luiz Antonio Ryff para ajudar a realizar as entrevistas, ambos vestidos com as camisas de seus respectivos times. Em determinados momentos das conversas com depoentes fanáticos, os diretores trocavam de lugar, passando, cada um, a entrevistar torcedores do time rival. Terra orientou Ryff a se sentar em frente às pessoas e ficar quieto, para capturar reações no calor do momento. Tal postura objetivava filmar a paixão, pois uma simples camisa adversária diante dos depoentes foi capaz de lhes arrancar choros, expressões transtornadas e – conforme Eduardo Coutinho aconselhara Renato Terra – grandes silêncios.

Outra técnica de produção diz respeito ao processo de pesquisa desse longa-metragem. A montadora de todos os filmes de Terra, Jordana Berg – que trabalhou para Eduardo Coutinho de 1999 até o falecimento dele, em 2014 –, e as produtoras Carolina Benevides e Laura Liuzzi frequentaram pontos movimentados do Rio de Janeiro, como Central do Brasil e Largo da Carioca, com uma câmera e uma placa, convidando os transeuntes a irem até elas para contar uma boa história sobre o tema Fla x Flu. Centenas de pessoas deram depoimento nesse estágio de pré-produção. Paralelamente ao material coletado nas ruas e às indicações de torcedores de carteirinha por parte das diretorias do Flamengo e do Fluminense, a produção peneirou durante meses até chegar ao time final de depoentes.

Critério decisivo foi a escolha de histórias que transmitissem paixão para a câmera. Segundo Terra, convencer o espectador de documentários de esporte é um desafio, e ele ainda dobrou a aposta, ao visar também o público de quem não tem ligação com futebol: “Por isso, apostei em um documentário sobre paixão. Há, por exemplo, a história de um cara que faltou ao próprio casamento. Não importa se você gosta de futebol; é uma história”¹⁰.

2.3. Método autoral em meio a um trabalho coletivo

¹⁰ Renato Terra, em entrevista presencial concedida exclusivamente a esta dissertação, dia 07 de junho de 2024, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro.

Abri veredas e cancelas pra poder passar – porque nasci, nasci para bailar.¹¹

Renato Terra se manteve tranquilo e atento ao longo da entrevista exclusiva que concedeu à presente dissertação. Sua fala cadenciada e seu olhar ativo – de um adulto que preserva a criança interior¹² – rechearam de silêncios o diálogo entre entrevistado e entrevistadora. Conscientemente ou não, o tom que ele imprimiu durante a conversa desafiou a relação de velocidade entre olho e ouvido sublinhada por Chion (2011), em que o olho trabalharia com inércia para memorizar figuras móveis, enquanto o ouvido perseguiria sensações visuais ágeis, negligenciando sua própria substância vocal/auditiva em detrimento dos trajetos imagéticos. Terra inverteu essa lógica, otimizando a atenção visual e optando por conversar sem pressa. Vamos, então, às impressões de seu discurso, enfocando, neste momento, a questão da autoria.

2.3.1. Criatividade na montagem de histórias

Me dê uma dica, uma pista, insista.¹³

Questionado sobre possíveis limites de formato no traço autoral como documentarista, Renato Terra revela acreditar no movimento contrário: quanto mais se mexe no contorno, maiores as possibilidades do documentário se expandir, o que configura uma contribuição positiva para o desenvolvimento do gênero. Por exemplo, seu projeto sobre o Barão de Itararé¹⁴ mistura a linguagem formal da cinematografia com recursos informais – como memes e códigos de redes sociais –, além de explorar uma narração metalinguística que questiona o próprio produto.

Não obstante, ele acredita que o documentário é o estilo fílmico mais criativo que existe, o que proporciona inúmeras possibilidades de substância e formato – incluindo configurações como quadrinho, desenho animado, encenação, narração, ausência de narração, etc. No ponto de vista de Terra, a prática

¹¹ Trecho da música *Nasci para Bailar* (João Donato; Paulo André Barata, 1982), gravada por Nara Leão.

¹² Em uma de suas menções a Eduardo Coutinho, Terra diz ter aprendido com o cineasta que o melhor entrevistador de documentário é aquele que age como uma criança de seis anos, perguntando ao depoente: “como assim?”, “por quê?”, “ah, é?”, “pode contar mais?”, etc.

¹³ Trecho da música *Ela Partiu* (Beto Cajueiro; Tim Maia, 1976).

¹⁴ O documentário *As Aventuras do Barão de Itararé no Reino de Getúlio Vargas* estava em processo de produção na ocasião da entrevista.

documental consiste em um laboratório em que se testam todos os elementos do cinema e até se apresentam elementos novos. Assim, ele defende que o único limite a se respeitar nesse ofício é o ético.

A parceria com Jordana Berg fez Terra enxergar que, quando o assunto é criatividade, a figura do bom montador é imperativa. Um dos diferenciais desse profissional durante o processo é justamente não participar das filmagens. Essa neutralidade permite o desapego de encontrar, ao lado do diretor, o que tem força na ilha de edição. Ao ver o material pela primeira vez, sem roteiro pronto, o montador é capaz de selecionar e potencializar as imagens. E, para Terra, o gênero documental não tem uma forma dada; em vez de apenas preencher a película com entrevistas e material de arquivo, os realizadores precisam pensar no curso da montagem ao longo da produção.

Por isto, segundo lhe esclarece Jordana Berg, o montador não pode ir à filmagem. Às vezes, um diretor pega uma canoa na Amazônia para entrevistar uma tribo local, percorre lugares onde ninguém nunca esteve, gasta muitas horas de viagem, perde bastante tempo no caminho, posiciona a câmera... Mas, na hora da filmagem, o material não tem força. Como o diretor teve trabalho imenso em tal jornada, deseja aproveitar o que foi produzido. É aí que entra o papel do montador de dizer se as imagens que chegam à ilha de edição funcionam ou não na tela, em uma postura de desapego integral ao processo.

Terra revela que, em seu trabalho, a forma varia de acordo com o que ele quer comunicar. Citando alguns exemplos, explica que, em *Vale Tudo com Tim Maia*, não produziu nenhuma entrevista, mas sim utilizou arquivos de Tim Maia dando depoimento, por se tratar da experiência do próprio artista falando, cantando, brincado e se autobiografando. Em *O Canto Livre de Nara Leão*, entrevistou pessoas que tinham a delicadeza e elegância de Nara Leão, trazendo essa aura para a série. Já em *Narciso em Férias*, realizou uma única e contínua entrevista com Caetano Veloso, sem nenhum material de arquivo, no intuito de exprimir a experiência de agonia (e até tédio) que o biografado vivenciou quando esteve na prisão, durante a ditadura militar.

2.3.2.

Desenho da narrativa por meio do som

Faz escuro, mas eu canto, porque a manhã vai chegar.¹⁵

Enxergando o documentário como gênero que permite a criatividade cênica, Renato Terra reforça que a paixão por música sempre o guiou no processo de trabalho. Ele revela ter uma relação quase religiosa com isso: desde criança, quando coloca uma canção para rodar, sente o tempo passar de forma diferente, como se houvesse perfume no ar e a magia o conectasse a um estado de espírito mais lúdico, poético e otimista. O cineasta ressalta que o Brasil abriga uma vastidão de compositores, cantores e músicos geniais, cujo brilhantismo comporta um conceito de país – arriscando dizer que talvez a ideia mais bem realizada da nossa nação esteja presente na música.

Ele conta que, em *Uma Noite em 67*, aprendeu a construir significado para as músicas, exibindo-as praticamente sem cortes, junto a imagens de bastidor. A pausa, o silêncio e o respiro foram explorados, dando tempo para o espectador desfrutar da atmosfera e observar comportamentos, como cortes de cabelo e pessoas fumando. Terra define esse estilo de acreditar que tudo é cena como uma valorização da espetatorialidade, pois tanto a imagem quanto as pausas conduzem o olhar de quem assiste.

Assim, já em sua estreia nas telonas, Terra compreendeu que cada música inserida deveria estar impregnada de significado. Ele ressalta que, em *Uma Noite em 67*, o contexto por trás de Caetano Veloso interpretar sua composição *Alegria*, *Alegria* com os argentinos cabeludos da banda Beach Boys era o valor dos festivais, que revelaram uma geração emblemática da música brasileira. O clima estava tenso naquele ano. Por exemplo, o cantor Sérgio Ricardo quebrou o violão e o jogou na plateia, após ter sido vaiado.

Ao citar o embate entre Jovem Guarda – que incorporava guitarras à música nacional – e MPB – que se engajava por um som genuinamente brasileiro, a ponto de fazer uma passeata contra a guitarra elétrica –, o diretor pontua que Veloso mudou o curso da música no país ao defender *Alegria, Alegria*. Sendo assim, *Uma*

¹⁵ Trecho da música *Faz Escuro, Mas Eu Canto* (Monsueto Menezes; Thiago De Mello, 1966), gravada por Nara Leão.

Noite em 67 explora o significado sonoro, político e comportamental dessa icônica apresentação.

Terra pontua que Caetano Veloso e Gilberto Gil lideraram uma mudança de comportamento na sociedade, à medida que suas apresentações no festival de 1967 traduziram diversos anseios do jovem brasileiro da década de 1960, tais como: ganhar visibilidade, imprimir opiniões, vestir-se com autonomia, namorar por escolha, experimentar novidades, misturar a guitarra com outros instrumentos e exercer a liberdade em todos os aspectos.

O diretor comenta que, do mesmo modo que artistas como Veloso, Gil, Maria Bethânia e Chico Buarque formaram um pouco de sua visão de mundo, aguçando sua sensibilidade social, muitos espectadores compartilham da mesma experiência, que inclui estudar as letras das composições, encantar-se com a poesia das canções e refletir sobre as temáticas.

Na ótica de Terra, a espectadorialidade é atravessada pela música e a transcende. Esse movimento inconsciente e sinestésico é ilustrado por Chion (2011, p. 91): “De fato, a maioria das nossas experiências sensoriais são, assim, bolas de sensações aglomeradas. (...) É que o som deve aqui contar um afluxo de sensações compósitas e não apenas a realidade sonora propriamente dita do acontecimento”.

Visto isso, Terra busca repetir a fórmula em todos os seus documentários musicais, por enxergar na sonoridade um potencial quase religioso – mentalidade que coaduna com os argumentos de Chion (2011, p. 90): “Os sons atraem, por um magnetismo ligado a toda a indefinição e a todo o desconhecido que os rodeia, efeitos pelos quais, na verdade, não são especialmente responsáveis”. Ou seja, quando histórias são embaladas pelos ventos da música, a autoria bebe da fonte da audiência e vice-versa.

3. Problematizando documentários e biografias musicais

Leva o meu som contigo, leva, e me faz a tua festa. Quero ver você feliz.¹⁶

Estamos considerando o trabalho de Renato Terra nas séries documentais *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* como uma escrita de biografias audiovisuais em série. Portanto, esta seção visa averiguar de que contexto emergem e sob quais condições se afirmam essas duas produções contemporâneas, no que tange a aspectos históricos, discursivos, filosóficos e socioculturais, que serão investigados a seguir.

3.1. Características dos documentários musicais

Consta nos autos, nas bulas, nos dogmas. Eu fiz uma tese, eu li num tratado, está computado nos dados oficiais.¹⁷

Quais são as estruturas específicas dos documentários musicais? Incorporar a linguagem musical à proposta de sonorização garante maior imersão do público na narrativa, tanto que três articulações fundamentais para o progresso da ação dramática são destacadas por Martinez (2006): música e texto; música e corpo; música e imagem. Seguindo esse raciocínio, a autoria nos documentários musicais conecta três eixos: escrita biográfica no audiovisual; desenho da narrativa por meio do som, apostando no aparelho sensorial do espectador; e construção da memória por meio do arquivo. Para essa fórmula funcionar, parte-se da premissa de que a musicalidade transforma a experiência visual, desafia a primazia da imagem e evoca emoções cuja pujança não se acessa somente com o olhar.

Citando a revitalização dos documentários musicais no Brasil como um dos braços do cinema de retomada a partir dos anos 1990, Coelho (2017) ressalta que a alta aceitação popular acerca do subgênero se traduz em bilheteria. Alegando que aproximadamente 100 títulos do tipo foram produzidos no Brasil de 2000 a 2017, a

¹⁶ Trecho da música *Leva* (Michael Sullivan; Paulo Massadas, 1985), gravada por Tim Maia.

¹⁷ Trecho da música *Dueto* (Chico Buarque, 1980), gravada por Nara Leão e Chico Buarque.

autora afirma que mais da metade dessa produção não se enquadra apenas na categoria musical, mas também passa pela peneira biográfica. No caso do Brasil, a riqueza da música popular fertiliza o terreno, pois o cinema nacional utiliza organicamente o potencial narrativo do acervo de canções (Santana; Nogueira, 2011), bem como o vasto catálogo de compositores e intérpretes.

A película *A Música Segundo Tom Jobim* (direção: Nelson Pereira dos Santos; Dora Jobim, 2012) cumpre um desafio ousado: contar a trajetória de um dos artistas mais reconhecidos do mundo a partir de sonorização integralmente musical. Sem uma palavra sequer, a sequência de arquivos fotográficos/audiovisuais/textuais e performances ao vivo – do próprio Jobim e de intérpretes brasileiros e internacionais – revela ao espectador a real dimensão da obra do compositor, maestro e músico por meio da experiência sensorial.

Ao analisar o referido filme, Coelho (2017) afirma que a estratégia comunicacional de abrir mão da fala e colocar a música como protagonista trata-se de uma exceção no panorama documental e biográfico no Brasil. Isso porque há um paradoxo no subgênero, à medida que a música geralmente é utilizada em nível temático na maioria das produções, como se fosse um acessório da voz. Segundo a autora, a partir da palavra cantada em suporte audiovisual, *A Música Segundo Tom Jobim* reconstitui a trajetória do biografado aos poucos e em camadas descontínuas, como em um quebra-cabeça. Ou seja, o tempo é relativo. E os discursos biográfico e musical podem se alternar ao ritmo do espectador.

Indo ao encontro dessa premissa, Coelho (2017) destaca a liberdade cronológica de se preencher a banda sonora¹⁸ de um filme com matéria totalmente musical, de maneira que o receptor é obrigado a realizar uma leitura ativa, esburacando ou abarrotando espaços. Assim, na referida película, o ponto de vista depende do ponto de escuta e do repertório cultural de cada espectador, até porque as referências musicais e artísticas só aparecem nos créditos finais, após um letrado com a seguinte frase de Tom Jobim: “A linguagem musical basta”.

¹⁸ Conjunto de sonorização de uma obra audiovisual, que pode incluir música, silêncio, efeitos sonoros e toda ordem de recursos vocais. A respeito disso, Chion (2011, p. 37) ressalva: “É verdade que, no sentido puramente técnico da palavra, existe uma pista sonora que corre ao longo do filme, mas isso não implica a existência de uma totalidade unitária formada pelos sons da obra”.

Em contrapartida, a valorização da tradição oral – calcada no testemunho – pela maioria dos documentários musicais não está restrita à linguagem verbal, de modo que a voz tem poder de ultrapassar a palavra. É o que afirma Carvalho (2016), ao observar que, por vezes, a trilha sonora desse subgênero liberta os olhos, subjugando a imagem ao som em termos de discurso. É no coração das temporalidades dilatadas e do indivíduo encaixado no jogo sociocultural que a memória oral aflora por meio do documentário musical, diluindo as fronteiras entre público e privado, legado e personalidade:

O retrato a partir da obra musical, a entrevista, os materiais de arquivo que ilustram o passado, o processo de construção das lembranças dos sujeitos são questões centrais no debate sobre a memória e a história na produção de narrativas biográficas audiovisuais. (...) Nesse sentido, pode-se discutir o documentário biográfico como fonte do conhecimento histórico e como agente desta escrita da história. Afinal, o documentário, apesar de não trabalhar os retratos biográficos com rigor histórico, é capaz de resgatar, preservar, conservar, registrar e arquivar algo da memória social que ficará para o futuro (Carvalho, 2016, p. 22).

Vale ressaltar que a autora incorpora a leitura de Pierre Bourdieu de que, enquanto relato historiográfico, a biografia descortina uma época e uma experiência coletiva por meio do indivíduo; jamais, portanto, retrata uma trajetória isolada. Seguindo essa linha de pensamento, ao analisar a natureza única de *A Música Segundo Tom Jobim* no mercado audiovisual, a intelectual salienta a estética sedutora da onipresença musical – sem fabricação de herói, exaltação de personalidade ou qualquer explicação sobre o biografado. Uma viagem no túnel do tempo, com licença poética.

Na série de seis videoaulas musicais *A Longa Arte de Antonio Carlos Jobim* (2024), produzida para o canal do YouTube e o site da revista *Piauí* por ocasião dos 30 anos de morte do biografado, o olhar do diretor Renato Terra persegue os segredos de Tom Jobim, misturando canção, conversação e aprendizado em um clima intimista, direcionado aos detalhes que uma audiência aficionada por música exige. A produção orbita o mundo do documentário musical, à medida que inclui informação e testemunho, mas se diferencia dele ao se apresentar como aula de composição, em que letra, melodia e harmonia viajam nos recursos de voz e violão. Nada como um abraço entre gêneros audiovisuais distintos para coroar a obra de um maestro fora da curva.

3.2. Composição do discurso por meio do som

Quem inventou o amor teve certamente inclinações musicais: quantas canções parecidas e tão desiguais...¹⁹

Ao decompor o som sob o prisma de diversas dimensões e categorias, o teórico e músico francês Michel Chion discorre sobre como criadores de audiovisual utilizam o recurso para (re)produzir narrativas, atmosferas e intenções, por meio de técnicas em constante renovação: “No fundo, esta questão da unidade do som e da imagem não teria importância se não se revelasse, através de inúmeros filmes e teorias, ser o próprio significante da questão da unidade humana, da unidade cinematográfica e da unidade em geral” (Chion, 2011, p. 80). Posto isso, o som pode ser classificado como linguagem de mediação cultural; sua criação, vocalização e reprodução nunca são neutras, à medida que canalizam os significados presentes nos diversos signos de uma sociedade.

A fim de oficializar a intimidade entre som e imagem, o autor emprega o termo “audiovisão”, cuja função é ativar a sinestesia e desacomodar o leitor-espectador de uma postura inconsciente. A própria composição por justaposição do vocábulo, primo de “audiovisual”, sugere que as sensações fundem-se por meio das tecnologias de transmissão, embora possam ser compreendidas enquanto medidas únicas, em uma espécie de contrato silencioso: “Não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7). Assim, uma mesma cena pode mudar totalmente de sentido a depender da banda sonora que a pontua e estrutura. Se a simples variação linguística de mexer na pontuação de um texto já pode alterar drasticamente o significado, uma mudança de termos, orações e parágrafos é capaz de alterar o ritmo.

Apesar da evolução tecnológica, ainda há um espectro de potencialidades a ser desbravado ao se explorar o fenômeno da “audiovisão”, inclusive, retomando-se a aura acústica e artesanal da escuta: “Quanto mais utilizamos o som gravado e/ou retransmitido, mais mistificamos o seu contrário: uma experiência acústica natural cada vez menos experimentada” (Chion, 2011, p. 85). Seguindo esse raciocínio, a costura entre texturas sonoras e tecidos culturais constitui uma técnica que se projeta nas telas:

¹⁹ Trecho da música *Inclinações Musicais* (Geraldo Azevedo; Renato Rocha, 1981), gravada por Nara Leão.

A voz cinematográfica seria, por um lado, um efeito sonoro, a partir da materialidade de um som gravado, e, por outro, um fenômeno inerentemente ligado ao imaginário, por conta da produção de sentidos criada por nós como ouvintes e espectadores a partir do nosso capital cultural (Costa, 2020, p. 166).

Exemplo de construção discursiva pelo som é a técnica de *leitmotiv* – expressão alemã, oriunda da ópera wagneriana, que significa tema ou motivo condutor. Ligado a determinado personagem ou elemento dramático, o *leitmotiv* marca o filme, atravessando-o por meio da repetição, mas com variações – entradas – que acompanham situações diferentes para revelar intenções e estados emocionais. Embora institua padrões, a música não tem de necessariamente estar no mesmo compasso de roteiro, fotografia, efeitos visuais, montagem e demais elementos. A depender da finalidade dramática, as informações vêm descompassadas:

Ela [a música] pode ser usada como contraponto às outras linguagens do filme. O diálogo amoroso pode ser acompanhado por uma música que provoque a sensação de incômodo no espectador, revelando algo que não é dito ou mostrado na ação filmada, revelando outros aspectos dessa ação, como voz de um narrador oculto, que não se manifesta objetivamente na ação. (...) Em relação ao movimento, também, efeitos poéticos muito consistentes podem ser obtidos pelo uso de informações opostas entre o discurso visual e o musical. Uma ação muito rápida acompanhada de uma música muito lenta, por exemplo (Carrasco, 2010, p. 2).

Logo, no inevitável simulacro da sonorização, os critérios de verossimilhança e realismo acústico são secundários para o espectador, pois este tende a priorizar o efeito de sincronismo na hora de interligar sons a acontecimentos. A depender das circunstâncias imagéticas e dramáticas (da produção) e culturais (da recepção), um mesmo áudio tem capacidade de compor diferentes narrativas. Muitas vezes, o som transporta, por onde passa, sua vertente ilusionista, ao fazer enxergar na imagem movimentos que nela não estão presentes.

No longa-metragem *Eu Sou Carlos Imperial* (2016), por exemplo, a perspicácia cinematográfica de Renato Terra (junto a Ricardo Calil) pega o espectador desprevenido ao captar o clima aparentemente racional e descontraído de Marco Gracie Imperial, um dos filhos do biografado, entoando uma canção de sua autoria durante a filmagem. O testemunho revela que se trata de uma composição mostrada ao pai antes dele morrer. Quando a interpretação termina e dá lugar à lembrança por parte do entrevistado, que se emociona, a atmosfera se transforma, revertendo a carga leve da música em uma saudade doída. Sorrisos e

lágrimas se misturam na face do depoente, conforme a sonoridade da voz dele constrói imagens, sem que a tela precise ser coberta por arquivos.

3.3. Silêncio como estratégia discursiva

Muita coisa tenho visto nos lugares onde eu passo, mas cantando agora insisto neste aviso que ora faço: não existe um só compasso pra contar o que eu assisto.²⁰

Quando não se consegue exprimir um sentimento por meio da fala ou da música e o silêncio habita o indizível, não seria essa supressão uma expressão sonora? “Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste” (Chion, 2011, p. 50). Ao discorrer sobre o poder do silêncio, a pesquisadora portuguesa Inês Gil pontua que a carga emocional desse recurso se faz presente na fotografia (naturalmente) e no cinema (artificialmente).

Embora a natureza dos dois suportes seja diferente – a imagem é fixa, enquanto que o filme é dinâmico –, há uma interseção entre eles por meio do conceito de “ar”²¹, experiência existencial de consumo de silêncio análoga à respiração. Gil (2011) analisa as diferentes estratégias a partir das quais se instrumentaliza o silêncio em um filme – podendo-se reproduzir a aura da fotografia nas telas – e em que níveis o espectador é impactado pela supressão do som.

Mesmo que haja esse entendimento no gênero documental, o cinema de modo geral ainda é ruidoso. Segundo Gil (2011), ao contrário da fotografia, que é muda por natureza, a supressão voluntária de som no cinema costuma ser evitada, porque pode aborrecer o espectador, à medida que ostenta imagens oníricas, sentidos narrativos ou efeitos de suspensão temporal que exprimem mais do que representam. Até porque a mudez evidencia o descompasso entre escuta e visão destacado por Chion (2011): enquanto o ouvido segue um ponto do campo de audição, isolando uma linha no tempo, o olho atua de forma mais lenta, ao

²⁰ Trecho da música *A Estrada e o Violeiro* (Sidney Miller, 1967), gravada por Nara Leão e Sidney Miller.

²¹ “Ar” seria a “sombra luminosa que acompanha o corpo”, de acordo com Roland Barthes em *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1989).

acompanhar duplamente tempo e espaço. Ao quebrar o trajeto do movimento sonoro, o silêncio desnuda as múltiplas temporalidades contidas na tela.

Tomando o ecrã como um quadro figurativo, é importante ressaltar o conceito de atmosfera: enquanto a fílmica pertence ao campo imagético, a espetatorial engloba os aspectos físico, mental e afetivo. Sendo a atmosfera imaterial ou concreta, interior ou exterior, latente ou manifesta, o silêncio nunca é estático, à medida que se enxerta no espaço e atravessa os intervalos entre uma imagem e outra. E essa densidade dialoga com a memória: “Ela [a atmosfera] é diferente do ambiente, mais precisa, mais profunda. Mesmo quando é invisível, está de tal forma presente que, muitas vezes, é dela que o espectador se lembra, e não da ação que nela decorria” (Gil, 2011, p. 179).

3.4. Ilusão biográfica

Que beleza é saber seu nome, sua origem, seu passado e seu futuro.²²

A epígrafe anterior demonstra a percepção, na composição de Tim Maia, sobre a carga coletiva da nomeação de seres humanos como sujeitos sociais, o que ajuda a desvendar a estrutura totalizante que sustenta as biografias. A expressão popular “dar a palavra” remete à sonoridade de uma tradição oral materializada no risco de assinatura, reta que contém uma infinidade de pontos e entrelinhas. Mesmo em linhas tortas ou até quando não é possível rubricar o título pessoal, a maioria dos indivíduos tenta honrar sua biografia. Tal compromisso com a imagem pública se dá, em parte, porque existe uma organização vertical e horizontal das sociedades por meio do registro civil, da identificação consolidada pelo nome, instância que pode ser alçada ao caráter de entidade:

Como instituição, o nome próprio está atrelado ao tempo e ao espaço e às variações de acordo com os lugares e os momentos: assim, ele assegura aos indivíduos designados, apesar de todas as mudanças e flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade de si mesmo, a *constantia sibi*, exigida pela ordem social (Bourdieu, 2006, p. 4).

No artigo *A ilusão biográfica*, o sociólogo francês Pierre Bourdieu destaca que a biografia baseia-se em uma construção arbitrária de quem a produz.

²² Trecho da música *Imunização Racional / Que Beleza* (Tim Maia, 1975).

Expressão do senso comum, a “história de vida” pressupõe noções de projeto, linearidade e intencionalidade na trajetória do biografado, o que contrasta com a natureza descontínua da realidade. Como pontua Benjamin (1987, p. 229), não existe marcha linear na História, pois a cronologia é “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”. Ou seja, entender de que forma um indivíduo conduz sua existência significa estudar as forças estruturais que o circunscrevem, em vez de confiar em narrativas singulares, sequenciais e heroicas.

Ao analisar a (re)encenação no cinema documentário, França (2010) alude ao conceito de que a História carrega um tempo incompleto e, ao mesmo tempo, infinito, com fragmentos e rupturas. Nesse aspecto, cabe à biografia vocação análoga à arqueologia, no sentido de escavar o passado em meio ao presente para transmutar o futuro. De fato, Benjamin (1987) convoca os estudiosos à tarefa de “escovar a história a contrapelo” – trabalho complementar à narração da tradição oral pelos cronistas –, como que em movimento suspenso de (des)montagem.

Ato recorrente, a idolatria exagerada por personalidades individuais menospreza os alicerces que emolduram o quadro de escolhas de cada pessoa. A isso, acrescenta-se o fato das biografias envolverem figuras públicas – cuja imagem de notoriedade, frequentemente, ofusca a conjuntura em torno dos acontecimentos. Nesse enquadramento, Bourdieu afirma que tal gênero literário é distorcido pelos biógrafos e os próprios biografados, que selecionam e interpretam eventos de acordo com os interesses que melhor convierem ao contexto da obra. Assim, o discurso torna-se tão subjetivo quanto a parcialidade dos sujeitos que o detêm:

As leis que governam a produção do discurso na relação entre um *habitus* e um campo aplicam-se a essa forma específica de expressão que é o discurso de si; a história de vida variará, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, a depender da qualidade social do campo em que será oferecida – a própria situação da entrevista contribui inevitavelmente para determinar o discurso coletado (Bourdieu, 2006, p. 6).

Portanto, ao compreender que o relato biográfico contém um tom rouco e dissonante, Bourdieu propõe ao leitor uma análise crítica: enxergar trajetórias individuais como peças que se movem dentro do tabuleiro de xadrez que é a vida social. Tal visão está presente em Silva, Oliveira e Guimarães (2021), para as quais a biografia atua como fonte histórica e instituição de memória, à medida que

constrói e perpetua retratos da sociedade. Por meio das movimentações do personagem e do autor, pode-se espiar o devir social como sistema aberto. Nesse sentido, a contribuição do gênero não é revelar quem de fato foi o biografado, mas sim abrir janelas para acessar diferentes versões da imagem esculpida, para além das marcas de tempo, cultura, linguagem e autoria.

Por isso, argumentam as autoras, quando um pesquisador pretende decodificar uma narrativa biográfica, o intuito de métodos como o levantamento crítico de fontes não é escavar o que pode ser verdadeiro ou falso na estória, mas sim alcançar um controle do campo e do contexto em que o relato foi tecido – observando, inclusive, até que ponto o escritor reproduziu ou rompeu com padrões epistemológicos da época. Já no caso de um aspirante a biógrafo contemporâneo, que dispõe de acesso a determinada documentação e pretende escrever em cima de fontes diversas, há que se tomar cuidado com a origem e a chave de interpretação para cada uma delas.

Enquadrando a reflexão na ótica brasileira da atualidade, a produção do gênero opera a pleno vapor, já que biografias e cinebiografias constituem uma fatia aquecida dos mercados editorial e audiovisual, acumulando públicos e polêmicas. Como ressalta Schmidt (1997), na virada do século XX para o XXI, as vendas de livros equipararam-se às populares seções esotéricas e de autoajuda; ademais, o carisma dos jornalistas apresentou-se como fator de forte competição com os historiadores. Por ambos os ofícios flertarem com a literatura, a incorporação de elementos ficcionais e processos narrativos é inevitável. O autor reforça a visão de Pierre Bourdieu de que a principal inquietação de um profissional da área, independentemente de sua formação, é dissecar as teias por entre as quais um indivíduo emaranha-se no sistema – sendo que a função do biógrafo é explorar a tensão, e não a oposição entre os universos micro e macro.

Conforme pontuam Silva, Oliveira e Guimarães (2021), enquanto escritores e editoras reivindicam o livre direito de biografar no Brasil, as personalidades retratadas e seus representantes advogam o direito à intimidade – ambos amparados na Constituição Federal. Acordos de participação nos lucros da comercialização de obras e casos de proibição de biografias não autorizadas mostram que, apesar de antiga, a ilusão biográfica continua repleta de fascínio e encoberta por

ambiguidades, mostrando-se uma ciência inexata. Na visão de Schmidt (1997), a saída para impasses éticos reside justamente no caráter subjetivo do gênero, para além de qualquer técnica, estilo ou respaldo histórico. Desse modo, a memória do biografado deve ser reverenciada, mas a boa vontade não é livre de controvérsias.

3.5. Ficcionalização da suposta verdade documental

Guarde sempre na lembrança que essa estrada não é sua. Sua vista pouco alcança, mas a terra continua.²³

Uma das principais diferenças entre documentário e ficção é que a obra documental se molda no decorrer do processo; mesmo se houver roteiro definido, o caráter imprevisível dos depoimentos e as surpresas que ocorrem ao longo da produção e da montagem geram alto grau de liberdade. Assim, o documentário é fundamentalmente autoral, pois produz efeito de subjetividade: cada diretor conta a história de acordo com seu ponto de vista, tanto estética quanto ideologicamente. Em contrapartida, o filme documental é constituído a partir de vozes de terceiros, sejam falas coletadas em arquivos, sejam declarações extraídas de entrevistas, ficando a cargo do realizador inserir ou não uma narração para personalizar o discurso autoral (Melo, 2002).

É no cerne da relação imagem-som mediada pela câmera que a narrativa não ficcional ganha intensidade, afirma Ramos (2001), destacando uma circunstância específica: a tomada cinematográfica. O autor sustenta que as situações que circunscrevem os momentos capturados pela câmera constituem um fenômeno relativo ao sujeito que a opera, pois a principal competência de uma filmadora é transformar ausência em presença. A partir da mediação da lente – extensão dos olhos e, mais a fundo, da autoria de quem vê –, um universo estático se traduz em singularidade. Ressalvando que obras ficcionais de estilo poético também exploram a tensão da presença com máquinas fotográficas, o autor defende que, nesse método, é a circunstância da tomada, e não a representação imagética, que dialoga com o espectador:

Como se fosse possível, através da imagem-câmera, atingirmos diretamente a circunstância do mundo, extraordinária e intensa, que conformou a imagem. A imagem como marca da

²³ Trecho da música *A Estrada e o Violeiro* (Sidney Miller, 1967), gravada por Nara Leão e Sidney Miller.

presença do sujeito que sustenta a câmera pode ser tão intensa que a dimensão propriamente figurativa se esvaece (Ramos, 2001, p. 11).

Guia fundamental para acadêmicos e profissionais da área, o livro *Introdução ao Documentário*, do crítico estadunidense Bill Nichols, discorre sobre abordagens narrativas e estilísticas adotadas pelos cineastas do gênero, bem como o impacto sociopolítico desse tipo de cinema. O autor introduz uma taxonomia baseada em modos de produção: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Cada um deles descreve técnicas e estilos, identificando propósitos nas relações entre cineasta, sujeito e público. A questão que interessa aqui é que, conquanto impere a nada óbvia interseção entre realidade e representação, o questionamento acerca da objetividade documental não reduz o instinto de revelação dos fatos nem o potencial de conscientização rumo a intervenções na sociedade.

Dito isso, há que se meditar sobre o papel da não ficção na cultura contemporânea. Mas que terreno é esse de fabulação do real, autoria em meio à memória e criatividade em cima do arquivo? Posto que foi uma das primeiras formas de narrativa, a biografia se aproxima da crônica enquanto gênero textual. No limite, o contador profissional de histórias canaliza os acontecimentos em dois eixos: vertical – sabedoria transmitida através da ancestralidade – e horizontal – conhecimento adquirido por uma pessoa ao longo da vida.

Distinguindo-se da escrita meramente informativa, que exige atualização verificável dos fatos, a biografia – apesar de pretender espelhar a realidade – dá margem à interpretação, ao mesmo tempo em que sobrevive a flutuações estilísticas e socioculturais. A historiadora brasileira Mary Del Priore sugere um mergulho da cronografia individual na memória coletiva, a fim de se alcançar uma compreensão mais holística do passado.

Ao comentar que as biografias históricas estão em voga – pois historiadores, romancistas e comunicadores reúnem-se agora em torno desse formato, após um longo período de divórcio entre história e literatura entre os séculos XIX e XX –, a autora versa sobre a importância de métodos de pesquisa rigorosos, incluindo a contextualização e a análise crítica de fontes. No século XXI, portanto, não há mais

o monopólio da biografia por parte dos escritores e nem da historiografia por parte dos acadêmicos:

Outros produtores culturais, tais como documentaristas, cineastas, produtores de conteúdos para sites, procuram cada vez mais desenvolver projetos nos quais a informação tenha raízes históricas. (...) Isto quer dizer que, muito além dos jardins da universidade, existem, hoje, centenas de dezenas de consumidores de história. Consumidores, contudo, a quem a discussão sobre se a história está entre ficção ou ciência pouco importa (Priore, 2009, p. 13-14).

Acerca dessa linha tênue entre fato e imaginação, o diretor dos objetos de estudo da presente dissertação, Renato Terra, cita a ética e o compromisso com os depoentes. Como o documentário é veiculado na mídia, os entrevistados sofrem impacto real na vida deles a partir do marco da transmissão. Já no filme de ficção, um ator pode interpretar um assassino e falar barbaridades sem prejudicar sua reputação, pois todo mundo sabe que se trata de um personagem.

Em contrapartida, tal nível de cautela não compromete a liberdade destacada por Melo (2002). Para Terra, o documentário configura um território no qual é permitido fabular, misturar histórias reais com contos ficcionais, desde que se mantenha o compromisso de resguardar os participantes que expõem sua pessoa física por meio da obra:

Há que se ter uma responsabilidade grande de proteger as pessoas das decorrências do que elas vão dizer. Ou assumir essas conseqüências, se você fizer um documentário sobre políticos ou assassinos. Em *F For Fake*, Orson Welles começa contando uma história e deixa claro logo de cara que, a partir de determinado minuto, vai começar a mentir. Então, tem esse pacto com o espectador. A gente tinha visto *Jogo de Cena*, do Eduardo Coutinho, em que ele entrevista mulheres reais e atrizes contando as mesmas histórias originais. Há intérpretes conhecidas – como Fernanda Torres e Marília Pêra – e outras que você não reconhece. Então, fica tudo embolado, e o que importa não é a confirmação da verdade, mas a força que aquela história impõe. Acredito muito nisso. No filme sobre o Carlos Imperial, a forma surgiu antes; a gente usa essa coisa do *Jogo de Cena*, mistura atores com depoimentos reais, mas de uma maneira bem-humorada. Então, há atores ali no meio, dando depoimentos de histórias reais ou inventadas. A gente casou isso com o Imperial, que era um mentiroso compulsivo, e trouxe para a linguagem do filme – deixando claro através dos créditos, mudando o crédito, sacaneando. Acho que o que importa é a ética com o personagem; por exemplo, a pessoa pode dizer algo impactante ou preconceituoso, como: “eu neguei meu filho”.²⁴

Ao analisar a proposta ousada de *Jogo de Cena* (direção: Eduardo Coutinho, 2007), Figueiredo (2009, p. 140) indaga: “Seria este o papel da ficção hoje? Isto é, viabilizar a encenação de sua própria diluição num mundo que abole distâncias

²⁴ Renato Terra, em entrevista presencial concedida exclusivamente a esta dissertação, dia 07 de junho de 2024, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro.

entre passado e presente, entre o real e o ficcional, entre espectador e ator?”. Não é à toa que a referida película termina com cadeiras vazias, dentro do palco vazio, sob a perspectiva da plateia vazia e, em seguida, com *fade out* para o preto. Utilizando-se da metalinguagem, a reflexão que o encerramento do documentário provoca é de que, talvez, o filme da existência, incluindo o ponto final, não passe de uma ilusão de ótica, inserida no imaginário de um tempo inexistente.

Além de embaralhar fronteiras, o filme utiliza, ao final, o recurso do som acústico, diegético, tecnicamente cru e, ao mesmo tempo, lúdico como um jogo de cena: uma das *personas* retratadas, Sarita Houli Brumer, retorna ao palco e é estimulada pelo diretor Eduardo Coutinho a realizar o desejo dela naquele momento: cantar para amaciar o peso do depoimento dado anteriormente. Após muita hesitação e no intuito de presentificar os laços com o pai (já falecido) e a filha (que cortara relações com ela), Brumer entoa, à capela e bastante emocionada, a cantiga de domínio popular *Se Essa Rua Fosse Minha*.

Tal fragmento dissolve os limiares entre passado/presente e ator/espectador mencionados por Figueiredo (2009), à medida que, no contexto em que Brumer canta, a subjetividade da cena transporta-se imediatamente para a infância, efeito passível de ser desfrutado porque, em uma estrutura audiovisual, enquanto o olho é mais ágil espacialmente, o ouvido é mais ágil temporalmente (Chion, 2011). Quando alguém deixa de ser criança e se torna adulto? O tempo decorre através de nós ou simplesmente passamos pelo tempo? No limite, não seria a ficcionalização da verdade o próprio retrato da realidade? *Jogo de Cena* exemplifica que um documentário pode ser espelho e simulacro, à medida que a base da não ficção é a intertextualidade com a ficção, ainda que calcada em uma negação.

De acordo com Serelle (2024), o seio ficcional localiza-se na esquina entre o particular e o universal, o verificável e o fabulado. Ele afirma que, em termos de estrutura narrativa, fato e invenção bebem da mesma fonte. Mas, diferentemente da linguagem escrita, a não ficção audiovisual tem margem larga para flertar com o não factual, devido ao pacto (firmado entre autor e público) com o entretenimento. Ao comentar sobre o rótulo “baseado em fatos reais”, que blinda muitos documentários de um comprometimento mais rígido com os eventos retratados, o autor grifa o seguinte movimento:

No estudo da adaptação como produto, Linda Hutcheon (2013) propõe a ideia de paráfrase – um modo de retomar mais livremente um texto sem perder de vista seu sentido – para descrever a mudança ontológica que ocorre na passagem de um evento histórico ou da vida real de uma pessoa para a forma ficcional. Muitas dessas transformações para o audiovisual, por meio de docudramas televisivos, cinebiografias e outras formas, são mediadas por um texto-fonte de não ficção. Há casos em que as fontes são múltiplas e de diferente qualidade midiática e reúnem, por exemplo, a reportagem escrita, registros audiovisuais e arquivos sonoros. Isso faz com que o evento original já se apresente parafraseado, relido a partir da perspectiva de um outro (Serelle, 2024, p. 4).

Como se vê, uma das particularidades do cinema documental dentro do contexto da linguagem audiovisual é que o gênero lida com os limites entre representação objetiva e interpretação subjetiva da realidade. Seja ocultando ou ostentando o traço autoral, documentaristas constroem técnicas narrativas que supostamente visam transmitir a verdade, embora passem por decisões criativas e pela perspectiva dos realizadores. Ao fim e ao cabo, “será o cinema, arte da imagem, uma ilusão? Evidentemente, como podia deixar de ser? E é realmente disto que se fala: da ilusão audiovisual” (Chion, 2011, p. 12). No caso da não ficção, que inevitavelmente contém elementos fictícios, as implicações entre legitimidade do produto e engajamento do público trafegam na corda bamba.

Mas, em vez de negar esse conflito, o documentário pode explorar o dinamismo da combinação entre reportagem factual e expressão artística. Pelo fato da câmera apreender uma realidade bem mais complexa do que a retina consegue capturar, a máquina representa uma porta para a ficção, à medida que recorta o cenário e reinventa a relação parte/todo. Valendo-se desse efeito, o idealizador do filme consegue modelar o panorama de acordo com sua intenção, decidindo se a obra ganhará mais contornos documentais ou ficcionais (Hidalgo, 2023).

Embora a base criativa do cinema seja a mesma para o drama e o documentário – a tendência do ser humano para fabular –, a verdade é mais difícil de ser retratada do que a mentira. E, por maior que seja o esforço de inventar ou, na outra ponta, ser fiel à realidade, ambas as escolhas fílmicas esbarram na artificialidade. Logo, se há uma questão contínua no cinema, é a linha obnubilada entre reprodução, registro e simulacro. Enquanto as estratégias narrativas importadas do telejornalismo – como uso técnico de entrevistas e imagens de arquivo – desmancham essa neblina, os elementos da linguagem cinematográfica – como ensaio, recriação e reencenação – dilatam os contornos imaginativos do documentário (Hidalgo, 2023).

Com o avanço exponencial das mídias sociais, distinguir o que é real do que é imaginado configura tarefa cada vez mais hesitante, pois a expansão tecnológica parece descascar infinitas camadas no processo de escavação da verdade. Disso, deriva uma crescente encenação da realidade, a partir de narrativas que, muitas vezes, são tidas como mais autênticas do que a ficção tradicional. Visto que as novas formas de expressão põem em xeque a natureza da verdade, da representação e da percepção na era digital, poder-se-ia argumentar que estamos vivenciando tanto o declínio quanto o auge da ficção, pois, na contemporaneidade, cada indivíduo tem vitrine para ser protagonista da própria história:

A partir das últimas décadas do século XX, como já foi fartamente assinalado, as transformações tecnológicas no campo da comunicação e dos transportes e os novos circuitos globalizados de produção e circulação de produtos, que geraram a compressão do espaço-tempo, favoreceram uma espécie de sincronização do passado e do presente. (...) Entretanto, diferentemente do que ocorrera no início do século passado, tais mudanças na maneira de vivenciar a temporalidade motivaram, nas esferas artística e teórica, a revalorização da narrativa como instância de organização da experiência: ao invés das macronarrativas legitimadoras dos grandes projetos coletivos, com as quais as vanguardas dialogavam a seu modo, afirmaram-se as pequenas narrativas, que privilegiam as pessoas comuns e a vida privada (Figueiredo, 2009, p. 134).

Nesse panorama de temporalidades derretidas e narrativas fragmentárias, emergem gêneros como a biografia e a crônica, que coletam dados de fontes diversificadas, ao mesmo tempo em que mantêm o traço autoral como esqueleto. Assim, os relatos ficam suscetíveis à livre interpretação, sobrevivendo às mudanças socioculturais. A memória coletiva faz com que nada que ocorra na história da humanidade se anule, e o ofício do biógrafo consiste em legitimar tanto os grandes quanto os pequenos acontecimentos, reconstituindo-lhes a vida.

2ª parte: Construindo Nara Leão e Tim Maia no acervo Globoplay

Linda cultura... Foi feita pra gente saber de onde viemos, pra onde vamos voltar.²⁵

O próximo capítulo adentra as particularidades do streaming enquanto ambiente de distribuição de conteúdo e destino espectral, mapeando as circunstâncias que sustentam diferentes plataformas no mercado e traçando um paralelo entre a Netflix – principal servidor em nível mundial – e o Globoplay – braço digital da maior emissora de televisão do Brasil. Além das considerações teóricas, que abordam tanto a face utilitária quanto o caráter imaterial desse tipo de tecnologia, apresentam-se figuras e tabelas que traduzem a interação portal-usuário em termos de categorias e títulos, a fim de oferecer uma leitura mais palpável nesse ponto da pesquisa.

Já nos outros dois capítulos que se seguem, inquirir-se de que maneira a memória de Nara Leão e Tim Maia é retratada nas biografias seriais, musicais e documentais que o Globoplay produziu sobre eles. Passando-se pela contextualização a respeito da trajetória dos artistas, a questão do campo e a ilusão biográfica em meio à fabulação da não ficção, analisa-se o conteúdo de cada um dos episódios das séries *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia*, em termos de discurso, sonoridade e montagem.

Vale frisar que, nesta segunda parte da presente dissertação, além de pensamentos de autores especializados em tecnologia e cultura, exploram-se trechos da entrevista exclusiva com o diretor Renato Terra, em que ele demarca posicionamentos acerca do streaming enquanto experiência e das intenções que o mobilizam durante o processo das produções que assina – dentre as quais, constam os objetos deste estudo.

²⁵ Trecho da música *Cultura Racional* (Beto Cajueiro, 1976), gravada por Tim Maia.

4. Globoplay e construção de memória

É bom acordar com você quando amanhece o dia; dá vontade de te agradar, te trazer alegria.²⁶

Plataforma digital de streaming de conteúdo audiovisual por assinatura, o Globoplay foi lançado pela Globo em novembro de 2015, com quatro objetivos iniciais: transmissão simultânea da grade televisiva; disponibilização de programas exibidos na TV aberta; oferta de produções antigas pertencentes ao acervo da emissora; e fabricação de material inédito e exclusivo, sob o selo dos Originais Globoplay. Enquanto, nos anos iniciais, o site/aplicativo predominou como repositório da grade de programação, nos anos mais recentes, a estratégia evoluiu para reter o público que migra dos meios tradicionais para os digitais. Em 2020, no auge do isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19, o Grupo Globo promoveu uma unificação de marcas de seu portfólio, aproveitando o aumento na demanda (Neto; Lessa; Júnior, 2023).

Assim, à época do lançamento, a função do Globoplay era retroalimentar o valor dado à televisão com a circulação do consumo digital para, no futuro, consolidar a independência do streaming (Vieira; Murta, 2017). Na era da inteligência artificial, não é de se espantar que a lógica de saturação informacional possa ser quebrada pelo poderoso material humano que entrelaça lembrança, identificação e nostalgia. Ao longo de quase uma década de existência, o aplicativo já passou por reestruturações e reposicionamentos, mas, mesmo que de forma calculada, ainda funciona como extensão de um laço social e preservação da memória coletiva do telespectador.

Baseados nessa premissa, Neto, Lessa e Júnior (2023) enxergam que, ao atualizar o modo de exibição de acordo com as demandas contemporâneas, a televisão não perde o caráter de mediação cultural, contanto que mantenha a memória afetiva na relação com a audiência. A hegemonia do Grupo Globo e sua presença crescente no ambiente digital fazem cair por terra as opiniões apocalípticas de que a televisão estaria morta nos tempos virtuais. De forma geral, tal veículo de

²⁶ Trecho da música *Leva* (Michael Sullivan; Paulo Massadas, 1985), gravada por Tim Maia.

comunicação só está trocando de pele, reciclando identidades, mas sem perder o fluxo de energia que o conserva vivo: a conexão com pessoas, suas reminiscências, demandas e perspectivas.

4.1. Streaming enquanto acervo e lugar de afeto

Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto
pra você parar em casa.²⁷

Para Lopes (2024), os serviços de VoD (*vídeo on demand* – vídeo sob demanda), como Netflix, Amazon Prime Video, Max, Paramount+, Apple TV+, Disney+, Star+, Globoplay e Telecine Play, alteram não só o consumo, mas o discurso dos mercados locais e transnacionais das civilizações contemporâneas, de modo que o conceito de televisão, enquanto mediação cultural, desliza para uma estética digital de convergência midiática. Para a autora, o Globoplay configura-se como marco da plataformização da televisão no Brasil, à medida que o aplicativo nasce do entendimento de que as novas tecnologias podem ser aliadas da mídia convencional, em vez de supostas concorrentes.

O conteúdo exclusivo, a estreia de produções inéditas e a hegemonia do acervo da maior emissora de televisão do país combinam-se como fortes diferenciais do Globoplay em relação à gigante estadunidense Netflix (que opera no mercado brasileiro desde 2011) e aos demais concorrentes de streaming, como destaca Moratelli (2018). Em nota²⁸ para a coluna *Veja Gente*, ele comenta que o Globoplay bateu a marca de 25 milhões de alcance mensal²⁹ em 2024 – sendo que 80 por cento da programação é de conteúdo brasileiro e o consumo cresceu em 40 por cento entre 2023 e o primeiro semestre de 2024. Tais dados, geralmente sigilosos, foram anunciados pelo diretor de produtos digitais e canais pagos da TV Globo, Manuel Belmar, junto ao diretor executivo dos Estúdios Globo, Amauri Soares, na edição de 2024 do evento *Rio2C*, no Rio de Janeiro. Enquanto isso, a Netflix encerrou o terceiro trimestre de 2024 com 282,7 milhões de assinantes em

²⁷ Trecho da música *Com Açúcar, Com Afeto* (Chico Buarque, 1967), gravada por Nara Leão.

²⁸ *Globoplay quebra silêncio sobre seus impressionantes números*: https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/globoplay-quebra-silencio-sobre-seus-impressionantes-numeros#google_vignette. Publicado por Valmir Moratelli em 27 de junho de 2024.

²⁹ Incluindo a base de assinantes da versão paga e os clientes cadastrados na versão gratuita.

escala global, sendo 70 milhões do plano com anúncios. A informação foi divulgada no balanço financeiro da empresa de outubro de 2024.

Em matéria³⁰ para o *Meio & Mensagem*, Sacchitiello comenta que, na virada de 2024 para 2025, as Organizações Globo decidiram tornar seu serviço de streaming mais competitivo, com ofertas a partir de R\$ 9,90 por mês pelo plano anual³¹, opção de versão *premium* e aumento de inventário para os anunciantes. A partir de informações da diretora do Globoplay, Julia Rueff, a jornalista resume que tais estratégias de negócios, somadas a uma maior oferta de filmes, séries e conteúdos originais para 2025, miram ampliar a base de assinantes e atrair mais marcas para fazer propaganda na plataforma. O Globoplay, aliás, foi pioneiro ao incluir publicidade no streaming desde o lançamento.

De acordo com Neto (2024), o engajamento – uma das principais métricas de interação de usuários (consumidores ou anunciantes) com determinado conteúdo ou marca nas redes sociais – deve ser analisado pelas empresas no sentido de mensurar conexão e envolvimento. Por isso, manter o engajamento envolve não só fatores econômicos, mas também ações socioculturais. Partindo da inevitável relação entre televisão e internet na última década, ao tomar como estudo de caso o Globoplay, o autor comenta estratégias da plataforma – calcadas em algoritmos e dados gerados por inteligência artificial – para afinar a relação com os clientes, como segmentação de anúncios de acordo com o público-alvo de cada produto ou categoria do catálogo. Ao monitorarem os hábitos de consumo de cada espectador em tempo real, as métricas evitam a dispersão da audiência. Faz-se uma leitura de comportamento, peneirando a extensão do analógico para o digital e da televisão para o streaming:

A plataformização surgiu como um dos principais fatores distintivos para o Grupo Globo no Brasil, posicionando a organização na vanguarda das iniciativas tecnológicas destinadas a reduzir a lacuna entre o modelo de negócio televisivo “tradicional” e as tecnologias de informação e comunicação na era da convergência dos média. (Neto, 2024, p. 13)

³⁰ *Preços mais baixos e mais anunciantes: as estratégias do Globoplay:* <https://www.meioemensagem.com.br/midia/precos-mais-baixos-e-mais-anunciantes-as-estrategias-do-globoplay#:~:text=%E2%80%9CComo%20%C3%A9%20padr%C3%A3o%20no%20streaming,page%E2%80%9D%2C%20diz%20a%20diretora>. Publicado por Bárbara Sacchitiello em 04 de novembro de 2024.

³¹ Promoção válida em novembro de 2024.

Em meio à comunicação transmídia³², o selo dos Originais Globoplay chancela a exclusividade de um serviço de streaming derivado da maior emissora de televisão do Brasil, mobilizando o engajamento dos telespectadores em torno da produção audiovisual do Grupo Globo – o que inclui pedidos dos internautas para que se exibam obras exclusivas do streaming na grade da TV aberta. Sintonizada nas redes sociais, a audiência também expressa o desejo de revisitar telenovelas antigas do arquivo da emissora (Neto, 2024). Nesse sentido, a balança entre memória e inovação gera uma experiência personalizada no (re)encontro da Globo com diferentes públicos, de modo que o *big data* e o *machine learning* apenas potencializam uma relação orgânica e duradoura. Independentemente do produto ou suporte, o foco incide sobre pessoas e seus afetos.

Conforme Neto (2024), o Globoplay utiliza algoritmos de recomendação semelhantes aos da Netflix, sugerindo conteúdos a partir da datificação de preferências e hábitos de visualização dos usuários, no intuito de reter ao máximo uma audiência fragmentada, diversificada e flutuante, com capacidade de acessar ofertas simultâneas de vários players do mercado. Em suma, no panorama audiovisual brasileiro, o padrão Globo de qualidade reúne diferencial estético, *know-how* televisivo e tecnologia da informação para humanizar o relacionamento com consumidores e anunciantes na era digital.

Teodoro e Davino (2020) apontam que a Netflix foi pioneira em ofertar ao consumidor um catálogo audiovisual sob demanda, acessível em qualquer dispositivo a qualquer hora, de modo que o caráter revolucionário do streaming consiste no poder de escolha que os serviços conferem aos usuários, abarcando vários nichos a partir de tendências baseadas em algoritmos. Em meio à competição de players e preços, empresas como Netflix e Globoplay investem na produção de conteúdo exclusivo, fomentando uma corrida em que a qualidade duela contra a escassez de tempo e a dispersão da audiência.

Em um panorama no qual a evolução da indústria audiovisual fertiliza a parceria entre a tradição de emissoras televisivas e a disrupção de empresas de tecnologia, germinam práticas interativas – dentre elas, a transição ou simultaneidade entre telas (Vieira; Murta, 2017). Assim, o conteúdo deve ser

³² Veiculação estratégica de conteúdo por meio de variados meios de comunicação.

nichado e ritmado para prender o espectador, mas, ao mesmo tempo, precisa dialogar com referências culturais e memórias coletivas para acessá-lo psíquica e emocionalmente. Esse é um cenário perfeito para a consolidação das plataformas de streaming (estrangeiras e brasileiras), baseadas em novos modelos de negócios e novos padrões de comportamento.

Fundada nos Estados Unidos como locadora de vídeo por assinatura em 1997, a Netflix se tornou serviço de streaming em 2007, ao inaugurar o sistema de consumo ilimitado a partir de uma biblioteca audiovisual, esvaziando as locadoras tradicionais e roubando público dos canais de televisão. Hoje, está presente em mais de 190 países. A característica desse empreendimento transnacional de lançar séries com temporadas completas reforça o hábito de parte do público de maratonar conteúdo via streaming, gerando repercussão e conversa paralela nas redes sociais, que funcionam como segunda tela (Vieira; Murta, 2017). A divulgação boca a boca se virtualizou e agora é tela a tela.

Mas, mesmo mergulhado na lógica digital de produção e distribuição de conteúdo (gratuito e exclusivo) sob demanda, o Globoplay ainda diferencia online de offline e exerce atuação limitada enquanto serviço se comparado em termos gerais com a Netflix – que, segundo Vieira e Murta (2017, p. 15), “é uma plataforma televisiva ágil, dinâmica e focada no usuário, que dispõe de uma interface simples, que estimula o engajamento (algoritmo de recomendações)”. De fato, enquanto o conceito da Netflix é mais cosmopolita, a imagem do Globoplay é propositadamente associada à Globo, marca onipresente no imaginário do brasileiro e exportadora de telenovelas que projetam – internacionalmente – nossa cultura.

Apesar dos Originais Netflix terem surgido antes dos Originais Globoplay, a plataforma brasileira distingue-se, como reforçam Ramos e Borges (2021, p. 7), pela “posse de um acervo de produções televisivas e fílmicas capazes de conquistar e manter os espectadores brasileiros”, direcionando-se ao público nacional com reprodução simultânea dos canais ao vivo (abertos e pagos); expansão da grade televisiva; distribuição de novelas, séries, filmes e programas do Grupo Globo; oferta de conteúdo exclusivo; e catálogo de produtos licenciados. Com isso, o serviço atrai tanto os telespectadores da Globo quanto a audiência mais afeita a

players estrangeiros. Conforme destacam Ramos e Borges (2021), os universos televisivo e digital se hibridizam na confluência entre o tradicional e o novo.

4.2.

Navegação do usuário nos catálogos do Globoplay e da Netflix

Ora bolas, não me amole com esse papo de emprego. Não está vendo? Não estou nessa. O que eu quero? Sossego.³³

Segundo levantamento³⁴ da empresa alemã JustWatch, relativo ao terceiro trimestre de 2024, a Netflix lidera o mercado de streaming no Brasil com 26% de presença, enquanto o Globoplay acumula 12%. Os dados divulgados revelam que, apesar de substancial, a distância entre tais porcentagens em relação aos dois players diminui a cada ano. Ou seja, enquanto a Netflix perde antigos clientes brasileiros, o serviço da Globo conquista novos.

Para esclarecer de que forma o Globoplay – braço do maior conglomerado de mídia do país e hospedeiro dos objetos de estudo da presente dissertação – e a Netflix – principal serviço de streaming do mundo, que detém a maior fatia de participação no mercado brasileiro – dispõem, organizam e categorizam os catálogos em suas respectivas vitrines virtuais, apresentamos, a seguir, breve amostra de como ocorre a navegação do usuário nos sites desses dois portais.

Ao entrar com login e senha na versão paga do Globoplay³⁵, o assinante depara-se com um painel de lançamentos, gêneros, categorias e sugestões com base em seu perfil. Na aba “Catálogo”, clicando em “Categorias”, encontram-se, no que tange ao enfoque da presente pesquisa, “Séries”, “Documentários”, “Originais” e “Música”. Todos os compartimentos, quando abertos, aparecem recheados de subcategorias. Os “Originais”, por exemplo, dividem-se em “Séries”, “Novelas”, “Documentários”, “Música”, “Infantil” e “Variedades”. A plataforma conta com 27 canais, que podem ser assistidos ao vivo pelo plano *premium*. Já a assinatura padrão dá acesso a 10 canais ao vivo. Além disso, há quatro canais parceiros do serviço: Telecine, Premiere, Combate e FlaTV+.

³³ Trecho da música *Sossego* (Tim Maia, 1978).

³⁴ A empresa monitorou plataformas de streaming como Netflix, Max, Prime Video e Globoplay durante três meses em mais de 60 países.

³⁵ Acesso obtido pela autora no período de novembro a dezembro de 2024. Ressalta-se que a visão de tela do Globoplay apresenta-se de forma personalizada, dependendo do perfil de cada assinante.

Figura 3 - Visão parcial da tela do Globoplay dentro da aba “Catálogo” (versão para desktop).



Fonte: Globoplay.

Figura 4 - Visão parcial da tela do Globoplay dentro da categoria "Originais" (versão para desktop).



Fonte: Globoplay.

Toma-se como recorte para a seleção dos títulos e o agrupamento em tabelas a classificação dos objetos de estudo do presente trabalho – *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* – como Originais Globoplay, seriados, musicais, biográficos, documentais e relativos a personalidades públicas falecidas. Segue, abaixo, listagem montada pela autora com as principais obras relacionadas ao escopo da pesquisa:

Tabela 1 - Globoplay

Séries <i>(personalidades)</i>	Documentários biográficos <i>(personalidades)</i>	Originais <i>(biográficos,</i>	Música <i>(documentários</i> <i>de personalidades)</i>
--	---	--	---

<i>brasileiras mortas)</i>	<i>brasileiras mortas)</i>	<i>documentais e musicais)</i>	<i>ou cenas musicais)</i>
Senna por Ayrton	Senna por Ayrton	Rock in Rio – a História	Rock in Rio – a História
Vale Tudo com Tim Maia	Hebe, um Brinde à Vida	Vale Tudo com Tim Maia	Vale Tudo com Tim Maia
Um Beijo do Gordo	Isto é Pelé	Tardezinha	Tardezinha
O Canto Livre de Nara Leão	O Canto Livre de Nara Leão	O Canto Livre de Nara Leão	O Canto Livre de Nara Leão
Chacrinha – A Minissérie	Meu Amigo Bussunda	Sullivan & Massadas: Retratos e Canções	Sullivan & Massadas: Retratos e Canções
Elis – Viver é Melhor que Sonhar	Boa Noite (Cid Moreira)	Chitãozinho & Xororó – Uma História de Sucesso	Chitãozinho & Xororó – Uma História de Sucesso
Especial Mamonas Assassinas	Especial Mamonas Assassinas	Sandy & Júnior – A História	Sandy & Júnior – A História
Dercy de Verdade	Henfil	Xuxa, o Documentário	Chic Show
Maysa – Quando Fala o Coração	Garrincha: Alegria do Povo	Lexa: Mostra Esse Poder	Lexa: Mostra Esse Poder
O Caso Celso Daniel	Clementina	Pra Sempre Paquitas	Uma Noite em 67
Clara	Erasmus 80	Erasmus 80	Erasmus 80
Marielle, o documentário	Elza Infinita	Arnaldo, Sessenta	Arnaldo, Sessenta
Elza & Mané	Elza & Mané	Elza & Mané	Elza & Mané

Belchior: Apenas um Coração Selvagem	Belchior: Apenas um Coração Selvagem	A Vida Depois do Tombo (Karol Conká)	A Vida Depois do Tombo (Karol Conká)
Por Toda Minha Vida – Nara Leão	Nelson Freire	Marisa Monte – Portas e Janelas	Marisa Monte – Portas e Janelas
MC Daleste – Mataram o Pobre Loco	Ele Era Assim: Ary Barroso	Belo: Perto Demais da Luz	Você Nunca Esteve Sozinha – o Doc de Juliette

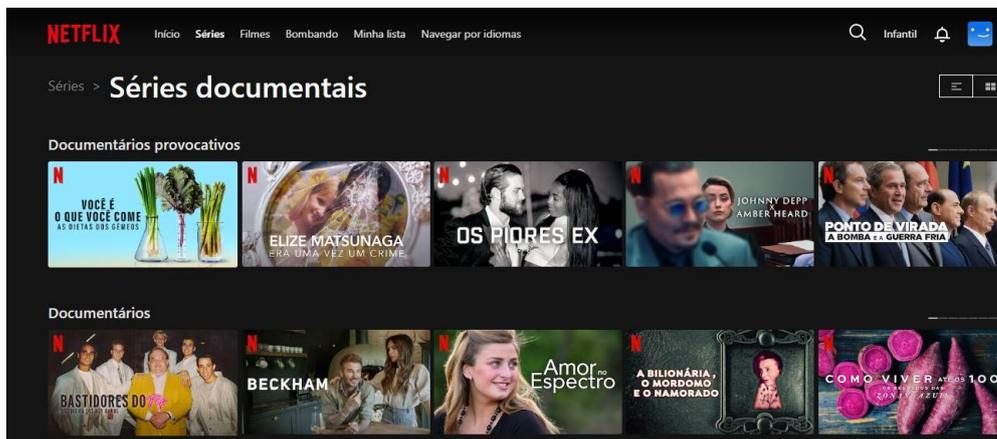
Fonte: Grade montada pela autora de acordo com os dados do Globoplay.

Vale destacar que, a despeito das hierarquias gerais disponibilizadas na navegação do Globoplay, os objetos de pesquisa da presente dissertação – *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* –, quando acessados diretamente, estão etiquetados com os seguintes rótulos: “Biografia”, “Personalidade”, “Música” e “Documentário”. Além das referidas produções, a procura pelos nomes de Nara Leão e Tim Maia dentro do Globoplay mostra os especiais *Por Toda Minha Vida – Nara Leão* e *Por Toda Minha Vida – Tim Maia*. Outro ponto relevante é que o filme *Elis & Tom, Só Tinha de Ser com Você*, apesar de rotulado como “Personalidade”, “Música” e “Documentário”, não aparece em nenhum dos filtros acionados, apesar de estar disponível no Globoplay.

Por meio da digitação direta da etiqueta “Biografia” na busca, dentre os títulos documentais listados na tabela anterior, encontram-se *Pra Sempre Paquitas; Xuxa, o Documentário*; e *Um Beijo do Gordo*. Já na busca pelo termo “Personalidade”, constam *Chitãozinho & Xororó – Uma História de Sucesso*; *Pra Sempre Paquitas; Xuxa, o Documentário*; e *Hebe, um Brinde à Vida*. Quando se procura por “Música”, em vez dos títulos da tabela anterior, acham-se séries infantis, shows e programas musicais. Por fim, a pesquisa por “Documentário” desemboca em *Marielle, o documentário*; *Xuxa, o Documentário*; *Você Nunca Esteve Sozinha – o Doc de Juliette*; *Rock in Rio – a História*; *Chitãozinho & Xororó – Uma História de Sucesso*; e *Pra Sempre Paquitas*.

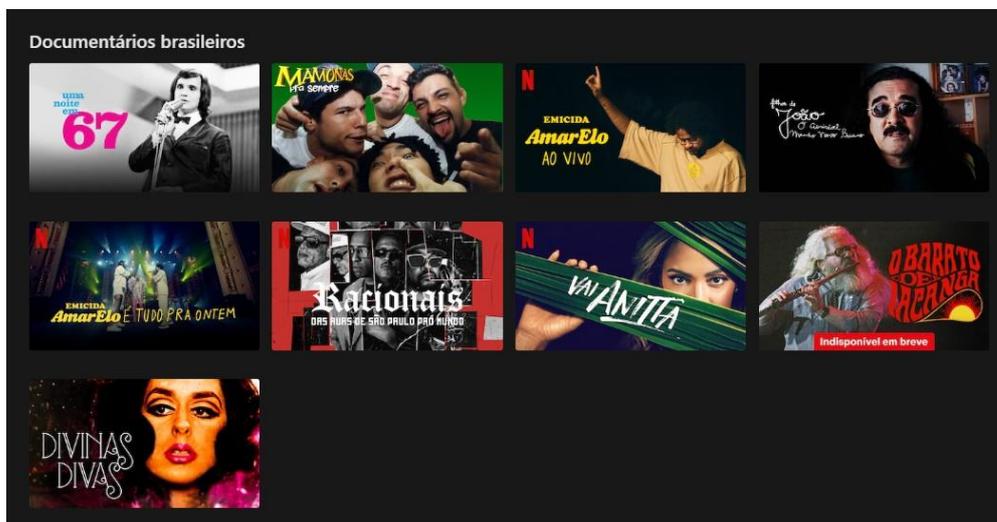
Ao entrar com login e senha na conta da Netflix³⁶, o usuário também se vê diante de um painel de novidades, categorias e recomendações com base em seu perfil. Apesar do painel ser semelhante ao do Globoplay, não há a aba “Catálogo” na versão para desktop.

Figura 5 - Visão parcial da tela da Netflix dentro da subcategoria "Séries documentais".



Fonte: Netflix.

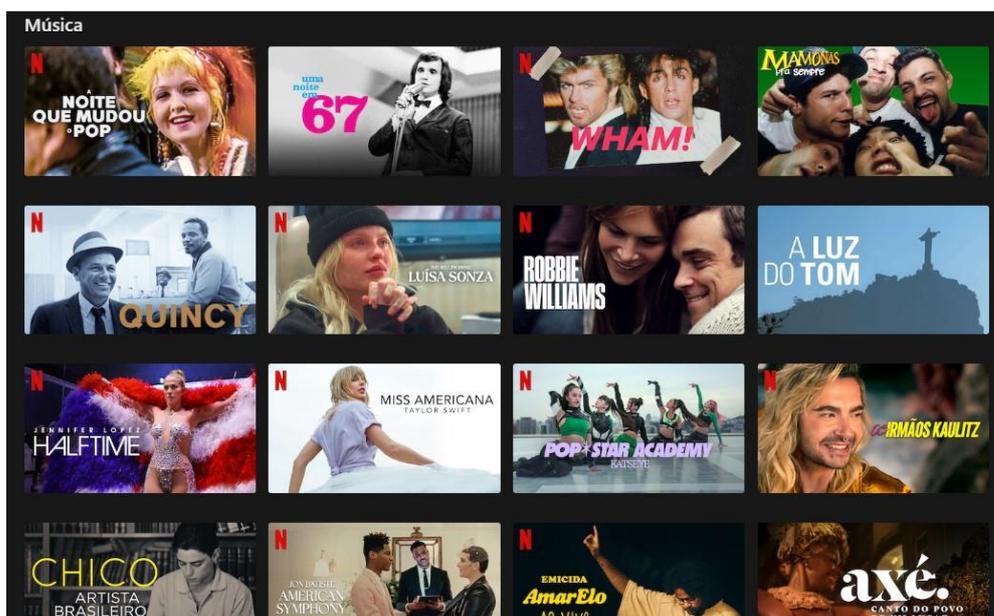
Figura 6 - Visão parcial da tela da Netflix dentro da subcategoria "Documentários brasileiros".



Fonte: Netflix.

³⁶ Acesso obtido pela autora no período de novembro a dezembro de 2024. Ressalta-se que o painel da Netflix também se apresenta de forma personalizada, de acordo com o perfil de cada assinante.

Figura 7 - Visão parcial da tela da Netflix dentro da subcategoria "Música".



Fonte: Netflix.

Segue, abaixo, listagem montada pela autora com base em filtros de busca análogos à pesquisa no Globoplay:

Tabela 2 - Netflix

Séries e filmes biográficos, documentais, musicais e brasileiros
Uma Noite em 67
A Luz do Tom
Se Eu Fosse Luísa Sonza
Chico – Artista Brasileiro
Filhos de João, o Admirável Mundo Novo Baiano
Racionais – Das Ruas de São Paulo Pro Mundo
Vai Anitta
Anitta – Made In Honório
Axé – Canto do Povo de Um Lugar
Emicida AmarElo – É Tudo Pra Ontem
Divinas Divas
O Barato de Iacanga

Fonte: Grade montada pela autora de acordo com os dados da Netflix.

Dentre os produtos listados na tabela anterior, os Originais Netflix reúnem *Se Eu Fosse Luísa Sonza*; *Racionais – Das Ruas de São Paulo Pro Mundo*; *Anitta – Made In Honório*; *Vai Anitta*; e *Emicida AmarElo – É Tudo Pra Ontem* – todos baseados em artistas vivos que são referências dos gêneros pop, rap e funk. Na Netflix, não há conteúdo específico sobre Nara Leão ou Tim Maia. Já o filme *Tim Maia*, dirigido por Mauro Lima e exibido nos cinemas em 2014, encontra-se no Globoplay por meio do canal parceiro Telecine. Tal cinebiografia, recriada em 2015 como docudrama serializado para a TV Globo, sob o título *Tim Maia – Vale o que Vier* e com direção de Felipe Sá, ganhou inserções dramatúrgicas e documentais, hospedando-se no catálogo do Globoplay até 2024, quando foi excluída³⁷.

Observa-se que o cardápio de biografias originais, documentais, musicais e brasileiras da Netflix é restrito em relação ao do Globoplay, o que indica que tal nicho é especialidade da plataforma digital da Globo, proprietária de vasto e exclusivo acervo, que engloba material de artistas, programas e eventos da cultura nacional. Ademais, como sublinha Lopes (2024), o Globoplay dispõe da vantagem de contar com os estúdios do Grupo Globo para rodar suas produções, diferentemente dos players transnacionais, que contratam produtoras independentes em cada território onde coproduzem conteúdo local.

Em relação às produções de Renato Terra, além das séries *Um Beijo do Gordo*, *O Canto Livre de Nara Leão*, *Vale Tudo com Tim Maia* e *Noites de Festival*, que são conteúdos exclusivos do Globoplay, o filme *Uma Noite em 67* consta tanto no catálogo do Globoplay quanto na biblioteca da Netflix. Enquanto as películas *Erasmus 80* (de cujo roteiro ele participa), *Narciso em Férias* e *Fla X Flu – 40 Minutos Antes Do Nada* estão disponíveis no Globoplay, o filme *Eu Sou Carlos Imperial* e a série de videoaulas *A Longa Arte de Antonio Carlos Jobim* podem ser acessados no YouTube.

4.3.

Quando o documentário é série para o streaming, na experiência de Renato Terra

³⁷ À época do lançamento da minissérie, o autor da biografia censurada *Roberto Carlos em Detalhes* (Planeta: 2006), Paulo César de Araújo, lamentou a exclusão de cenas que envolviam a humilhação de Tim Maia por Roberto Carlos. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, o escritor comentou a edição do filme pela Globo: “Foi uma tentativa de mudar a história. Tentaram transformar algo que poderia ser negativo para Roberto Carlos em positivo, excluindo cenas e acrescentando depoimentos do Rei. Trataram-no como um herói”.

Me diziam, todo momento: “Fique em casa, não tome vento”.³⁸

Ao analisar o Globoplay enquanto plataforma, em meio aos novos hábitos de consumo e aos concorrentes de streaming, o diretor Renato Terra opina, na entrevista concedida à presente dissertação, que trabalhar para o portal é algo em constante mutação, pois todos os profissionais envolvidos estão aprendendo cada vez mais, aprimorando os algoritmos, decifrando as demandas dos assinantes e identificando os momentos em que a trilha sonora deve atuar para os espectadores não desgrudarem da tela.

Terra conta que o programa *Conversa com Bial* montou um núcleo especializado, uma mini produtora na qual ele e Ricardo Calil trabalharam. Pedro Bial convidou jornalistas e documentaristas das redações da TV Globo para escrever roteiros, a fim de produzir videoteipes com pegada cinematográfica, aproveitando a estrutura da atração. Terra já sonhava fazer um especial sobre Nara Leão havia dez anos e passou a defender a ideia assim que entrou na equipe.

A oportunidade surgiu quando tal núcleo, o *Conversa.doc*, realizou um programa em homenagem à artista, para o qual Terra gravou entrevistas em profundidade com Maria Bethânia, Roberto Menescal, Fernanda Takai e Isabel Diegues. Após Terra insistir em estender o assunto para um produto serializado, o Globoplay deu-lhe sinal verde para elaborar o projeto. O cineasta não só concebeu uma proposta de Original Globoplay sobre Nara Leão, como também sobre Tim Maia, e ambas foram formalmente aprovadas. Cada uma das séries levou cerca de sete meses para ser produzida.

Quanto à efeméride dos 80 anos que Nara Leão e Tim Maia completariam caso estivessem vivos em 2022, ocasião em que as séries foram lançadas, Terra diz que se trata de uma ideia do Globoplay e que a plataforma costuma se basear em datas importantes para programar os lançamentos de biografias de artistas mortos. Nessa linha, as séries documentais em homenagem a Jô Soares e Ayrton Senna no Globoplay foram lançadas nos aniversários de morte dos biografados.

³⁸ Trecho da música *História de Uma Gata* (Chico Buarque; Sergio Bardotti; Luis Enriquez Bacalov, 1977), gravada por Nara Leão.

Questionado sobre o que diferencia um longa-metragem de um produto serializado, tanto do viés de produção quanto da perspectiva de consumo, Renato Terra diz que no cinema o que vale é a experiência total, com a luz apagada e o clima de concentração. Como, dificilmente, alguém sai no meio da sessão, o filme pode começar vagarosamente antes de ter uma virada e adquirir velocidade. Já na série, o objetivo é não perder o espectador, que está com o controle remoto na mão e pode pausar ou mudar de canal. Por ser exibido em capítulos, o formato serial tem potencial para se desdobrar em tópicos, com atmosferas específicas para cada parte.

Por exemplo, cada um dos cinco episódios de *O Canto Livre de Nara Leão* tem temática bem delineada, e a passagem da primeira fase para a segunda é radical: enquanto o movimento da bossa nova é representado por cores, leveza, delicadeza e tempo dilatado, o período de protesto, marcado pelo espetáculo *Opinião*, é forte, contundente, com edição ligeira. Ao mesmo tempo em que os episódios têm essa autonomia, a marca suave e delicada de Nara atravessa toda a montagem, ressalta Terra. E o final da série é assinalado por uma cena de carga mística, deixando reflexões em aberto, diferentemente do longa-metragem *Uma Noite em 67*, por exemplo, cuja história acaba quando se fecha a cortina.

Ainda sobre autoria em séries, Terra comenta que assumiu a direção de *Um Beijo do Gordo* no meio do processo, com parte do material já filmado, episódios montados em ordem cronológica e o roteiro guiado pelo conteúdo. Como diretor, ele criou uma atmosfera para cada um dos quatro episódios: a fase de Jô Soares como humorista, o início como apresentador no programa *Onze e Meia*, a ida para a TV Globo e a intimidade do artista. A partir de uma ordenação estratégica dos arquivos da trajetória de Jô como apresentador de *talk shows*, o espectador acompanha a evolução de cenário, estrutura e conteúdo dos programas, bem como o progresso na desenvoltura do biografado. A influência para esse tipo de montagem foi de Jordana Berg – montadora parceira de Eduardo Coutinho e que trabalhou com Renato Terra na série documental *Um Beijo do Gordo* –, que defende a aposta no potencial do espectador de ligar os pontos.

Comentando sobre seus filmes, Terra elucida que, se *Fla x Flu – 40 Minutos Antes do Nada* tivesse sido concebido para estrear no streaming, a troca de camisetas (ou seja, dos entrevistadores) entraria logo de cara, a fim de conectar o espectador,

deixando-o curioso sobre a possível repetição dessa ação ao longo do filme. Mas, como o produto foi pensado para as salas de cinema, cujo *timing* é outro, a surpresa demora a aparecer. Já o introspectivo *Narciso em Férias* foi criado para as telonas, mas surpreendeu ao ir bem no streaming, talvez porque a película entrou no ar no contexto da pandemia, em que as pessoas estavam em ritmo desacelerado.

Acerca da marca autoral de Renato Terra em documentários biográficos, musicais e seriais, destaca-se uma fala propícia para a conclusão do presente capítulo e o início do próximo, por se referir a um dos objetos de pesquisa desta dissertação. O diretor afirma que, ao realizar *O Canto Livre de Nara Leão*, não elaborou simplesmente uma série musical, mas sim uma ideia de país, delicadeza, inovação e coragem de conviver. Em suma, a imagem do Brasil que existe em Nara se espelha em Terra, que gosta de operar pelo caminho fecundo da cultura nacional.

5. Nara Leão: dona de sua história

Como dois e dois são quatro, sei que a vida vale a pena, embora o pão seja caro e a liberdade, pequena.³⁹

Ao discorrer sobre os mistérios da arte, do som, das imagens em movimento e da humanidade como um todo, Chion (2011, p. 45) tece a seguinte reflexão: “Como nascem as lendas? De uma ausência, de um vazio a preencher. Só se estabelecem quando lhes damos lugar”. Talvez, inconscientemente, Nara Leão soubesse disso. Não à toa, iniciou a carreira como musa do (à época) recém-nascido gênero da bossa nova e, ao longo da vida, transitou por diversos estilos, sempre identificando lacunas sociais. Ao enxergar oportunidades onde a média das pessoas avistava obstáculos, a artista suturava vazios, rachaduras e feridas do meio artístico e da sociedade. Fazia tal movimento com naturalidade. Sua missão era erguer pontes, abrir caminhos, anunciar o novo. E o novo sempre vinha. Às vezes, acompanhado do velho; outras vezes, grávido do desconhecido.

5.1. Por trás das cortinas: olhar documental sobre os palcos da artista

Corre, corre, minha gente, que é preciso ser esperto. Quem quiser, que vá na frente; vê melhor quem vê de perto.⁴⁰

Original Globoplay em formato de minissérie com cinco episódios, *O Canto Livre de Nara Leão* estreou em 07 de janeiro de 2022, mês em que a homenageada completaria 80 anos (no dia 19). Produzida pelo selo *Conversa.Doc*, núcleo de documentários do programa *Conversa com Bial* (TV Globo), a obra descortina um arquivo de imagens inéditas. A partir de entrevistas, gravações e apresentações raras, percorrem-se diversos momentos da carreira e vida pessoal da eclética cantora Nara Leão. Acontecimentos relevantes para o cenário da MPB costuram-se aos depoimentos de nomes importantes que conviveram com a artista, como Chico

³⁹ Trecho da música *Como Dois e Dois São Quatro* (Ferreira Gullar; Denoy de Oliveira, 1966), gravada por Nara Leão.

⁴⁰ Trecho da música *O Circo* (Sidney Miller, 1967), gravada por Nara Leão.

Buarque, Marieta Severo, Roberto Menescal, Nelson Motta, Paulinho da Viola, Maria Bethânia, Edu Lobo, Dori Caymmi e Fagner.

Ao intercalar falas e números musicais de Nara Leão, a série documental edita registros valiosos, como um áudio da primeira apresentação da cantora no Clube Naval, fotos de adolescência e imagens inéditas de sua casa em Itatiaia. A intimidade da artista é abordada com testemunhos dos cineastas Cacá Diegues, ex-marido dela, e Isabel Diegues, filha do casal e consultora da série. Segundo Renato Terra, Isabel ajudou na busca pelo tom da obra, guiando a equipe com histórias sobre a mãe, além de ter conseguido uma entrevista exclusiva com Chico Buarque. Já o estudante de cinema José Bial, filho de Isabel com Pedro Bial, colaborou como produtor de conteúdo e assistente de direção e até conseguiu acesso a um relatório do DOPS⁴¹ sobre a avó.

O diretor Renato Terra considera importante ter trabalhado junto a familiares da biografada. Ele conta que a percepção de José Bial foi ao encontro da bossa nova como símbolo da juventude de uma época, imprimindo o frescor necessário a essa parte da série. Graças ao garoto, a equipe resolveu formatar falas dos depoentes do movimento – hoje, com faixa etária em torno de 80 anos – como narrações em off, cobertas por fotos e ambiências que brindaram o primeiro episódio da série com jovialidade, embora a temática date de cerca de 60 anos atrás. De acordo com Terra, o trabalho de pesquisa – feito por Julia Scnhoor, Ferdinando Dantas, Priscila Serejo e Ricardo Calazans – localizou fotos, jornais, revistas, documentos e registros audiovisuais raros, como o depoimento de Nara Leão para o Museu da Imagem e do Som (MIS).

O cineasta revela que, mesmo com a produção finalizada, outros materiais inéditos foram oferecidos por pesquisadores, mas não daria tempo de incluí-los. A sensação é de que vários registros sobre Nara Leão ainda se encontram adormecidos na poeira dos arquivos, mas, quando ressurgem, exalam frescor. Em contrapartida, cenas de produções anteriores de Renato Terra foram incorporadas à série, como o depoimento de Caetano Veloso para o filme *Uma Noite em 67* sobre o fato dele e

⁴¹ Departamento de Ordem Política e Social, símbolo de repressão principalmente durante as ditaduras do Estado Novo e do regime militar.

Nara Leão terem ficado no Hotel Danúbio durante a passeata contra a guitarra elétrica. Também se aproveitaram trechos de obras relacionadas, como a entrevista de Roberto Menescal e o depoimento emocionado de Francisco Diegues, filho de Nara, para o especial da Globo *Por Toda Minha Vida*.

A produção musical de *O Canto Livre de Nara Leão* é de Dé Palmeira; a edição final, de Jordana Berg⁴²; a fotografia, de Dudu Levy, a produção, de Anelise Franco; a supervisão artística, de Pedro Bial e Monica Almeida; e a produção executiva, de Erick Brêtas e Mariano Boni. Sobre a parceria com Jordana Berg na montagem, Renato Terra conta que os dois assistiram a todo o material bruto das entrevistas, decupadas por um software, e marcaram os trechos que entrariam em cada episódio. Depois, montaram copiões de quatro horas para cada parte, reduzindo o tempo em sucessivas edições até a minutagem final. Terra define esse método como um procedimento ágil: montar logo, organizando por episódios, para ver quais combinações funcionam juntas e compõem a essência do projeto. Por fim, a sinopse do documentário diz: “Nara Leão revolucionou a música brasileira, rompeu preconceitos, confrontou a ditadura militar, abriu caminhos para as mulheres. Tudo isso sem alterar o tom de voz”.

Mas qual foi o contexto sociocultural em que ela estava imersa? Os anos 1950 e 1960, até a entrada do governo militar, eram marcados por um espírito que Ridenti (2014) denominou como “romantismo revolucionário”, conceito que serviu como fio condutor na busca de se compreender o universo dos brasileiros urbanos, pertencentes às camadas médias, que valorizavam o desejo de transformar a realidade, combater desigualdades e construir um novo futuro a partir das raízes populares. O engajamento político com tal visão de mundo se manifestava também pelos produtos culturais, como música, teatro, cinema, literatura e artes plásticas.

No processo artístico, conteúdo (enquanto origem, pureza, essência) e forma (enquanto modelo, embalagem, reprodução) complementam-se esteticamente na intenção de “comunicar Brasil” de dentro para fora. Falar do movimento cultural do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960 é pensar a partir de intelectuais como

⁴² Conforme esclarecido anteriormente, a parceria com Jordana Berg faz-se presente em todas as produções de Renato Terra.

Machado de Assis, Sérgio Buarque de Holanda e Oswald de Andrade, que estruturaram o pensamento social do país e pinçaram traços da brasilidade, mesmo que defeituosos. Ademais, faz-se fundamental perceber as matrizes interpretativas da nação a partir do Cinema Novo de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos; do teatro de contracultura de José Celso Martinez; do neoconcretismo com olhar feminino de Lygia Clark; da antropofagia tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil; e da ousadia de Hélio Oiticica.

No intuito de “delirar Brasil” em meio às fronteiras entre mito, realidade e política, a especulação da possibilidade de um horizonte comum na pátria que devora sua própria formação constitui debate inesgotável, e o cidadão brasileiro atravessa os séculos passando de personagem para autor. Nesse sentido, a arte torna-se saída plástica para a cicatrização de uma cultura nacional em que pulsam feridas abertas, além de reabrir caminho para a expressão feminina. Mas, exposta essa contextualização, em que medida a reminiscência da cultura matriarcal imprime sua identidade na produção artístico-intelectual da segunda metade do século XX?

Ao demarcar os conflitos que cerceavam a posição da mulher na sociedade enquanto ser pensante e atuante no Brasil da década de 1960, período de transformações significativas na política, cultura, educação e labuta, Lopes (2015) versa sobre as trajetórias das intérpretes da música brasileira Nara Leão e Wanda Sá, musas da primeira e segunda gerações da bossa nova, respectivamente. Criadas no Rio de Janeiro, ambas marcaram a cena musical de forma diferente, mas foi Nara a peça-chave para a fundação do movimento. Porém, nesse percurso, o sucesso não era bem visto por parte da elite brasileira, pois as mulheres com boa condição de vida que seguiam carreira artística por vocação desencaixavam-se dos códigos tradicionalistas das famílias mais abastadas.

Segundo Lopes (2015), as artistas da época tornaram-se símbolos de rupturas históricas quanto ao pioneirismo feminino em espaços até então dominados quase que exclusivamente por homens. Embora escolher o caminho da arte fosse sinônimo de transgressão, na casa de Nara Leão imperava uma rara liberdade para os padrões vigentes na classe média (de esposa e mulher “de família”), o que lhe permitiu solidificar a carreira – ainda que com longas pausas

para dedicação a casamento, lar, filhos e divórcio – e defender uma imagem da mulher como possível agente social e vetor da arena pública.

Em uma época em que a autoria feminina nas composições era rara, Nara Leão firmou-se como intérprete e transcendeu esse papel, tornando-se símbolo de emancipação, com posicionamentos próprios que prescindiam do carimbo de figuras masculinas. Sua personalidade (pessoal e musical) fez com que os compositores gravados por ela ganhassem notoriedade. Ao erguer uma trajetória de engajamento político-social, Nara quase foi presa pela coragem de expressar opiniões publicamente, tornando-se uma das poucas artistas mulheres que se exilaram por causa da ditadura militar (Lopes, 2015).

Com base nessa trajetória, cada episódio de *O Canto Livre de Nara Leão* enquadra determinada fase da artista, revelando uma relação íntima entre repertório e comportamento. A voz ativa de Nara Leão brotou da incipiente bossa nova, com a qual rompeu temporariamente para se engajar no samba de morro, no teatro de protesto e no Cinema Novo⁴³. Seu canto livre invadiu rádios, vitrolas e casas de shows; passou pela era dos festivais junto a Chico Buarque; cedeu ao apelo comercial da televisão de massa; flertou com o tropicalismo de Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil; e namorou o romantismo de Roberto e Erasmo Carlos. Suas notas doces repousaram quando a vida pessoal pediu silêncio às canções. E sua maturidade serena partiu em turnê bebendo da fonte da bossa – melancólica despedida da vida e da arte, acompanhada pela amizade e pelo violão de Roberto Menescal.

À frente (ou ao largo) do tempo, o projeto elástico de Nara Leão transitava entre a chamada para a ação – marcada pela contundência da gestualidade em cada escolha sonora – e a expansão de estilos com herança bossanovista – irrigada pelo lirismo, a comercialização, o saudosismo e até a pieguice. O distanciamento crítico da cantora em relação ao meio musical posicionou-a como manancial de discos, voz política e personificação de um paradoxo: no mesmo compasso em que serviu

⁴³ Liderado por cineastas e críticos independentes, como Glauber Rocha, o Cinema Novo surge em oposição a produções de estúdio de veia hollywoodiana, inspirando-se nas vanguardas europeias dos anos 1960 (Santana; Nogueira, 2011). A via de ação transformadora do movimento derrete as fronteiras entre ficção e documentário.

à indústria cultural por meio de produção consistente, embalou-se como artista amadora, no sentido poético da palavra. Sua lealdade era à arte e a si mesma, não ao show business, do qual se ausentava quando lhe convinha. O peso de sua leve figura era tamanho que mudanças substanciais na música popular entre as décadas de 1960 e 1980 passaram por ela (Gerolamo, 2018).

Incorporando tais mensagens à linguagem da série, o diretor Renato Terra afirma que desvendar as intenções da biografada ao longo de sua trajetória de vida constituiu processo anterior ao roteiro e à montagem – elementos que espelham desígnios particulares de um biógrafo. Nessa linha, foi fundamental que o jeito de Nara Leão permeasse o documentário, destrinchando as opiniões dela (para além das interpretações musicais) sobre os movimentos artísticos e sociais que integrou:

Há uma maneira dela raciocinar que é mais importante do que simplesmente retratar a Nara como musa da bossa nova, pincelando frases soltas, por exemplo. Tentei entender como ela pensa para criar uma linguagem a partir disso. A série tem o jeito da Nara, porque o Roberto Menescal, a Isabel Diegues, o Chico Buarque, a Marieta Severo, o Paulinho da Viola, a Maria Bethânia e os demais depoentes traduzem a atmosfera em torno dessa artista. Existe uma certa delicadeza, uma determinada contundência em todos os entrevistados que eu fui ligando aos números musicais da Nara.⁴⁴

Visualizar e escutar a obra inteira de Nara Leão durante dois meses: foi o que fez Renato Terra, que perdeu a conta de quantas horas de entrevistas da cantora ele consumiu. Tal prática permitiu que o diretor adentrasse o universo da biografada – que, ao final desse período, figurava na mente dele como uma mulher inteligente e delicada. Quanto à seleção musical, pelo fato da personalidade de Nara por vezes roubar o protagonismo da própria música, realizou-se uma montagem temática e conceitual. Assim, as sonoridades escolhidas acumularam significados de acordo com o que cada episódio demandava. Os palcos da artista (no sentido simbólico do seu mapa dentro da arte) determinaram quais canções ajudariam a escrever a biografia na tela, respeitando o fato de que Nara Leão sempre será dona da história.

5.2.

Trilha em cena: des(fabulando) o canto da sereia

⁴⁴ Renato Terra, em entrevista presencial concedida exclusivamente a esta dissertação, dia 07 de junho de 2024, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro.

Se alguém perguntar por mim, diz que fui por aí, levando o violão debaixo do braço.⁴⁵

A sonorização de um produto audiovisual é composta por três grupamentos principais: diálogo (fala ou narração), efeito sonoro (ruído ou som ambiente) e música (trilha musical). Já a ligação entre som e imagem dentro do conceito unitário de uma obra se dá em dois níveis: eixo dramático-narrativo, em que polifonia e imediatismo atuam como informação musical, por vezes, assimilada de maneira inconsciente; e movimento visual-sonoro, em que andamento e atividade rítmica funcionam como discurso temporal (Carrasco, 2010). Ou seja, enquanto linguagem, o som tem uma gramática específica, que dialoga com o conteúdo e as imagens em movimento para contar histórias.

Infere-se, a partir das revelações discursivas por trás do desenho sonoro que opera as sensações do espectador, que o áudio consiste em um recurso mais preciso do que se supunha dentro da estratégia de montagem audiovisual, de acordo com as demandas de cada gênero. Daí, a importância de uma análise de conteúdo, estética e som como chave de pesquisa acerca da maneira como as biografias musicais e documentais constroem a memória dos artistas retratados. Nos trajetos da trilha sonora dentro e fora de cena, temas como a ilusão biográfica e a ficcionalização da suposta verdade documental vêm à tona.

À medida que a tecnologia eletrônica avança, materializando registros antes imateriais, o espectro do “canto da sereia” é desmistificado em sua fisicalidade. Há também lacunas que não são preenchidas por músicas, ruídos ou palavras: é aí que entra o recurso da mudez no discurso, que pode ser instrumentalizado para a ação ou omissão. Mas até a progressão geométrica da inteligência artificial tem demonstrado que ainda é vã a tentativa de comprimir os enigmas da humanidade em uma lógica digital, matemática e reproduzível: o mistério já mostrou que respira bem por aparelhos. E o som transporta algo de inexplicável através do tempo-espaço, como o pássaro que assobia na última cena de *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na produção audiovisual contemporânea, a fusão entre música e efeitos sonoros encontra-se tão naturalizada que mascara a questão da autoria, de modo

⁴⁵ Trecho da música *Diz Que Fui Por Aí* (Zé Kéti; Hortêncio Rocha, 1964), gravada por Nara Leão.

que não dá para saber até que ponto a assinatura pertence aos músicos ou aos cineastas. É o que afirma Claudia Gorbman (2016) – referência em estudos sobre uso de música no cinema –, em entrevista aos pesquisadores Fernando Morais da Costa, Rodrigo Carreiro e Suzana Reck Miranda. O desdobramento prático dessa constatação é de que a trilha sonora moldada pela tecnologia digital gera um deslocamento discursivo da narrativa para a sensação, pois, nos produtos contemporâneos, o som vem reverberando tanto o caráter realista quando o aspecto místico da imagem.

Dito isso, é importante discutir a estrutura de *O Canto Livre de Nara Leão*, a partir de um resumo de conteúdo, montagem e som, em ordem cronológica, de cada um dos cinco episódios dessa série biográfica produzida pelo Globoplay. A descrição completa encontra-se no primeiro apêndice da presente dissertação. Considera-se som extradiegético aquele cuja fonte é externa à cena – seja narração em off, música e/ou efeito sonoro. Já o som diegético encontra-se inserido dentro da cena, tanto no caso de áudio original – de entrevista, conversa, programa, evento, show, apresentação ao vivo ou outra situação – quanto no caso de áudio sincronizado de videoclipe (cuja gravação do som geralmente é separada da captação da imagem).

Figura 8 - Capa do primeiro episódio, *Bossa Nova*.

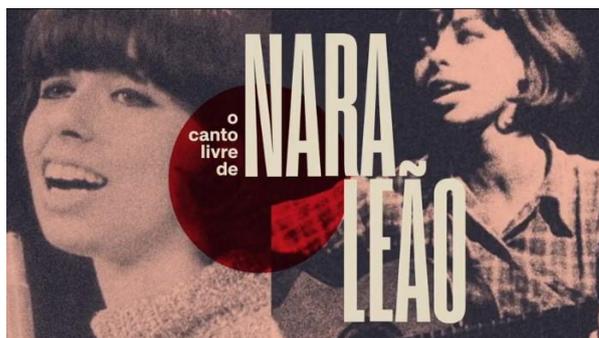


Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Intitulado *Bossa Nova*, o primeiro episódio destaca o surgimento de tal gênero musical na zona sul do Rio de Janeiro, a partir da ligação de Nara Leão com uma geração de expoentes da arte – fato que marca tanto o princípio da carreira da biografada quanto o otimismo do Brasil na entrada dos anos 1960. Inicia-se com uma passagem visual por discos da homenageada, incluindo *O Canto Livre de Nara* (1965), que dá nome à série. Uma das faixas mais emblemáticas do repertório de

Nara Leão, *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964), é executada inicialmente fora de cena e, em seguida, em trecho do espetáculo *Opinião* (1964), do qual a composição foi hino. *Carcará* continua ao fundo, junto a uma edição ágil de registros fotográficos e audiovisuais, enquanto as vozes de depoentes e da própria biografada resumem quem ela era: contundente, revolucionária e farejadora de novidades. Ao som de *Opinião* (Zé Kéti, 1964), entra a vinheta de abertura com fotos em preto e branco.

Figura 9 - Amostra da linguagem gráfica da série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na construção da biografia audiovisual, os depoentes ajudam a emoldurar o perfil de Nara Leão e por que ela marcou o cenário musical brasileiro, sempre à frente do tempo. No primeiro episódio, após a voz extradiegética de Nara Leão cantando *Meditação* (Newton Mendonça; Tom Jobim, 1959), Carlos Lyra opina que ela não era musa da bossa nova, mas sim a própria *música*, pois saía junto aos amigos com o violão nas costas e fazia serenata na praia madrugada adentro, algo insólito para uma garota na época. Os estilos musicais emergentes, como jazz, eram descobertos e debatidos na sala do apartamento dos pais de Nara Leão na Avenida Atlântica (praia de Copacabana), onde havia a convivência com várias figuras estabelecidas e emergentes do circuito musical, tais quais: Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli – então namorado de Nara Leão. O ambiente se tornou, inclusive, ponto de encontro para novas composições. As vozes das irmãs Nara e Danuza Leão destacam a independência feminina em um contexto familiar liberal, berço de reuniões emblemáticas que gestaram a bossa nova.

Figura 10 - Registro de uma das reuniões musicais da biografada.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Nara Leão convivia com um grupo de homens mais velhos e era tratada, segundo suas próprias palavras, como “mascote” dos “bossanovistas”. Em razão disso, não tinha o crédito que merecia, embora aprendesse todas as músicas rapidamente. A musa foi testemunha de uma mudança no panorama sonoro, com a criação da batida da bossa nova no violão por João Gilberto, uma derivação do samba que mudou o curso da música popular brasileira. Tal informação é fornecida por Roberto Menescal em filmagem rodada para a série. Ele adentra o edifício de sua amiga e parceira musical, revivendo o cenário do apartamento e rememorando histórias icônicas. Um arquivo da biografada entoando *O Barquinho* (Roberto Menescal; Ronaldo Bôscoli, 1960) traduz o clima dessa fase.

Figura 11 - Placa da fachada e sala do apartamento dos pais de Nara Leão, no edifício Palácio Champs Élysées (Copacabana, Rio de Janeiro), que se tornou patrimônio cultural carioca.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

O episódio inicial também traz a origem da expressão bossa nova, lembrada pelo jornalista Moyses Fuks. O termo foi criado para um evento universitário com futuros ícones do movimento, incluindo Nara Leão, que, de tão nervosa, não cantou. Ela comenta, em arquivo do Museu da Imagem e do Som (MIS), que não tinha voz, mas surpreendia a todos sobre como uma mulher tocava “violão de homem”. Um

registro musical de Nara Leão entoando *Se É Tarde Me Perdoa* (Carlos Lyra; Ronaldo Bôscoli, 1959) em sua primeira apresentação pública é reproduzido em cena tanto para Roberto Menescal quanto para Nelson Motta, durante os depoimentos que ambos concedem à série. Nelson Motta comenta que a musa imprimiu um estilo único desde o princípio e que a timidez no palco combinava com a bossa nova, pois ficava *cool*, ao estilo banquinho e violão.

Figura 12 - Nara Leão e Roberto Menescal conversam com o jornalista Sérgio Cabral no MIS. Tal acervo é aproveitado ao longo da série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Os depoentes continuam a esboçar o retrato de Nara Leão, revolucionária para a época ao tocar em um banquinho com o joelho de fora, instigando as plateias. Nelson Motta garante que ela era símbolo sexual, com cabelo curto, minissaia e atitude moderna e minimalista: a imagem da garota bossa nova. O documentário explora a declaração de Nara Leão de que, ao contrário das artistas profissionais, ela não se maquiava nem penteava o cabelo, fugindo aos padrões de voz e vestuário.

Figura 13 - A sensualidade natural da musa da bossa nova.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Roberto Menescal opina que, devido à traição de Ronaldo Bôscoli com a cantora Maysa, Nara Leão se afastou da bossa nova e se ligou ao samba, levando

para o asfalto um estilo musical que virou sucesso. Nelson Motta crê que, na tentativa de se libertar do passado com o ex-namorado, Nara Leão virou outra pessoa, mudança consagrada no show *Opinião* (1964). Essa é uma construção discursiva a partir de uma visão masculina, que não expressa necessariamente o fio narrativo da trajetória de Nara Leão. Tal enquadramento, inclusive, contrasta com o curso do documentário, que ilustra uma mulher que é dona de sua história e toma as rédeas da própria existência. Nas palavras da musa, visibilizar uma realidade diferente tornou sua vida útil, representando uma guinada, e seu primeiro disco foi uma reportagem musical sobre a questão social do Brasil. O episódio fecha com a gravação dela de *Feio Não É Bonito* (Carlos Lyra; Gianfrancesco Guarnieri, 1964).

Figura 14 - Capa do segundo episódio, *Opinião*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Seguindo o fio narrativo dessa virada, o segundo episódio, *Opinião*, expõe a naturalidade com que Nara Leão deu passos históricos: a ponte entre a bossa nova e o samba, além do protesto político condensado no espetáculo que dá nome ao episódio. Abre-se com vídeo dela entoando a canção homônima, cujo áudio extradiegético sonoriza a vinheta. Há uma transição sincronizada da gravação de Nara Leão de *Diz Que Fui Por Aí* (Zé Kéti; Hortêncio Rocha, 1964) para o som diegético dela interpretando a canção em vídeo. Ainda nesse registro, ao acabar de cantar, Nara Leão define tal música como “de morro”, mas com a forma da bossa nova. Nelson Motta opina que essa ponte que Nara Leão fez foi marco fundador da MPB. Já Paulinho da Viola sublinha a informalidade dos encontros musicais em torno de Cartola, com membros do samba e da bossa nova, e define a cantora como a figura que aproximava um universo do outro. Em arquivo, a musa reforça que

conheceu a música de morro por meio de Carlos Lyra, amigo de Zé Kéti e Cartola, e que ingressou no Cinema Novo para aprender a ser montadora de filmes.

Figura 15 - Nara Leão nas reuniões de Cartola.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em depoimento à série, Cacá Diegues conta que Glauber Rocha definiu o namoro dele e Nara Leão como o encontro da bossa nova com o Cinema Novo. Ao som extradiegético de Nara Leão cantando *Lamento de Um Homem Só* (Carlos Lyra; Vinicius de Moraes, 1968), as palavras de Ferreira Gullar comentam que a peça *Opinião* (1964) representou três arquétipos da sociedade brasileira: uma menina de classe média (Nara Leão), um compositor do morro (Zé Kéti) e um compositor do sertão (João do Vale). Ao áudio original com imagens do show, seguem-se trechos emblemáticos de *Sina de Caboclo* (J.B. de Aquino; João do Vale, 1964), *Opinião* (Zé Kéti, 1964) e *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964), encenados por Nara Leão e João do Vale.

Figura 16 - Nara Leão e João do Vale no espetáculo *Opinião*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Falando ao documentário, Chico Buarque caracteriza Nara Leão como símbolo da subversão fraternal – frágil no palco ao lado de um homem do campo e

um malandro carioca. Já Maria Bethânia relata que o convite surpreendente de Nara Leão para substituí-la em *Opinião* (1964) a levou às pressas de Santo Amaro ao Rio de Janeiro junto ao irmão Caetano Veloso, definindo a biografada como uma heroína em sua vida, a chave do conto de fadas que Deus escreveu. Ao revelar que sempre entoou *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964) com o susto de uma criança, a baiana cantarola a música à capela, reverenciando a memória do compositor João do Vale.

Figura 17 - Nara Leão e Maria Bethânia à época do show *Opinião*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Chico Buarque considera Nara Leão pioneira, à medida que ela se posicionou publicamente com opiniões fortes e pessoais. O áudio de um radialista da época informa que a controversa afirmação da cantora ao *Diário de Notícias* de que o exército não valia nada quase a levou à prisão. Nas palavras da musa, o episódio foi um escândalo, pois nomes como Antonio Callado, Sobral Pinto e Ferreira Gullar, além de um carro de polícia, apareceram em seu prédio. A biografada conta que o diretor do jornal telefonou a seu pai pedindo que ela desmentisse a declaração, o que não ocorreu, e que, no dia seguinte, Carlos Drummond de Andrade publicou um poema⁴⁶ em defesa dela, indagando quem temeria uma moça com um violão. Um documento confidencial contra Nara Leão é lido pelo historiador Lucas Pedretti, que explica ao documentário que se trata de um perfil de uma pessoa vista como ameaça pelas polícias políticas. Nas vozes dos depoentes, a série destaca que Nara Leão cantava com censores na plateia e, em decorrência de ameaças registradas em inquéritos, partiu com o então marido Cacá Diegues para o exílio em Paris.

⁴⁶ Essa poesia, intitulada *Apelo*, é interpretada mais adiante na voz de Maria Bethânia.

Figura 18 - Capa do terceiro episódio, *A Banda*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Concentrando-se na era dos festivais e nas parcerias de Nara Leão com os compositores que ela revelou, o terceiro episódio, *A Banda*, começa com uma apresentação de Nara Leão e Chico Buarque cantando *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque, 1966). No depoimento à série, Edu Lobo afirma que, apesar da biografada ser rotulada de musa da bossa nova, o disco *Nara* (1964) – que tem duas músicas dele – é tudo menos bossa nova. Já Chico Buarque frisa que era uma glória na época ser gravado por Nara Leão, mencionando que três composições suas entraram no LP *Nara Pede Passagem* (1966). O documentário pontua, nas palavras do músico e de Sérgio Cabral, biógrafo de Nara Leão, que a dupla deixou de ser porta-voz da rebeldia, migrando do protesto para o romantismo.

Figura 19 - O elemento-surpresa, método de entrevista utilizado pelo diretor Renato Terra, oferece objetos mencionados pelos depoentes durante os testemunhos.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A série exhibe um arquivo em que Nara Leão e Chico Buarque assistem à apresentação de *A Banda* (Chico Buarque, 1966) – que estourou no festival de 1966 –, anos após o evento. Destaca-se a inserção do áudio extradiegético da canção no meio da passagem diegética em vídeo, bem como a inclusão do arquivo original em preto e branco de Nara Leão cantando. Nesse ponto da montagem, há uma

metalinguagem da tela dentro da tela, em que o vídeo salta do televisor em frente a Nara Leão e Chico Buarque para preencher o ecrã da série, exemplificando a fabulação no documentário.

Figura 20 - Os artistas se encabulam ao verem a apresentação antiga na TV.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Chico Buarque pontua o revés do sucesso da música, pois, apesar de Nara Leão ser uma grande gravadora de discos, era avessa ao estouro. Ele também explana que a amiga lhe encomendou uma composição de mulher sofredora, mas que, por questões feministas, não toca mais *Com Açúcar, Com Afeto* (Chico Buarque, 1967), além de achar que Nara Leão também não cantaria atualmente. A edição provoca ao encadear um arquivo da musa, em que ela alega adorar esse tipo de música e interpreta a referida canção; o trecho com áudio original é executado por inteiro, realçando a beleza da letra na voz e no violão da biografada. Na gravação para o documentário, Chico Buarque é surpreendido por Renato Terra com o disco *Vento de Maio* (1967) e, a pedido do diretor, lê o texto da contracapa, que ele mesmo escreveu, segundo o qual Nara Leão foi se “desmusando”, cantando a brasilidade, sem aspiração a uma música universal.

Figura 21 - Nara Leão incorpora o lirismo de *Com Açúcar, Com Afeto*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

O episódio explora o faro de Nara Leão para novas gerações de compositores iniciantes, como o próprio Chico Buarque, Nelson Motta, Dori Caymmi, Sidney Miller, Fagner, Fausto Nilo e Dominginhos, além dos sambistas e dos tropicalistas. Nas palavras de Nelson Motta, a biografada agrupava inteligentemente os compositores certos para gravar discos. Já Fagner afirma que ela dizia o que pretendia sem alterar a voz e ressalta que houve preconceito quando Nara Leão cantou duas músicas no disco de estreia dele.

Figura 22 - Nara Leão valida o trabalho de Fagner.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista a Marília Gabriela, Nara Leão rebate as críticas de que abandonou a problemática urbana, argumentando que as pessoas querem prender as outras em uma camisa de força e que sua carreira passou por supostos escândalos por abraçar diferentes estilos. Quando ela cantarola perante a apresentadora um trecho de *Traduzir-se* (Ferreira Gullar; Fagner, 1981), a montagem da série emenda em um arquivo de Ferreira Gullar recitando esses versos de sua autoria e no clipe de Nara Leão e Fagner cantando a poesia musicada. O documentário também exhibe

uma gravação descontraída de *Dueto* (Chico Buarque, 1980), em que Nara Leão e Chico Buarque se divertem com as rimas, e os créditos sobem ao som da musa cantando *Pede Passagem* (Sidney Miller, 1967).

Figura 23 - Capa do quarto episódio, *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A fim de explorar a importância das parcerias, o quarto episódio, *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno*, aborda a relação de Nara Leão com a Tropicália e a Jovem Guarda, bem como a conduta disruptiva da cantora – na música e na vida –, que a tornou símbolo de emancipação feminina. Para meditar sobre a mudança comportamental alavancada pela biografada, o documentário utiliza gravações espirituosas e irônicas de marchinhas antigas na voz de Nara Leão, enquanto exhibe tanto imagens irreverentes da musa quanto arquivos de mulheres da década de 1960 com postura ainda estereotipada. Na visão de Cacá Diegues, a biografada foi mais relevante como mulher do que como cantora, pois modificou os costumes da sociedade brasileira. Já no olhar de Nelson Motta, Nara Leão era repleta de camadas, feito uma lasanha cujas fatias cortadas oferecem todas as categorias juntas. Em conversa entre Nara Leão e Erasmo Carlos, o músico lamenta que a bossa nova soasse mais distante do que a música americana, pois ele não tinha acesso aos apartamentos da zona sul em que se tocava o gênero. Segundo declaração de Nara Leão, que frequentava os programas de Chacrinha e de Roberto Carlos, o “bossanovista” Edu Lobo repreendeu a ligação dela com o “rei”, por taxar de alienado o som do ícone da jovem guarda.

Figura 24 - O carinho entre Nara Leão e o apresentador popular Chacrinha.

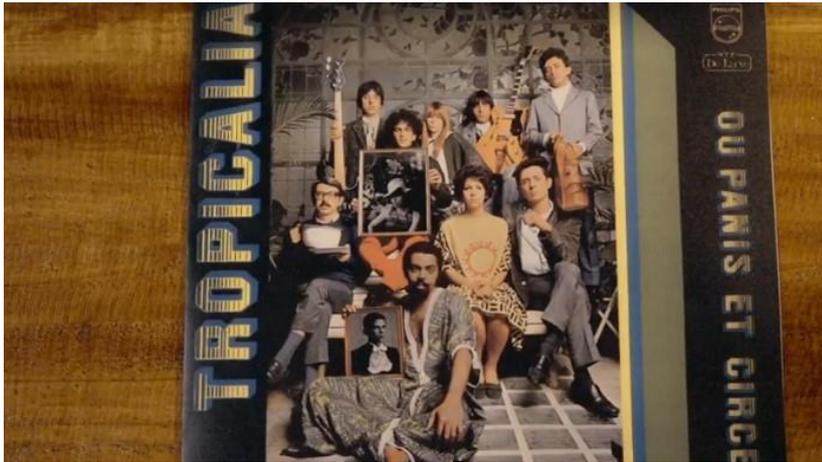


Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Pincela-se uma fala de Erasmo Carlos, que brinca que, em meio à disputa entre a Jovem Guarda e a linha dura da música brasileira, seu trunfo era revelar que adorava ouvir Nara Leão. Já Caetano Veloso rememora⁴⁷ o duelo de titãs entre Nara Leão e Elis Regina, porta-voz da MPB, que afirmou publicamente que a rival não era cantora. Ele diz não ter ido à passeata contra a guitarra elétrica porque ficou no Hotel Danúbio junto a Nara Leão, que, lúcida e autêntica, julgou o protesto ridículo. Endossando a aposta da biografada no tropicalismo, o documentário exhibe arquivos dela no palco com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes, dentre outros, ao som da gravação de Nara Leão de *Vento de Maio* (Gilberto Gil; Torquato Neto, 1980). Cacá Diegues recorda que uma fotografia da musa foi colocada dentro de um porta-retratos na capa do álbum *Tropicália* (1968), porque ela não compareceu à sessão fotográfica. Em declaração, Nara Leão ressalva que, apesar de não integrar o movimento, achou a homenagem pertinente. A amplitude do repertório da cantora é destacada por Chico Buarque, que recorda a ousadia do show *Tic-tac*, em que a intérprete validou a onda tropicalista, além de vários cardápios musicais.

⁴⁷ Em trecho retirado do filme *Uma Noite em 67*, conforme ilustrado no subcapítulo anterior.

Figura 25 - Retrato de Nara Leão dentro da capa do disco *Tropicália*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 26 - A autora da presente dissertação encontrou um quadro da icônica capa na casa de shows Blue Note Rio.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

O episódio também traz entrevistas de Nara Leão para as jornalistas Leda Nagle, Glória Maria e Mariângela Medeiros, em que ela discorre sobre temas como: entregar um trabalho relevante em vez de reinterpretar sucessos; sentir-se bem e conseguir o quer em uma espécie de crise dos 40 anos ao contrário; voltar a depositar esperança no Brasil após um período sem cantar; e instrumentalizar a função social do artista para abrir a cabeça das pessoas. Questionada sobre gravar um disco só com músicas de Roberto e Erasmo Carlos, Nara Leão provoca ao afirmar que versos diretos de amor são difíceis de interpretar. Para exemplificar a

roupagem que a voz dela confere à música romântica, toca-se a gravação da musa de *Proposta* (Erasmu Carlos; Roberto Carlos, 1973). Roberto Menescal destaca o pé atrás dos “bossanovistas” em relação a esse trabalho, embora o grupo tenha percebido que Nara Leão recuperou uma informação que as pessoas negavam. Para Nelson Motta, tal disco foi simbólico, porque encerrou a polêmica entre Jovem Guarda e MPB – que atrasou a cultura brasileira durante anos –, além da inteligência de Nara Leão ter transformado as músicas. Mas há discordância por parte dos puristas Dori Caymmi e Edu Lobo, que confessam que o fato da biografada ter gravado Roberto e Erasmo Carlos os incomoda até hoje. Apesar de admitir que o disco contém o entendimento do coração do Brasil, Maria Bethânia deixa uma ironia no ar ao dizer que essa dupla de compositores sempre quebra um galho. A edição aproveita o gancho para mostrar Nara Leão interpretando *Cavalgada* (Erasmu Carlos; Roberto Carlos, 1977), bastante envolvida com a poesia desse tipo de canção, cuja força reside na simplicidade.

Figura 27 - Nara Leão se emociona ao cantar *Cavalgada*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

O papel de Nara Leão na validação da música regional também é abordado. Ao posicionar a música brasileira como superior à estrangeira, a artista ressalta a suavização do preconceito em relação a talentos das regiões Nordeste e Sul, por exemplo. Em depoimento ao documentário, a dupla gaúcha Kleiton & Kleidir é surpreendida pelo diretor Renato Terra com um violão, e Kleitor toca uma música que Nara Leão gostava de ouvir à época em que eles viveram um namoro⁴⁸ longe dos holofotes. Há destaque para o videoclipe de *Amor Nas Estrelas* (Fausto Nilo;

⁴⁸ O episódio também informa que Nara Leão namorou o integrante da Jovem Guarda Jerry Adriani, confirmando que a ligação musical dela com variados movimentos resvalou na vida pessoal.

Roberto de Carvalho, 1981), em que a musa aparece bastante feminina ao comemorar 40 anos com um novo show. Os créditos sobem com a gravação de Nara Leão de *O Tic-tac Do Meu Coração* (Alcyr Pires Vermelho; Walfrido Pereira Silva, 1935), reforçando o gosto dela por músicas antigas.

Figura 28 - Nara Leão aparece maquiada no clipe de *Amor nas Estrelas*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 29 - Capa do quinto episódio, *Fiz a Cama na Varanda*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Vale destacar que o vasto acervo de arquivos ao longo da série gera a transição natural do áudio diegético para extradiegético nas falas dos depoentes. Seguindo essa linha, o quinto e último episódio, *Fiz a Cama na Varanda*, entra na intimidade da biografada, sublinhando o retorno à bossa nova quando ela descobriu que estava doente. Imagens do casamento de Nara Leão e Cacá Diegues são embaladas pela voz dela entoando a canção de ninar dos anos 1940 que inspirou o nome do episódio. Em arquivo de entrevista, após tocar *Joana Francesa* (Chico Buarque, 1973), do filme homônimo de Cacá Diegues, Nara Leão frisa que o casal se exilou de 1968 a 1970 na França. Chico Buarque conta que, quando nasceu a

primeira herdeira do casal, a filha dele com Marieta Severo tinha cerca de um ano, o que intensificou o convívio entre os quatro expatriados. Segundo a própria Nara Leão, enquanto o marido trabalhava em Paris, ela fazia os serviços domésticos, pois pausou a carreira após enlouquecer com o sucesso de *A Banda* (Chico Buarque, 1966). Contudo, ela sentiu saudade da bossa nova e se deu ao luxo de gravar o estilo no exterior, distanciada de um Brasil contaminado pela realidade social. Tal versão é confirmada por Cacá Diegues, que ressalta que sua então esposa recusou todos os convites para trabalhar em terra estrangeira, com exceção do disco *Dez Anos Depois* (1971). Roberto Menescal conta⁴⁹ que insistiu para fazer os arranjos desse trabalho e que, quando Nara Leão voltou ao Brasil, eles se tornaram vizinhos, estreitando a amizade para sempre.

Figura 30 - Reportagem sobre Nara Leão no exílio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

O episódio retrata a alegria expressa no filme *Quando o Carnaval Chegar* (direção: Cacá Diegues, 1972), que marcou o retorno de artistas brasileiros ao país, além da faceta de Nara Leão como atriz. Exibem-se cenas dela junto a Hugo Carvana, Chico Buarque e Maria Bethânia na película, incluindo interpretações de marchinhas da década de 1930. A edição de som ganha protagonismo ao emendar o musical de *Cantores do Rádio* (Alberto Ribeiro; João de Barro; Lamartine Babo, 1936) em outro material de arquivo de Nara Leão tocando a canção de modo intimista ao violão. O testemunho de Isabel Diegues de que a imprensa se adaptava à rotina de sua mãe conflui com declaração de Nara Leão de que priorizava as crianças e não pretendia ter uma vida profissional novamente, limitando-se a gravar discos. Os depoentes Marieta Severo e Chico Buarque ressaltam o equilíbrio de

⁴⁹ Em arquivo do especial *Por Toda Minha Vida*, conforme ilustrado no subcapítulo anterior.

Nara Leão, que não levantava a voz e era, ao mesmo tempo, espirituosa e séria, tornando-se uma mãe dedicada. Isabel Diegues complementa essa observação ao revelar que, quando sua mãe queria ser ouvida, falava e cantava baixinho, o que era revolucionário, exigindo muita segurança na comunicação.

Figura 31 - Nara Leão desempenhava a maternidade até nas entrevistas.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Utilizam-se áudios extradiegéticos, como o da cantora e Os Saltimbancos interpretando *História de Uma Gata* (Chico Buarque De Hollanda; Sergio Bardotti; Luis Enriquez Bacalov, 1977), para criar um universo lúdico e uma atmosfera de viagem no tempo. Nesse tom de nostalgia, Isabel Diegues rememora a infância ao passear pela casa de campo que a mãe construiu em 1980; ela conta que os amigos Nara Leão e Roberto Menescal se comunicavam pelas janelas de suas propriedades vizinhas. Roberto Menescal revela que, quando virou diretor de gravadora, passou 16 anos sem tocar, mas Nara Leão reintroduziu a música em sua vida a partir do disco *Nara & Menescal – Um Cantinho, Um Violão* (1985). Ao descobrir que a amiga estava doente, ele se demitiu e partiu em turnê no Japão junto a ela e a Miguel Bacellar – que também é depoente da série. Os testemunhos apontam que, apesar de aumentar a sobrevivência de uma doença incurável com tratamentos alternativos, a musa teve a memória afetada.

Figura 32 - Nara Leão usa uma pasta como apoio para cantar em entrevista.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

O episódio adentra uma esfera pessoal ao dar voz a descendentes da biografada. O outro filho dela, Francisco Diegues, se emociona⁵⁰ – intercalando pausas de respiração à voz embargada – ao crer que a mãe se comunica com ele sempre que toca no rádio, pois todas as gravações de Nara Leão contêm uma lição. Isabel Diegues cantarola *Pra Mó de Chatear* (Tom Jobim, 1959), que a mãe entoava para ela, e diz que repassou essa tradição a seu filho, José Bial, que se junta a ela no depoimento. Em meio a esse clima familiar, o desfecho do documentário é espiritual. Isabel Diegues pergunta ao herdeiro qual a importância da avó na vida dele, mas, antes que o garoto formule a resposta, um passarinho rodeia os dois, comovendo-os, emudecendo-os e provocando um silêncio existencial ao som da natureza. A gravação de Nara Leão de *Fiz a Cama Na Varanda* (Dilú Melo; Ovídio Chaves, 1944) entra sobre a cena e embala a tela preta com os seguintes versos de Ferreira Gullar, recitados por Marieta Severo: “Sua voz, quando ela canta, me lembra um pássaro. Mas não um pássaro cantando: lembra um pássaro voando”. Na entrevista à presente dissertação, Renato Terra define a cena final como um milagre.

⁵⁰ Em cena do especial *Por Toda Minha Vida*, conforme ilustrado no subcapítulo anterior.

Figura 33 - Isabel Diegues e José Bial são surpreendidos por um passarinho.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

5.3. O que Nara canta?

Se não tem sentido o meu cantar, qual o sentido de não cantar? Se na manhã primeira eu não cantei, na derradeira eu cantarei. Todas as buscas têm seu cantar. Todos os cantos são de encontrar.⁵¹

Vale reforçar a classificação do objeto estudado: trata-se da biografia de uma artista brasileira já falecida, em formato de documentário serial, dentro do arquivo de uma plataforma nacional de streaming, sob chancela do selo Originais Globoplay. Conforme ilustrado por meio da descrição do conteúdo em questão, a história é contada a partir de vasto acervo (impresso, sonoro, fotográfico e audiovisual) e de cenas e entrevistas filmadas exclusivamente para a produção. Explora-se o recurso da “audiovisão” no intuito de delinear personagens, moldar narrativas e criar atmosferas distintas – requintes ficcionais a serviço da criatividade no documentário.

A premissa de que “não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7) aplica-se a partir de uma montagem dinâmica e nem sempre cronológica – que convida os olhos –, em certo contraste com uma sonorização sutil e de timbre harmônico – que amacia os ouvidos. Assim, o espectador fica aberto ao novo, como se desbravasse, junto a

⁵¹ Trecho da música *Canto Livre* (Bené Nunes; Dulce Nunes, 1965), gravada por Nara Leão.

Nara Leão e seus amigos, cada cenário artístico que irrompe em um país de cultura fértil, dimensões continentais e muitas contradições.

A serviço do argumento de que Nara Leão simboliza inovação e delicadeza, o som interfere na gramática visual e vice-versa. Mesmo nos momentos em que pontua tensões, a trilha sonora mantém volume discreto, aposta no derretimento entre música e testemunho – com uso de fades, narrações em off e fusão de áudios diegéticos e extradiegéticos – e investe na preponderância da palavra. Ou seja, o ritmo da linha de montagem se assemelha ao da fala, de modo que a protagonista da série não é a música, mas sim a voz de Nara Leão – a dona da história –, que atinge o espectador enquanto interlocutor. Em torno da conversa indireta com a biografada e o público, por intermédio do biógrafo, encaixam-se os timbres dos depoentes, que ajudam a construir a imagem da cantora, em meio ao tom acolhedor, afetuoso e suave pelo qual a sonorização opta.

Observa-se a divisão temática por episódios, o que configura uma característica de produtos serializados, bem como um reflexo das fases de Nara Leão, tanto como persona quanto como projeto artístico. Tal constatação vai ao encontro das declarações do diretor Renato Terra de que esse documentário adquire a forma da biografada: tudo gira em torno da personalidade e do comportamento dela. Feito a lua, Nara Leão, musa de variados gêneros, se transforma e, até quando finge desaparecer, evolui despretensiosamente rumo ao apogeu. Minguante, nova, crescente, cheia... Ser mulher é reviver um ciclo a cada mês, assim como a lua. Natureza ou poesia, a potência feminina faz-se metalinguagem no canto livre da artista homenageada.

Reciclagem. Renovação. Em vez de gritar, a musicalidade sussurra, fazendo-se ouvir de fininho por entretempos, entrelinhas, entreolhares. Em um eco, a tessitura da escuta não transborda, mas irriga. Como, então, traduzir tal delicadeza em uma linguagem sonora específica para a série, repleta de falas, pausas e efeitos discretos, no caminho oposto à música onipresente do filme *A Música Segundo Tom Jobim*? De que maneira, também, lidar com a ficcionalização do documentário e o traço autoral da ilusão biográfica, em meio à construção de memória de uma artista morta? Um tanto pelas marcas do espírito de uma época e outro tanto pela sequência narrativa que a direção cria.

O desenho sonoro de *O Canto Livre de Nara Leão* abraça a escrita audiovisual da série por meio de dois elementos determinantes: o ritmo e a ressonância. Constata-se que a cadência da obra acompanha o desenrolar dos movimentos de Nara Leão, incorporando a gramática da cantora. No episódio *Bossa Nova*, o som se impõe de maneira leve, deflagrando a descoberta de uma moça que sentia a música nascer genuinamente dentro e fora dela, no mesmo compasso em que um novo gênero era confeccionado em seu apartamento, em meio a um coletivo de artistas-revelações. Embora a naturalidade desse feito tenha conferido à cantora o rótulo de eterna musa da bossa nova, o mesmo ímpeto que a lançou, ainda amadora, ao mercado a fez rejeitar qualquer estereótipo.

Fazendo jus a tal contexto, o primeiro episódio da série aborda o surgimento do estilo da bossa nova – por meio de narrações lineares, vídeos antigos, depoimentos inéditos, transições calmas de som diegético para extradiegético, imagens de arquivo da zona sul do Rio de Janeiro da década de 1960 e registros fotográficos da cena que encapsulava o fenômeno incipiente Nara Leão. Para tanto, a musicalidade mostra-se contínua, porém, sutil, transmitindo a linha da montagem: a série sinaliza que, embora se nutra da música, o espírito de Nara Leão é predominantemente comportamental... E livre. Ou seja, são seus pensamentos, suas falas, suas decisões, sua maneira de ser e as pessoas em seu entorno que ditam as regras, e não puramente a música.

Posto isso, na transição do primeiro para o segundo episódio, não se expressa a preocupação de fidelidade a uma linha de áudio, mas sim o comprometimento com a verdade da biografada. Nesse sentido, há uma mudança brusca no desenho sonoro, que migra da singeleza para notas mais pujantes, em um claro salto da ingenuidade da bossa nova para o engajamento do projeto *Opinião*, o que coincide com a descoberta de Nara Leão acerca da realidade social de um Brasil controverso. O samba de morro e a música de protesto confluem para um universo de expressão pessoal e coletiva, intencionalidade que é narrada pela trilha sonora do referido episódio, tanto por meio de composições, vocais e arranjos mais viscerais, quanto a partir de arquivos e testemunhos carregados de tensão. O encontro desses elementos dá o tom de uma fase em que Nara Leão, seu cônjuge,

seus parceiros musicais e os movimentos que ela abraça (Cinema Novo, reportagem musical e som de protesto) pulsam pela esperança de um projeto de país.

A sequência dos outros três episódios que completam a obra confirma a marca autoral do diretor Renato Terra: traduzir a versatilidade da biografada de forma disruptiva, com desprendimento linguístico e estilístico. Assim, o narrador audiovisual não conta os fatos da maneira que o espectador espera, mas embaralha as cartas, aventurando-se para além da imagem de Nara Leão que domina o imaginário público e que esgotaria a série nos dois primeiros episódios: musa da bossa nova e mulher de opinião. Lacunas, contradições e paradoxos são explorados, em vez de problematizados. Mais uma vez, Terra fornece as peças do quebra-cabeça para que o espectador se sinta também montador e biógrafo.

A fim de elucidar que o sucesso das parcerias guiou o trajeto de Nara Leão por diferentes meios musicais, o terceiro e quarto episódios enveredam por um caminho mais leve, de composições ingênuas e românticas, opção que é desenhada por uma trilha sonora que reflete uma artista mais madura, confiante, natural, despreziosa e fluida em cada escolha de repertório. Temas como o exílio durante a ditadura militar; a maternidade; os desafios da carreira; as camadas da feminilidade; o preconceito de parte do meio artístico em relação a determinados cardápios musicais; e as crises existenciais de uma artista solo, mas engajada, são tratados por esses dois episódios no mesmo compasso que Nara Leão ditaria: sem levar tanto a sério.

A impressão é de que a autoria desliza entre as memórias da biografada e do biógrafo, pois ambos interagem indiretamente em tempo descontínuo, buscando afirmar suas impressões individuais dentro de trabalhos que envolvem muitas pessoas. Tanto o legado musical que a voz de Nara Leão carrega quanto o enquadramento da memória dela pela ótica do diretor Renato Terra saltam da pessoalidade para a coletividade. Sem lutar contra a ilusão biográfica e a subjetividade intrínseca à não ficção, o último episódio abre janelas, em vez de evocar despedidas. A carga mística desse encerramento remete, ao mesmo tempo, a uma sensação de saudosismo e a um tempo infinito, como se a biografada representasse sempre o desconhecido, o devir de ideias que ainda não se materializar.

Para que esse conceito não fique tão flutuante, a trilha sonora do episódio conecta uma musicalidade etérea – canções de ninar e de bossa nova entoadas de forma angelical por Nara Leão – ao fio terra de depoimentos de descendentes dela (Isabel Diegues, Francisco Diegues e José Bial) e do melhor amigo e parceiro musical (o ainda atuante Roberto Menescal) – testemunhos que trazem a voz da cantora para o presente. O episódio enfoca detalhes pessoais e os últimos anos de vida da artista, marcados pela descoberta de um tumor cerebral e pelo retorno à bossa nova. A sonorização, que encaixa pontuações emocionantes em uma atmosfera familiar e relaxante, abranda a dureza do tema, enfatizando a liberdade de Nara Leão de seguir os próprios caminhos, que se estendem para além da vida.

Corando a subjetividade que se instala com a lembrança de Nara Leão pela filha e pelo neto dentro da casa de campo que pertencia à biografada, o som imprevisível da natureza toma protagonismo na gravação. Inesperadamente, o canto livre de um passarinho brinca com o roteiro e dialoga com os depoentes. Em um sopro, feito perfume, a presença desse elemento espalha magia no ar. A cena acontece, deixando em aberto na tela um dos principais dilemas da humanidade, que nem a arte consegue responder: até que ponto a existência se apresenta como ficção ou realidade?

6. Tim Maia: salvo por sua música

E, por onde vou, vou deixando marcas do meu
peito sangrando. Vou cobrir as flores da
estrada de um vermelho amor-madrugada.⁵²

De acordo com os estudos de Howard Becker e da Escola de Chicago no início dos anos 1960, outsiders são cidadãos marginalizados ou vistos como desviantes pela sociedade. Enquanto, por parte do meio, há rotulação de determinadas condutas – como prática de crimes, uso de drogas e comportamento sexual não convencional –, no que tange ao indivíduo, há um processo complexo de formação de identidade. Ao criticar abordagens anteriores que classificavam o desvio como inerentemente mal ou patológico, o livro *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (1963) revoluciona o tema, ao propor uma abordagem interacionista, relativista e voltada à construção social.

À medida que normas coletivas são variáveis e contextuais, aquilo que é considerado desviante pode mudar ao longo do tempo e em diferentes culturas. Como em um jogo de xadrez, as posições e interações são determinantes para a movimentação do outsider no tabuleiro social, podendo haver reviravoltas ou mudanças de perspectiva. No caso de Tim Maia, só existia um estado de espírito que o impedia de transgredir: canalizar a energia para a música, na qual ele encontrava redenção.

6.1. À frente dos holofotes: vitrine documental de um estouro lado B

Pneu furou? Acenda o farol, acenda o farol. Se
alguém ligou, acenda o farol, acenda o farol.⁵³

Original Globoplay em formato de minissérie com três episódios, *Vale Tudo com Tim Maia* estreou em 28 de setembro de 2022, data em que o homenageado completaria 80 anos. Assim como *O Canto Livre de Nara Leão*, a obra é produzida

⁵² Trecho da música *Cristina* (Tim Maia; Carlos Imperial, 1970).

⁵³ Trecho da música *Acenda o Farol* (Tim Maia, 1978).

pelo selo *Conversa.Doc*, núcleo de documentários do programa *Conversa com Bial* (TV Globo). Composto por fotos, entrevistas, depoimentos, shows, programas, reportagens e filmagens particulares da família do biografado, o acervo inclui imagens e áudios inéditos, fornecidos pessoalmente por Carmelo Maia (filho do cantor), além de arquivos da Globo e outras emissoras de rádio e TV (como Universal Television). Há quase 30 minutos de cenas exclusivas, nunca antes acessadas pelo público, graças à coleção preservada por Carmelo e cedida à produção: ao todo, oito rolos de filme Super-8 e 350 fitas VHS.

Na entrevista exclusiva à presente dissertação, o diretor Renato Terra expõe que *Vale Tudo com Tim Maia* é uma série só de arquivo, com a surpresa de abrigar achados inéditos. Por exemplo, a pesquisadora Priscila Serejo comprou um rolo de película no Mercado Livre contendo uma apresentação de Tim Maia de *Azul da Cor do Mar* que ninguém nunca havia visto. Já a confiança de Carmelo Maia, que ajudou na produção da série, foi conquistada aos poucos; das 350 fitas VHS que o herdeiro guardava, 150 foram selecionadas, digitalizadas e decupadas durante meses.

Outro diferencial é que a narração da série é do próprio Tim Maia. Durante a montagem, Renato Terra e Jordana Berg pincelaram cenas como a do cantor na piscina ajudando um lar de crianças carentes: um lado pouco conhecido dele. Em processo semelhante ao de *O Canto Livre de Nara Leão*, Terra viu e escutou obsessivamente um extenso material sobre Tim Maia, constatando que o artista era mais rápido, engraçado e desajuizado que Nara Leão. Assim, tentou entrar um pouco na cabeça dele, identificando os fatos mais relevantes para recortar. Segundo o diretor, daí em diante, a construção do universo do biografado “aconteceu por osmose” – ou seja, houve influência mútua entre as ideias do músico e do cineasta.

O documentário – que entrou para o Festival do Rio de 2022 – tem supervisão artística de Pedro Bial e Monica Almeida; edição final de Jordana Berg; produção musical de Dé Palmeira; direção de produção de Flávio Nascimento; produção executiva de Erick Brêtas e Mariano Boni; gerência de produção de Anelise Franco; e produção de Leandro Carrasco e Nathália Pinha. Já a codireção do produto é de Renato Terra e Nelson Motta, autor da biografia *Vale Tudo – O Som e a Fúria de Tim Maia* (Objetiva: 2006) e roteirista do espetáculo *Tim Maia – Vale Tudo, o Musical* (2012).

Nascido em São Paulo em 29 de outubro de 1944, Nelson Motta mudou-se para o Rio de Janeiro na infância. É autor de mais de 300 músicas – com parceiros como Lulu Santos, Rita Lee, Ed Motta, Guilherme Arantes, Dori Caymmi e Erasmo Carlos – e de sucessos como *Dancing Days* – tanto a boate que inspirou a novela quanto a canção em parceria com Ruban. Teve participação ativa na fundação da bossa nova e no desenvolvimento do rock brasileiro. Foi diretor artístico da Warner Music e produtor da Polygram; dirigiu espetáculos musicais no Brasil e no exterior; e produziu discos de estrelas da MPB, como Elis Regina, Marisa Monte e Gal Costa.

Motta também idealizou e roteirizou programas como *Sábado Som* (1974), *Armação Ilimitada* (1985) e *Chico & Caetano* (1986) e escreveu best-sellers, dentre romances e biografias. Além de atuar como jornalista cultural na TV Globo por 15 anos, foi colunista dos jornais *Última Hora* (1968), *O Globo* (1973 a 1980 e 1995 a 2000) e *Folha de S.Paulo* (2003 a 2009) e integrante da atração do GNT *Manhattan Connection* (1992 a 2000). Em 2014, celebrou 70 anos com o lançamento do CD *Nelson 70*, de músicas de sua autoria interpretadas por ícones da MPB; publicou o livro *As Sete Vidas de Nelson Motta*, de crônicas escritas durante a carreira como jornalista; e lançou o documentário *Nelson 70* (Canal Brasil).

Renato Terra pontua que Nelson Motta conviveu intensamente com Tim Maia, conheceu a fundo a história dele e, portanto, levou a experiência do biografado para o documentário. Foi Motta quem arriscou que a ideia, inicialmente voltada ao cinema, transformar-se-ia em série, formato exigido pelo Globoplay. Durante a fase de produção, ele foi ao estúdio para ouvir shows e gravações de Tim Maia, sugerindo remasterizações. Já a sinopse do documentário *Vale Tudo com Tim Maia* na plataforma Globoplay diz o seguinte: “Com imagens inéditas, shows e entrevistas raras, a série aposta no jeito irreverente do ‘sindicó’ da música brasileira de narrar sua própria trajetória”. Mas em que contexto se enquadra a voz desse autorretrato?

Segundo Kapp (2021), a trajetória do “sindicó” passa pela periferia da indústria cultural, mas também adentra o cenário mainstream, sendo a década de 1970 a mais midiática, quando o artista emplacou sucessos em discos e trilhas em novelas. Aos olhos do mercado, ele era uma figura explosiva, de roupagem ora romântica, ora rebelde, mas seu talento encapsulado em irreverência consolidou-o

como um dos primeiros artistas independentes do Brasil. Ao invadir o meio musical como outsider da cena de soul music brasileira, o cantor permaneceu à margem durante os movimentos dos festivais de MPB, da Jovem Guarda e da Tropicália. Além do vozeirão, o ritmo era um dos diferenciais de Tim Maia, e a repetição de bases parecidas em músicas diferentes inaugurou um estilo único de abraçar referências estrangeiras.

Renato Terra grifa que Tim Maia ditava os arranjos vocais de cabeça, sem saber a partitura, e um maestro os escrevia. Por isso, a série sublinha a harmonia como parte fundamental do repertório do biografado. Por exemplo, *Do Leme ao Pontal* seria inimaginável sem a parte dos sopros. Já o arranjo de *Primavera* aparece no primeiro episódio – em um show no Teatro Bandeirantes, em que Tim Maia e sua banda, no início da carreira, se empenham em uma apresentação primorosa – e retorna de forma diferente no último episódio – em que o artista aparece alterado, canta pior e performa em tom de brincadeira. Terra ressalta que a mudança no arranjo é acompanhada pela migração de Tim Maia para um palco mais decadente, marcando uma fase de relações estremecidas entre ele, a Globo, gravadoras e empresários. Então, entre essas duas interpretações de *Primavera*, o espectador visualiza o pêndulo de uma trajetória de vida.

Devido à controversa construção de imagem em torno do mito, que oscilou inclusive entre símbolo religioso e rótulo de cult, Kapp (2021) questiona se Tim Maia foi um artista pop ou marginal. Para Nelson Motta⁵⁴, “há muitos compositores que podem se gabar de ter conseguido fazer grandes músicas, mas poucos podem dizer que fizeram grandes gêneros. Todos os atuais bebem na fonte de Tim; impossível não fazê-lo”. Por isso, segundo Renato Terra, *Vale Tudo com Tim Maia* tem o jeito e a sonoridade do “sândico”, configurando-se como um documentário biográfico cujo arranjo musical tem peso.

Inclusive, o diretor revela que a empreitada de realizar uma série alegre e dançante demandou a recuperação sonora dos shows de Tim Maia. O produtor musical Dé Palmeira encarregou-se de levar uma banda completa para o estúdio, regravar alguns arranjos e inseri-los sob as gravações originais – um trabalho duro, mas imperceptível para o “audioespectador”, para que a sonorização final esteja no

⁵⁴ Em entrevista à União Brasileira de Compositores (UBC), publicada em 14 de outubro de 2022.

padrão atual de qualidade de gravação e, ao mesmo tempo, soe exatamente como Tim Maia. Tal interferência, definida por Terra como “construção”, é prova viva do traço autoral e da ficcionalização dentro dos limites de um documentário.

6.2.

Trilha em cena: des(mitificando) a caixa de som do síndico

Devo admitir que sou réu confesso. E, por isso, eu peço, peço pra voltar.⁵⁵

Para Chion (2011), o som consiste em um poderoso recurso de manipulação emocional e semântica, pois tem poder de saturar e curto-circuitar a imagem. Enquanto a voz falada, quando sincronizada diegeticamente no ecrã, crava uma temporalidade linear e sem elasticidade, a música é um amaciador de tempo-espço, configurando-se como o único elemento sonoro que tangencia a obra audiovisual em trajeto não linear e não cronológico. Em resumo, a fala se inscreve na ação e a música a circunscreve. Além disso, os efeitos sonoros costuram cenas e constroem atmosferas, conferindo fluidez à proposta de som.

Já no aspecto global, a sonorização nasce do cruzamento entre realidade e reprodução, emergindo como uma nova instância: “nem a transmissão neutra de um acontecimento, nem qualquer coisa criada a partir do zero pela técnica” (Chion, 2011, p. 84). Assim, os cineastas podem brincar tanto com a dualidade entre fala e música quanto com a tridimensionalidade entre verdade, ficcionalização e criatividade. Partindo dessas constatações, infere-se que a escuta do “audioespectador” pode ser fisgada pela música, modelada pelo testemunho e aperfeiçoada por brincadeiras sonoras, o que se experimenta no produto *Vale Tudo com Tim Maia*.

Há um fenômeno específico do cinema sonoro cujo valor é definido por Chion (2011) como mais rápido que o olho. Assim soava a voz do furacão Tim Maia, apelidado de “síndico” por Jorge Ben Jor – que, após uma brincadeira do publicitário Washington Olivetto, compôs a música *W/Brasil (Chama o Síndico)*, lançada em 1991. De fato, a tremenda caixa de som que o peito do artista abrigava fazia com que sua voz fosse amplificada para além do estrondo musical. Mesmo

⁵⁵ Trecho da música *Réu Confesso* (Tim Maia, 1973).

quando não estava cantando, seu timbre grave e potente ressoava com declarações polêmicas, controversas, cômicas e personalizadas. A despeito do que era lenda ou o que tinha fundamento na realidade, Tim Maia tocava o coração do Brasil – por vezes, às gargalhadas; em outras, aos berros.

Ver com os ouvidos: assim, Renato Terra descreve a experiência do “audioespectador” ao longo da série *Vale Tudo com Tim Maia*. A marca autoral na biografia valeu-se da música para narrar a história de vida do artista, dentro de um percurso cronológico, apostando nas camadas de entendimento da audiência. Logo no começo, quando se ouve Tim Maia cantando *Haddock Lobo Esquina com Matoso*, a arte gráfica e a letra da canção detalham o trajeto do grupo conhecido como “turma da Tijuca”.

De acordo com Terra, o som do biografado – originalmente mais black e grave – foi se modificando disco após disco, de modo que a sonoridade do último episódio diferencia-se totalmente em relação ao primeiro, no intuito de retratar essa característica de Tim Maia de ir mudando o timbre. O diretor também pontua que o trabalho de sonorização da série foi projetado para soar como nos discos, com a pressão e os graves que Tim Maia tanto valorizava – e vivia reclamando de não conseguir reproduzir nos shows.

Mas, quando se trata de música, não existe batida perfeita. E não é todo artista que consegue adentrar o meio artístico e, ao mesmo tempo, manter um grau de pureza em sua arte. No jogo da vida, enquanto Nara Leão não avistava portas nem paredes, mas sim um salão aberto em que ela valsava fluentemente pelos mais variados ambientes, Tim Maia encontrava portas trancadas e as arrombava. Traçada essa diferenciação elementar, vamos ao resumo de conteúdo, montagem e som, em ordem cronológica, de cada um dos três episódios da série *Vale Tudo com Tim Maia* – para, em seguida, analisar tal objeto de pesquisa, comentando as diferenças e interseções em relação ao objeto anterior. A descrição completa encontra-se no segundo apêndice da presente dissertação.

Figura 34 - Capa do primeiro episódio, *Foi Lá Que Toda Confusão Começou*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Intitulado *Foi Lá Que Toda Confusão Começou*, o primeiro episódio enquadra o começo da carreira de Tim Maia – marcada pela ida para os Estados Unidos e o retorno ao Brasil – e o fato de seu comportamento desviante não ter impedido o sucesso. O letreiro de abertura elucida que a série exhibe exclusivamente as versões de Tim Maia sobre os fatos retratados. A primeira música utilizada, *O Descobridor de Sete Mares* (Gilson Mendonça; Michel, 1983), é emblemática, pois exprime uma marca do biografado incorporada pela série: os arranjos. Brincadeiras visuais enfeitam a montagem, como desenhos de computação gráfica e animações de arquivos. Nessa linha e ao som de *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990), a vinheta contém fotos do cantor em diferentes fases.

Figura 35 - Amostra da linguagem gráfica da série.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Enquanto fala de sua origem, o biografado destaca que foi o 18º filho de um casal que se amava, enfatizando ser Sebastião Rodrigues Maia, do Rio de Janeiro, batizado na igreja São Sebastião. Em depoimento⁵⁶ intimista ao jornalista Paulo César de Araújo, à mesa de casa, ele menciona a criação católica, contando que

⁵⁶ Tal acervo é utilizado ao longo da série, tanto em vídeo quanto em forma de narração em off.

entregou marmitas, formou o conjunto cristão *Os Tijucanos do Ritmo* e comprou uma bateria com dinheiro da igreja.

Figura 36 - Tim Maia cresceu em meio à tradição cristã.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Um dos pontos altos do episódio é a entrada da gravação de *Haddock Lobo Esquina com Matoso* (Tim Maia, 1982). Abraçando a letra da referida música, surgem artes com fotos e nomes citados na canção, que fizeram parte da iniciação musical de Tim Maia – Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Arlênio Lívio, China, Edson Trindade e Jorge Ben Jor –, além de mapas das ruas mencionadas e arquivos de points da Tijuca frequentados pelos músicos. A carreira de Tim Maia se iniciou na adolescência, no final dos anos 1950, com a formação do conjunto *Os Sputniks*, ao lado de Wellington, Arlênio Lívio e Roberto Carlos. A banda conseguiu participar do programa de Carlos Imperial, em um período que marcou o princípio do rock brasileiro. Mais nomes surgem na tela, como Cauby Peixoto, Wilson Simonal e Little Richard. Questionado sobre o fim d’*Os Sputniks*, Tim Maia conta que, certo dia, Roberto Carlos nunca mais apareceu.

Figura 37 - Alguns integrantes da turma da Tijuca.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

A bossa nova *New Love* (Tim Maia, 1962) e o soul *I Don't Know What To Do With Myself* (Tim Maia, 1971) evocam, respectivamente, a atmosfera e a influência da música estadunidense na carreira de Tim Maia. Ele relata que foi para

Nova York com um grupo de padres em 1959, após seu pai falecer. Lá, trabalhou em funções como faxineiro e cozinheiro e criou grupos musicais. Porém, em entrevistas a Jô Soares e a Paulo César de Araújo, ele relembra que foi preso – por roubo de carros e posse de drogas – e deportado dos Estados Unidos, além de ir em cana por roubar cadeiras ao retornar ao Rio de Janeiro. O “sindicato” afirma que tentou a sorte em São Paulo em 1967, após ler que Roberto Carlos comprara seu oitavo carro, mas foi discriminado pela Jovem Guarda – o que o desapontou, pois o “rei” e ele tinham sido criados juntos. Então, após três anos tentando, participou do último programa do grupo, que estava estourado; depois, fez o do Simonal, fortaleceu os contatos e batalhou para gravar com Roberto Carlos. O episódio exemplifica duas parcerias que impulsionaram a carreira de Tim Maia na virada de década, por meio do clipe de *Não Vou Ficar* (Tim Maia, 1971), com Roberto Carlos, e da faixa *These Are The Songs* (Tim Maia, 1970), com Elis Regina – cujo LP *Em Pleno Verão* (1970), produzido por Nelson Motta, apresentou o talento do músico.

Figura 38 - Tim Maia imprime sua marca no programa da Jovem Guarda.

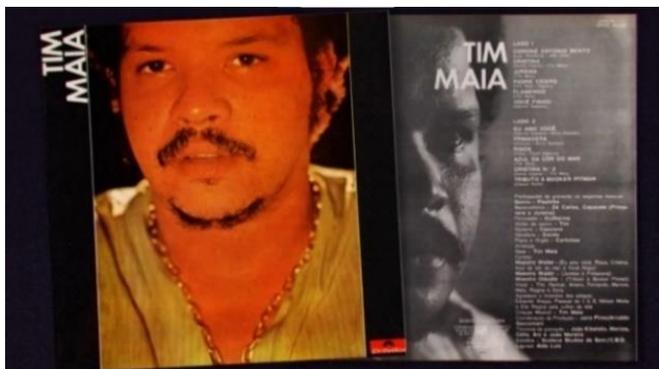


Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

A edição de som adquire protagonismo. Exibe-se vídeo de Tim Maia tocando *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia, 1970) ao vivo e com áudio original, um registro raro acerca dessa composição feita durante a estada do biografado na casa do cantor Fábio. Há uma passagem sincronizada e suave para o áudio extradiegético da música, junto a reportagens que repercutem o sucesso. Já quando Tim Maia relembra que gravou *Primavera* (Cassiano; Silvio Rochael, 1970) e *Jurema* (Tim Maia, 1970) em um compacto, sincroniza-se a gravação de *Primavera*, tão importante na carreira dele, com um vídeo do cantor interpretando a canção ao vivo. E, para mostrar um truque de Nelson Motta na novela *Irmãos Coragem* (TV Globo,

1970), executa-se uma mistura dos áudios de *Padre Cícero* (Tim Maia, 1970) e *João Coragem* (Tim Maia; Cassiano, 1970) – em que a segunda música é uma adaptação da primeira para a trilha sonora do folhetim.

Figura 39 - O primeiro LP do "sândico" foi gravado em 1970.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Nas palavras do biografado, o som com o qual ele estourou era irreverente, pois se distanciava da Tropicália, da MPB e de tudo que era feito até então, dando abertura para outras coisas que surgiriam a partir dali. Ele comenta que o LP de estreia ficou em primeiro lugar por 24 semanas e que ele se revoltou, pois estava sendo roubado. O som de *Você* (Tim Maia, 1971) coroa o sucesso do segundo disco do cantor, gravado no Brasil em 1971, e a série faz uma transição no mesmo tom e ritmo para *Idade* (Tim Maia, 1972), em registro original de um especial gravado pela TV Tupi. No arquivo, a canção emenda em *Do Your Thing, Behave Yourself* (Tim Maia, 1973), em que o cantor toca percussão ao lado de Pedrinho Batera. O diferencial dessa passagem é a fusão sutil dos áudios dentro e fora de cena – um movimento de montagem que faz jus à musicalidade do biografado.

Figura 40 - Tim Maia e Pedrinho Batera no especial da TV Tupi.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O episódio, que também mostra os discos de Tim Maia gravados em 1972 e 1973, continua guiado pela sonoridade. Quando o “sindico” relata que bolou a harmonia e o ritmo de *Gostava Tanto de Você* (Edson Trindade, 1973), pois costumava ditar os arranjos de suas músicas aos maestros, a edição flui para uma passagem dele cantando a referida canção ao vivo, além da cadenciada *Réu Confesso* (Tim Maia, 1973). Como prelúdio da balança entre sucessos e excessos, o documentário expõe uma série de reportagens polêmicas do biografado, incluindo a matéria intitulada “Tim Maia – A cozinha rítmica do ‘soul’ brasileiro”. Cenas do próximo capítulo são exibidas ao som de um registro ao vivo de *Você e Eu, Eu e Você* (Tim Maia, 1980), um dos maiores sucessos do artista.

Figura 41 - Capa do segundo episódio, *Quem Não Dança Segura a Criança*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

No segundo episódio, *Quem Não Dança Segura a Criança*, Tim Maia aparece no ápice da fama, emplacando muitos hits e carimbando presença nos programas de televisão. Recheia-se a montagem com duas matérias do *Globo*

Repórter de 1979. A primeira retrata a comunidade espiritual que originou o disco *Tim Maia Racional* (1975) e veicula uma apresentação musical do cantor interpretando *Que Beleza* (Tim Maia, 1975) junto a outros fiéis, em uma fase marcada pela sobriedade. Mas a imersão religiosa teve prazo de validade: em depoimento posterior, o artista critica o lado comercial e a hipocrisia da seita. Em 1976, o comportamento transgressor retorna junto a dois novos discos, em inglês e português. E Tim Maia passa a refletir publicamente sobre a posição dele como artista, as influências do gênero soul no Brasil e o fato da música ter se internacionalizado.

Figura 42 - Tim Maia na Fundação Racional: careta, sem barba e com vários quilos a menos.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O segundo recorte do *Globo Repórter* representa outra incursão do “sindicato”: seu som invade clubes periféricos de dança, como o Apolo, e sua entrada nas discotecas brasileiras é marcada pelo vinil *Tim Maia Disco Club* (1978), com estouros como *Sossego* (Tim Maia, 1978) e *Acenda o Farol* (Tim Maia, 1978). Já o disco *Tim Maia* (1980) – o décimo LP em dez anos – abriga sucessos como *Você e Eu, Eu e Você* (Tim Maia, 1980), música que, dado à força do arranjo, toca no documentário repetidas vezes, a partir dos áudios originais de apresentações ao vivo do “sindicato”, que rege a plateia e toca bateria. Nas palavras de Tim Maia, enquanto os intelectuais fazem letras elaboradas, ele tem habilidade com ritmos, mas, apesar dessa diferença, os “bossanovistas” respeitam sua afinação e potência vocal. Ao que o cantor destaca que Chacrinha foi o único apresentador que lhe deu espaço, a série exhibe arquivo de Tim Maia abandonando o palco de repente durante o programa dele, devido a uma abordagem física do assistente Russo.

Figura 43 - Tim Maia era figura cativa no programa do Chacrinha.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O episódio pincela conversas intimistas de Tim Maia – com entrevistadores como Branco Mello, Consuelo Lins e Bruna Lombardi –, em que o biografado revela um traço caseiro até na profissão: dispensa a figura do empresário e agenda os shows pessoalmente. O suingue de hits como *O Descobridor dos Sete Mares* (Gilson Mendonça; Michel, 1983), *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990), *Do Leme ao Pontal* (Tim Maia, 1986), *Não Quero Dinheiro* (Tim Maia, 1971) e *Chocolate* (Tim Maia, 1971) é explorado no documentário por meio de apresentações de Tim Maia em shows e programas televisivos, em que seu nome é anunciado com empolgação por vozes de diferentes personalidades da mídia. Participações em atrações da Globo, como a de Xuxa e a dos Trapalhões, escancaram a penetração de um outsider no show business, sem perda de personalidade. Em um programa do Faustão, por exemplo, após momentos de expectativa em relação à aparição de Tim Maia – já que era comum ele faltar –, o apresentador o conduz a cantar *Primavera* (Cassiano; Silvo Rochael, 1970) à capela no meio da plateia, e a familiaridade com que o cantor transita junto aos fãs evidencia sua alma popular.

Figura 44 - A mesma descontração das entrevistas intimistas é expressa pelo “sândico” na mídia.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Parcerias no auge da carreira são divulgadas no episódio por meio de gravações e clipes junto a nomes como Roberto Carlos, Ivan Lins, Nelson Gonçalves, Sandra de Sá, Gal Costa e Marisa Monte. A vida amorosa de Tim Maia também é abordada sob a ótica do biografado. Ele reclama, tanto para Jô Soares quanto para Bruna Lombardi, de traições e da aproximação feminina devido à fama. Sofrer por amor é marca do “sândico”: ao interpretar canções como *Me Dê Motivo* (Michael Sullivan; Paulo Massadas, 1983), ele diverte o público ao fazer o gesto de chifre. E a independência do artista ganha novos contornos quando ele monta a banda Vitória Régia e seu próprio selo, Seroma (Sebastião Rodrigues Maia), após brigar com todas as gravadoras por causa de dinheiro.

Figura 45 - A parceria entre o “rei” e o “sândico” entra em nova fase com a música *Pede a Ela* (Carlos Colla; Ed Wilson, 1985). Já *Um Dia de Domingo* (Michael Sullivan; Miguel; Paulo Massadas, 1985) é entoada junto a Gal Costa.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Tema recorrente na trajetória de Tim Maia, as ausências em shows são atribuídas por ele a problemas com contratantes em relação ao pagamento e à estrutura de som. Apesar de se esquivar da responsabilidade em entrevistas, o cantor assume o comportamento desviante e adverte que, quando deixa de cantar, faz besteira. Em trecho do programa *Chico & Caetano* em 1986, Caetano Veloso lamenta a ausência de Tim Maia na atração e anuncia a exibição do enérgico ensaio com banda realizado à véspera da gravação. O baiano conclui que faltar faz parte da tradição e do charme de Tim Maia e explica à plateia que isso não mancha a carreira dele, mas gera um mistério. A gravação contagiante de *Ride Twist and Roll* (Tim Maia, 1977) embala cenas do próximo capítulo.

Figura 46 - Capa do terceiro episódio, *Tudo é Tudo e Nada é Nada*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Por fim, o terceiro episódio, *Tudo é Tudo e Nada é Nada*, adentra a intimidade do cantor e explora o contraste de seu lado familiar com a rotina conturbada de shows pelo Brasil. A polêmica das aparições públicas continua, e Tim Maia explica que falta aos compromissos porque é exigente e se preocupa em proporcionar um bom espetáculo ao público, independentemente dos prejuízos à carreira, mas não pode ceder à má qualidade da aparelhagem sonora. No programa de Jô Soares, o artista denuncia a precariedade da indústria de som e a falta de profissionalismo das casas de shows. Um arquivo do filme *Tim Maia* (direção: Flávio Ramos Tambellini, 1987) retrata o cantor interrompendo uma apresentação de *Sossego* (Tim Maia, 1978) para reclamar de questões técnicas, como retorno e frequência. A série mostra que, apesar de sair do palco durante os shows e, por isso, perder parte dos cachês, a marca de Tim Maia era entregar espetáculos longos com humor e simpatia, cantando todas as músicas que a plateia pedia.

Figura 47 - Nas entrevistas, Tim Maia se diverte com a polêmica da ausência nos shows. Quando aparece, ele louva o público, ainda que insatisfeito com o som.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O documentário aborda o fato da TV Globo ter barrado o “sindicó” devido ao mau comportamento. Em 1993, após informar que o cantor faltaria ao seu

programa, Faustão brinca que “quem é vivo, tirando o Tim Maia, sempre aparece”. No mesmo ano, Xuxa o anuncia como uma presença difícilíssima que a produção conseguiu. Um documento assinado pelo diretor Boni proíbe a participação de Tim Maia em qualquer programa da emissora – rusga bastante repercutida pela imprensa da época. A Jô Soares e a Bruna Lombardi, o artista tenta se justificar, mas não parece acreditar nos próprios argumentos. A canção autobiográfica *Ninguém Gosta de Se Sentir Só* (Tim Maia, 1982) dá um tom pessoal a arquivos de Tim Maia em família e na intimidade – com destaque para uma cena em que ele agenda um show ao telefone, à vontade, à beira da piscina. De um vídeo do “síndico” coordenando o ritmo de um ensaio em clima caseiro, corta-se para ele em um show, jogando discos para a plateia, que vai ao delírio. Apesar da inegável amálgama entre ele e uma legião de fãs, o biografado se revela solitário, diferenciando a carência do homem Sebastião da autoconfiança do artista Tim Maia.

Figura 48 - Tim Maia (ou melhor, Sebastião) com a mãe e o filho.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

A deterioração vocal do cantor é realçada na série pela repetição de diferentes interpretações da mesma música ao longo do trajeto espaço-temporal, como no caso de *Primavera* (Cassiano; Silvio Rochael, 1970) e *Do Leme ao Pontal* (Tim Maia, 1986). Mas o público parece não se importar quando Tim Maia interpreta sucessos como *Telefone* (Beto Correa; Nelson Kae, 1986) completamente sem voz, pois o que impera é a energia que o ícone transmite ao pisar no palco. Duetos descontraídos com Fábio Jr. e Jorge Ben Jor refrescam a imagem de Tim Maia. A interação simpática com jornalistas e apresentadores também é retratada no episódio, e uma passagem mostra o cantor em clima informal durante coletiva de imprensa no térreo de um hotel, quando ele sai para dar autógrafos às camareiras.

Figura 49 - Jô Soares reage com gargalhadas às histórias do “réu confesso”. Já Otávio Mesquita ri ao ser confundido com o colega de profissão Amaury Jr. em entrevista após um show do cantor.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Ao som empolgante de *Ride Twist and Roll* (Tim Maia, 1977) e com toques de artes gráficas, mostra-se um compilado de cenas de Tim Maia, seja viajando, bebendo, fumando, autografando, apresentando-se ou dando declarações espirituosas. O episódio focaliza a migração dos shows do biografado para clubes do subúrbio carioca e escolas de samba, como a Unidos da Viradouro, cujos frequentadores vibram quando ele canta *Gostava Tanto de Você* (Edson Trindade, 1973). Na visão do “sindicato”, é o público quem o protege, visto que ele não está nas gravadoras, editoras e emissoras. Quanto à conturbada relação com os músicos, o artista diz que dispendeu fortunas em processos.

Figura 50 - Tim Maia leva a multidão ao delírio ao cantar músicas animadas, como *A Festa do Santo Reis* (Márcio Leonardo, 1971).



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Conforme o documentário se encaminha para o fim, lembra-se um lado pouco explorado do biografado. Ele anuncia que está no estúdio da banda Vitória Régia, aguardando a chegada de crianças carentes; depois, recebe os pequenos na

descida de um ônibus e toma conta deles em uma área de piscina. Com o simbolismo da música *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990), o episódio informa que, após tantos excessos, Tim Maia se submeteu a uma cirurgia emergencial em 1996. Ele foi salvo e recebeu o Prêmio Sharp no mesmo ano. Duas narrativas aparecem na série sob as lentes do biografado: o suposto cargo de síndico vitalício do edifício Barra Palace e a hipotética filiação ao partido político PSB no intuito de concorrer a uma vaga no Senado. Embalado pelo arranjo de *Sossego* (Tim Maia, 1978), um letreiro elucida que Tim Maia sequer tinha título de eleitor.

Figura 51 - Tim Maia proporciona momentos de lazer a crianças carentes.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O ano de 1998 interrompe a trajetória de Tim Maia. Inicialmente com som, o registro que o enquadra passando mal no Theatro Municipal de Niterói durante a interpretação de *Não Quero Dinheiro* (Tim Maia, 1971) fica silencioso quando ele deixa o palco. A câmera, então, foca na orquestra parada, e esse é um exemplo de instrumentalização do silêncio como estratégia discursiva na escrita audiovisual. A mudez da tela se estende à nota de que, após uma semana em estado gravíssimo, o coração de Tim Maia parou de bater. Mais uma vez ao som extradiagético de *Primavera* (Cassiano; Silvio Rochaël, 1970), agora coberto pelo áudio diegético dos arquivos, mostra-se uma multidão se manifestando durante o enterro do ídolo. Ao som de gritos do público, a série brinca que Tim Maia deu um jeito de faltar ao compromisso final e reforça que, até hoje, as pistas de dança se enchem quando as músicas do cantor tocam, pois seu grito de guerra ainda ecoa.

Figura 52 - Tim Maia passa mal e acena à plateia antes de abandonar o palco em um caminho sem volta. Porém, os fãs não o desamparam e, como nos shows, comparecem em peso ao enterro dele.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

A cena final continua jogando com a sonorização. Exibe-se um arquivo do público em êxtase durante um show do “sindicato”. Quando a câmera focaliza os aplausos e pedidos de bis, sobem os créditos com a gravação de *Eu Amo Você* (Tim Maia, 1970), junto ao áudio diegético da multidão. De repente, se suprime o som ambiente, mas a canção permanece tocando. A câmera focaliza o artista, de cima do palco, agradecendo à plateia.

Figura 53 - Tim Maia: salvo por sua música e por seus fãs.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

6.3. O outsider encontra a música

Vou refazer minha vida, reabrir as janelas e chamar o sol. Vem queimar de luz meu dia, descolando estas sombras presas nas paredes, acendendo em mim o que já foi paz, pra que eu possa entender as canções que o vento traz.⁵⁷

⁵⁷ Trecho da música *O Vento e as Canções* (Sérgio Sá; Wally, 1986), gravada por Tim Maia.

Assim como em *O Canto Livre de Nara Leão*, a produção *Vale Tudo com Tim Maia* configura-se como biografia de um artista brasileiro já falecido, em formato de documentário serial, dentro do arquivo de uma plataforma nacional de streaming, sob chancela do selo Originais Globoplay. Conforme se observa a partir da descrição do conteúdo em questão, a história é montada exclusivamente por meio de arquivo (impresso, sonoro, fotográfico e audiovisual), com inserções de computação gráfica. Balanceando um acervo de peso, a edição dispensa a filmagem de qualquer material novo.

Diferentemente da série sobre Nara Leão, nesse trabalho, o recurso da “audiovisão” concentra-se em apenas um personagem, cuja narração constrói uma atmosfera ininterrupta, apesar das subdivisões inerentes a qualquer trajetória de vida. O fato do próprio Tim Maia narrar sua história após a morte gera uma codireção para além das fronteiras de tempo-espaço: a obra torna-se, involuntariamente, uma autobiografia não autorizada e uma concepção do escritor audiovisual Renato Terra; juntos e separados, biografado e biógrafo compartilham pontos de vista.

Nesse objeto de pesquisa, a premissa de que “não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7) materializa-se em uma montagem pautada no ritmo, pareando olhos e ouvidos no mesmo patamar no que tange à agilidade de processamento das informações. Consequência disso é que o “audiospectador” é convocado a embarcar na consciência de Tim Maia – assim como fez o diretor Renato Terra durante a montagem –, percebendo com o coração um som tão avassalador que revela a face irracional da existência. Assistir a *Vale Tudo com Tim Maia* até o final é uma experiência sensorial, um passe livre para sentimentos controversos, caóticos, intensos e, por vezes, assustadores, à medida que desarmam construções sociais, revelando que condutas normalizadas são apenas a ponta do iceberg de um oceano reprimido em uma sociedade erigida por valores convencionais.

Ou seja, umas das funções desse documentário é provar que a música canalizada para o audiovisual tem poder de, simultaneamente, comandar o conteúdo de maneira emocional e atuar como instrumento racional de reflexão: a sonorização afirma-se enquanto linguagem. Ao contrário da biografia de Nara Leão, essa série

aposta no volume e na densidade do som. Mesmo nos inúmeros momentos de centralidade de testemunhos, entrevistas e narrações em off, as palavras soam revestidas de musicalidade, ainda que subjetivamente, pois os recortes sonoros são editados de forma compassada. Investe-se também na conexão entre áudio diegético e extradiegético, sem perda de fôlego, o que confere dinamismo à linha de montagem. Logo, apesar de onipresente no documentário, a voz de Tim Maia é coadjuvante de uma instância que o atravessa, tornando sua pessoa secundária: a música, que protagoniza tanto a trilha sonora quanto a série como um todo.

Enquanto em *O Canto Livre de Nara Leão* os episódios são divididos por temas, *Vale Tudo com Tim Maia* tem ordenação mais cronológica, caracterizando uma marcação sintomática do trajeto do biografado conforme suas escolhas e seus desvios. A impressão é de que, a despeito das diferentes fases como cidadão e artista, o “sindicó” trafega o tempo inteiro na corda bamba. Lembrando o que sinalizou Gilberto Velho, o conceito de desvio está atado a uma visão estática da vida sociocultural. Na perspectiva do antropólogo, o desviante não é aquele que se encontra à margem da cultura, mas quem a interpreta de maneira distinta (Velho, 2003, p. 27-28).

Essa observação carimba a declaração de Renato Terra de que o documentário *Vale Tudo com Tim Maia* tem o jeito do biografado: uma força da natureza que não se apropria do próprio curso e cujos transbordamentos escapam às margens por meio da genialidade de timbres e arranjos. Ao fim e ao cabo, se não encontrasse a salvação na música, Tim Maia seria mais um dentre tantos homens que lutam contra seus fantasmas e praticam irregularidades na tentativa de movimentação dentro de um quadro social cristalizado.

Mas não existe “se”. O fato é que a música posicionou o “sindicó” no tabuleiro de uma conturbada partida de xadrez, como uma peça que se desloca livremente e surpreende com jogadas inusitadas, mas arrisca tanto que é enquadrada pelo xeque-mate. Para ressoar o grito de guerra de um desviante que margeia as engrenagens sociais, a musicalidade é retumbante no documentário. Assim, a gramática sonora da série vai ao encontro da temperatura do formato: vibrante, calorosa, desenfreada.

A ficcionalização e a ilusão biográfica permeiam a espinha dorsal da obra, à medida que o único depoente é o próprio biografado – cujo testemunho borra as fronteiras entre lembrança, criação e fabulação, de modo que a série não confirma nem contesta a veracidade das narrativas autobiográficas de maneira geral. O contraponto de ideias é elaborado a partir do diálogo entre falas de Tim Maia em diferentes fases da vida; afinal, quem o questionaria melhor do que ele mesmo? A não ficção se ancora na comprovação de informações por meio de arquivos em suportes diversos, bem como na contextualização de fatos via letreiros, que assumem um papel ora didático, ora espiritualoso, adequando-se ao clima transmitido pelo “sindicato”.

Já a construção de memória de um artista morto envereda pela escrita audiovisual do trabalho do sujeito retratado (composições, arranjos e interpretações), enquadrando ou não a produção dele em meio aos coletivos musicais e às transformações culturais no Brasil da época. A série vai do final da década de 1950 até o fim dos anos 1990 – período de atividade do biografado, que incorporou referências da soul music estadunidense às raízes cariocas, além de flertar com a bossa nova, o rock rural, o brega, o funk e a disco music, dentre outros gêneros, criando um estilo único de música brasileira.

Para expressar esse legado, o desenho sonoro de *Vale Tudo com Tim Maia* se apoia em três elementos principais que, combinados, têm peso para sustentar toda a série: a voz, o suingue e os arranjos de Tim Maia. No primeiro episódio, *Foi Lá que Toda Confusão Começou*, cujo título é um verso da música *Haddock Lobo Esquina com Matoso* (Tim Maia, 1982), a infância e juventude do biografado são abordadas à luz de acontecimentos pessoais e conjunturais. A letra da canção ilustra a formação e o percurso da turma da Tijuca, que tinha talentos como Tim Maia, Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Jorge Ben Jor. O traço autoral do diretor Renato Terra evidencia-se nesse trecho, por meio de um som potente, inserido em uma edição lúdica, dinâmica e ritmada e com destaque para um trabalho gráfico de legendas, mapas e animações. Essa atmosfera de desenho no início da série tanto fissa o público de ficção quanto amplia o leque do espectador de documentário.

Feito um pêndulo, o primeiro episódio abre com a tradição católica e fecha com o fanatismo religioso da seita Fundação Racional. O miolo é marcado pelas

dificuldades de um adolescente pobre, preto, tijucano e de família tradicional; a tentativa de inserção nas cenas do rock e da Jovem Guarda; a ida para os Estados Unidos; a dualidade entre o garoto contraventor e o artista talentoso; o retorno ao Rio de Janeiro; a estada em São Paulo; a importância das parcerias; o sucesso estrondoso de uma pessoa lado B; a inserção no mercado fonográfico; e o paradoxo de uma trajetória concomitantemente midiática e marginalizada. Arquivos inéditos, fotografias emblemáticas e transições precisas entre áudio diegético e extradiegético consolidam a autoria na biografia.

Recheio do bolo, o segundo episódio, *Quem Não Dança Segura a Criança*, mostra a face mais midiática de Tim Maia. Diferentemente do documentário sobre Nara Leão, o desenho sonoro mantém certa regularidade ao longo da série, pois, até nas músicas mais lentas, a sonoridade do “sindicato” mostra-se pulsante. Não à toa, o burburinho do público e o áudio de aplausos são bastante utilizados na obra. Especificamente nesse capítulo, a trilha musical percorre os diferentes estilos que coexistem no cardápio de hits de Tim Maia, e o fato da voz dele parecer uma caixa de som confere-lhe uma personalidade musical cristalina, a despeito da variação de repertório ao longo da carreira.

Por si só, a sonorização do segundo episódio reforça que, mesmo nos momentos em que as alterações corporais prejudicavam sua voz, Tim Maia sabia o que estava fazendo e imprimia uma marca única a cada composição ou interpretação. Ele condensava todas as qualidades de um músico completo: identidade, timbre, afinação, potência, projeção, colocação, ressonância, dinâmica, técnica, emoção, etc. As polêmicas retratadas no capítulo – como faltas recorrentes a shows e rotina marcada por excessos – são encobertas pela construção de um mito querido pelo público, respeitado pelos colegas e cuja força dos feitos – como o estouro de uma música dançante que levou a energia dos bailes black ao circuito das discotecas – contrasta com a fragilidade do homem Sebastião.

Tal ilusão biográfica a respeito de um ídolo (e também anti-herói) é escancarada no terceiro episódio, *Tudo é Tudo e Nada é Nada* – que, assim como o último episódio do documentário sobre Nara Leão, concentra-se na intimidade do biografado, expondo recortes acerca de sua faceta caseira por meio de acervo inédito. A “audiovisão” desse capítulo amplifica o eco de Tim Maia enquanto artista

independente, que foi banido da Globo, brigou com pessoas físicas e jurídicas, fundou o próprio selo, montou a própria banda e criou o próprio som, primando sempre pela autenticidade enquanto músico e mantendo viva a faísca de uma conexão inseparável com o público.

Nesse último capítulo, a edição da série mostra de que maneira estados de espírito que atravessavam Tim Maia – como humor, solidão, sentimentalismo, revolta, vício e explosão – edificaram posturas sólidas – como engajamento social – e embalaram atitudes pontuais – como desejo de ingressar na política. (Des)construção: ironicamente, a exposição da intimidade do cantor, que encontra o ápice na cena em que ele leva crianças carentes à piscina, só produz mais mistério em torno do ídolo, cujas camadas destrincham-se em frações de magia ou imperfeição e cujas impurezas decantam-se em uma pureza inexplicável. Quem era Tim Maia para além da expressão musical? Talvez nem ele soubesse ao certo e, por isso, ora se desviava do trajeto, ora se realinhava à essência.

Tudo ou nada. Tim Maia era um legítimo produtor de ficção sobre si mesmo. Mas o que ele relutava em descobrir acerca de sua pessoa canalizava-se através da música. Embora, por vezes, escondesse sua luz em um lado mais sombrio, o “sindicato” era tudo, menos invisível. E, quando ele queria, sua aura brilhava na mesma intensidade com que sua voz penetra até hoje no coração das pessoas. Fazendo jus à memória do biografado, *Vale Tudo com Tim Maia* não se preocupa em distinguir ficção de realidade; ao contrário, derrete jogo de cena em documentário serial, biográfico, musical e até espiritual, explorando os limites desse gênero audiovisual.

Na curva de finalização do terceiro episódio, utiliza-se o recurso do silêncio para ressoar o tom grave da cena em que Tim Maia passa mal no palco. Nesse momento, o traço autoral da escrita audiovisual salta sobre a imagem de arquivo, posto que ilustra um paradoxo: enquanto a câmera focaliza a orquestra parada em meio a múltiplos instrumentos, a cena fica muda e o silêncio se estende ao letreiro que anuncia a morte de Tim Maia; dessa forma, a série retrata o som da existência. Já nos instantes finais, após uma sobreposição de áudio diegético e extradiegético, ao sublinhar a amálgama entre artista, palco e plateia, a “audiovisão” da obra

suprime o som ambiente relativo à imagem e pontua a musicalidade da canção que continua a tocar fora de cena.

Recuperando o título do presente capítulo desta dissertação, Tim Maia não foi salvo apenas por sua música, mas pelos seus fãs, à medida que a arte depende da audiência para se propagar. Ainda hoje, o misticismo da voz do “sindico” atinge novos pontos de escuta, personificando uma instância abstrata que o escolheu como portal: a viagem do som pelo tempo-espaço. E, graças ao caráter aberto do gênero documental, assim como em *O Canto Livre de Nara Leão*, o “audioespectador” de *Vale Tudo com Tim Maia* é convidado a incorporar uma postura ativa, estabelecendo uma relação de retroalimentação com a cena viva.

7. Considerações finais

Uma parte de mim é permanente. Outra parte se sabe de repente. Uma parte de mim é só vertigem. Outra parte, linguagem. Traduzir uma parte na outra parte – que é uma questão de vida ou morte – será arte?⁵⁸

Figura 54 - Nara Leão.



Fonte: Internet.

E, por ter um gênio forte, às vezes, me batem portas e me jogam pra escanteio. Mas já estou acostumado. Desde cedo que eu soffro. Pego os filmes pelo meio. E, por isso, às vezes, me sinto só. Mas vou tentar mudar e partir pra uma melhor.⁵⁹

Figura 55 - Tim Maia



Fonte: Internet.

⁵⁸ Trecho da música *Traduzir-se* (Ferreira Gullar; Fagner, 1981), gravada por Nara Leão e Fagner.

⁵⁹ Trecho da música *Ninguém Gosta de Se Sentir Só* (Tim Maia, 1982).

Aventurar-se em uma leitura crítica de determinado conteúdo exige que se enxergue o suor das entrelinhas sob o frescor das linhas. Apesar de parecer um movimento etéreo, apalpar o invisível demanda uma combinação racional de atitudes objetivas e habilidades subjetivas. Procurou-se, com o presente trabalho, decodificar as estratégias discursivas de biografias musicais em formato serial e documental para o streaming – não só assimilando os processos que saltam diante da tela como também tateando as páginas em branco que antecedem a escrita audiovisual. Para tanto, os objetos de estudo selecionados para análise foram os Originais Globoplay *O Canto Livre de Nara Leão e Vale Tudo com Tim Maia*, ambos lançados em 2022, quando os biografados completariam 80 anos.

O tema da presente dissertação me inquieta de maneira particular porque, enquanto artista, rendo-me à lança da intuição, mas, como jornalista, visto a armadura da lógica. Conciliar essas facetas é conviver com dualidades, conforme um lado do cérebro devora a seco o que o outro lado produz. No âmbito da escrita, sempre trabalhei com não ficção. Mas, mesmo quando redigia resenhas de filmes e espetáculos, havia uma zona proibida (espécie de autocensura): tentar compreender a arte. Era como se a arte tivesse de ser indecifrável – esperança que encontra amparo em conceitos como o de aura de Walter Benjamin. E, ainda que passem pelo filtro documental, as obras audiovisuais contêm um braço criativo que faz as asas podadas pelo cotidiano levantarem voo.

Se o conceito de não ficção abriga a imaginação, em contrapartida, o contato com o universo acadêmico é caminho sem volta no sentido de superar crenças, em um choque de realidade que substitui ideias por investigações. Quando escrevi a monografia *Luz, música e ação: os agentes contemporâneos de teatro musical no Brasil*, orientada pelo Prof. Dr. Everardo Rocha, entendi a importância de um recorte claro, de um esqueleto de pesquisa e da costura de referências pertinentes aos problemas levantados. Anos depois, já distanciada desse tipo de escrita, fui redirecionada pela Prof.^a Dr.^a Tatiana Siciliano rumo a uma área correlata ao trabalho anterior. Em vez de continuar a falar de música no teatro, desta vez, abordei o som no audiovisual, com foco maior em cultura brasileira, dentro do contexto de biografias documentais em plataformas de streaming.

Pensando à luz dos insights de Bourdieu (1996), se a arte tem de se afunilar por uma série de normas e variáveis históricas para se institucionalizar, desdobrando-se em campos estruturados, como o literário, em que medida se preserva o aspecto enigmático sem o qual a cultura seria mera linguagem comunicacional? Arrisco afirmar a indagação de Ferreira Gullar citada na primeira epígrafe deste capítulo: sim, traduzir uma parte na outra será arte. Portanto, o presente trabalho buscou, como no bom jornalismo, ouvir os dois lados, o do biógrafo e o dos biografados. O que se destacou nesse trajeto foram as pontes, os derretimentos, o (des)encontro de versões, a ilusão biográfica de Bourdieu (2006).

Dividida em duas partes, a pesquisa cursou a seguinte ordem: alimentou-se da empiria, apoiou-se na teoria, correu atrás de dados, consultou novamente a prática e tomou fôlego junto à contextualização histórica para avançar com a análise de conteúdo. Nesse sentido, trechos da entrevista realizada especialmente para esta dissertação com o diretor das séries estudadas, Renato Terra, conferiram frescor ao trabalho à medida que abriram janelas, ventilando ideias relativas a um gênero antigo (não ficção), tecnologias contemporâneas (audiovisual e streaming) e investimentos recentes do Globoplay em produções originais sobre figuras públicas por meio de conteúdo exclusivo. Em contrapartida, a natureza analítica do arcabouço teórico, somada à busca objetiva por informações relativas às tecnologias abordadas, ancoraram a discussão dentro dos moldes de um texto acadêmico.

O capítulo inicial da primeira parte se propôs a descrever brevemente um biógrafo musical com base em sua visão, experiência e trajetória pública. Tal movimento levantou a questão da autoria em meio a um trabalho coletivo, apontou caminhos com relação à montagem de histórias de vida em suporte audiovisual e gerou questionamentos quanto aos limites do método documental. O primeiro ponto a se sublinhar diz respeito à questão do campo: assim como os artistas biografados, Renato Terra se afirmou na profissão não somente pelo talento, mas também pelo encaixe em um cenário pré-existente. A curva ascendente do cinema de retomada e dos documentários musicais no Brasil confluiu com a aposta do diretor João Moreira Salles, já estabelecido no meio cultural, no projeto inicial de Terra, que buscava migrar da publicidade para os filmes. Além do mencionado “padrinho”, outra referência que inspirou a carreira de Terra foi o cineasta Eduardo Coutinho, o que marca a influência de nomes consagrados em seu percurso autoral.

Outro aspecto relevante concerne aos elementos que o entrevistado elenca na edificação documental. O tema escolhido tem de representar uma paixão filmada – no caso dele, a música. E, em vez do didatismo, a obra deve funcionar como experiência pautada na cena viva; por isso, ao dialogar com os depoentes, ele utiliza métodos-surpresas que convidam ao improvisado de uma conversa espontânea, imprimindo autenticidade às declarações (ou confissões). Quanto a supostas fronteiras narrativas, Terra opina que o documentário é o tipo de filme mais criativo que existe e que, portanto, a única barreira no caminho de uma produção do gênero é a ética. Ele enfatiza a importância da figura do montador – que detecta os trechos que ganham mais força quando projetados na tela – e defende o crédito à astúcia da espetatorialidade – cuja leitura da obra retroalimenta a escrita audiovisual. Ou seja, o roteiro de um filme ou de uma série contínua em aberto após se tornar público.

Apesar de reconhecer a autoridade de sua marca autoral no processo criativo, o diretor reforça o contrapeso da equipe de pesquisa na aquisição de acervos, testemunhos e insights diferenciados. Além disso, ele pontua que o formato varia de acordo com o conteúdo que se decide privilegiar ao longo da montagem. Já em relação à sonoridade enquanto linguagem, o entrevistado ressalta o poder da pausa como técnica de comunicação e o caráter místico da música, que atinge repertórios por vezes adormecidos na audiência, transportando-a para uma dimensão além da realidade crua. Logo, ao mesmo tempo em que som e silêncio atuam na construção de sentidos a partir de referências culturais pré-estabelecidas, ambos evocam emoções com um imediatismo dificilmente encontrado em outros recursos fílmicos. Tangenciando essa constatação, deduz-se que um diretor de documentário, do subgênero musical ou não, deve explorar a cadência da fala, da palavra e dos sons inerentes à existência humana enquanto discursos.

No que tange à especificidade da dissertação, notou-se que, por serem guiadas por um diretor ligado à música, as séries *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* apresentam uma trilha sonora que assume protagonismo em diversos momentos. Equilibram-se a essa característica: uma montagem estratégica; o estilo do diretor de privilegiar a experiência cênica em detrimento da rigidez informacional; a construção de atmosferas temáticas de acordo com a trajetória de cada personagem; e uma partitura imagética que realça a autonomia do arquivo, embaçando temporalidades. Ademais, observou-se que todas as produções

assinadas por Renato Terra abrigam-se em um guarda-chuva que expressa a personalidade dele enquanto contador de histórias que adquirem vida própria.

Direcionando a investigação para o contexto que abarca tanto a narração de trajetórias de vida quanto a operacionalização da música em peças audiovisuais, o segundo capítulo da primeira parte reuniu pensadores que problematizam áreas como cultura, sociologia, historiografia, literatura, cinema e som. Assim, a ilusão biográfica de Pierre Bourdieu contracenou, por exemplo, com a “audiovisão” de Michel Chion, a análise de silêncio de Inês Gil, o motivo condutor de Ney Carrasco e as ficcionalidades de Marcio Serelle. A experiência de Renato Terra também foi inserida discretamente nesse capítulo, a fim de oferecer ao leitor aplicações práticas das hipóteses levantadas.

Explanada por Carvalho (2016) e Coelho (2017), a onipresença da melodia na película *A Música Segundo Tom Jobim* (direção: Nelson Pereira dos Santos; Dora Jobim; 2012) preparou o terreno para duas reflexões principais. A primeira diz respeito ao potencial discursivo do som – que, se usado de forma estratégica, desequilibra a primazia da imagem. A segunda tangencia dois gêneros em voga no século XXI: as biografias históricas – conforme ilustram Priore (2009) e Schmidt (1997) – e os documentários musicais – como pontua Coelho (2017). Já o derretimento de realidade em fabulação em *Jogo de Cena* (direção: Eduardo Coutinho, 2007), apontado por Figueiredo (2009) e Renato Terra, exemplifica o vigor do testemunho, calcado na tradição oral e na ancestralidade da crônica. Afinal, um contador de histórias condensa vários tempos e espaços ao verter sua memória em fala e pode se fazer crível sem se prender aos fatos.

Um dos apontamentos sobre o documentário – presente em autores como Ramos (2001), Melo (2002) e Hidalgo (2023) – diz respeito à liberdade e subjetividade desse gênero essencialmente criativo, à medida que se molda no decorrer da montagem, em razão da imprevisibilidade dos depoimentos e da relação que se estabelece durante as entrevistas colhidas. Embora se nutra de vozes de terceiros, o fazer documental contém forte traço autoral, pois carimba a visão de mundo dos realizadores. Ao passo que a perseguição da verdade é mais tortuosa que a naturalização da mentira, a não ficção tende a incorporar elementos ficcionais, como jornada do herói, privilégio de versões, encenação de ações,

instrumentalização da palavra (e da mudez), desenho sonoro, enquadramento imagético, composição de atmosferas, ritmo de edição e sequência narrativa – todos potencializados pela parcialidade da câmera a mediar a realidade. Logo, não ficção também é arte.

A segunda parte da presente pesquisa principiou com um capítulo sobre o desenvolvimento de players de streaming no mercado audiovisual, no que concerne à fusão de questões humanas e tecnológicas, a partir de considerações de autores como Neto (2024), Lopes (2024) e Moratelli (2018). Escolheu-se comparar a gigante transacional Netflix ao serviço brasileiro Globoplay no intuito de escanear diferenças e semelhanças entre tais cardápios de conteúdo audiovisual, em meio a uma construção de memória cujo algoritmo dialoga com o repertório afetivo dos usuários-espectadores.

Enquanto na Netflix não há conteúdo específico sobre Nara Leão ou Tim Maia, as séries sobre eles que constituem os objetos de estudo desta dissertação encontram-se hospedadas no Globoplay com os seguintes rótulos: “Biografia”, “Personalidade”, “Música” e “Documentário”. Além disso, a busca pelos nomes desses dois artistas no Globoplay também sugere especiais do programa *Por Toda Minha Vida* exibidos originalmente na televisão aberta. Em relação à navegação do usuário nos portais dos dois referidos serviços de streaming, a organização de dados em tabelas levou à conclusão de que o nicho de biografias documentais e originais sobre músicos brasileiros já falecidos é um diferencial do Globoplay – fato que pode ser atribuído ao acervo exclusivo e aos estudos próprios da Rede Globo.

O relato do diretor Renato Terra complementou o debate acerca da canalização da produção artística para o território virtual, enquanto alguns processos envolvendo as obras assinadas por ele abriram passagem para os dois capítulos posteriores desta pesquisa. Assim, averiguou-se de que maneira a memória de Nara Leão e Tim Maia – artistas mortos que foram biografados nas séries documentais e originais do Globoplay *O Canto Livre de Nara Leão* e *Vale Tudo com Tim Maia* – dialogou com o trajeto espaço-temporal percorrido por eles no Brasil entre as décadas de 1950 e 1990.

Intelectuais como Lopes (2015), Gerolamo (2018) e Kapp (2021) ajudaram a descortinar o pano de fundo sobre o qual as carreiras desses dois músicos

decolaram. Mudanças substanciais no curso da cultura brasileira – incluindo novos estilos musicais e comportamentos sociais – passaram por Nara Leão e Tim Maia, que viveram no Rio de Janeiro na mesma época. Embora a “musa” tenha trafegado por diferentes gêneros, como bossa nova, arte de protesto, samba de morro e lirismo, sua principal marca era a personalidade, o que a caracterizou como pioneira na autoafirmação como mulher livre (em termos de opiniões e atitudes) em um meio artístico que ainda refletia uma arena pública predominantemente masculina. Já o “sindicato” entrou para a indústria do som como outsider ao estourar o soul brasileiro, produzindo composições e batidas autênticas, à margem de movimentos como Jovem Guarda, Festivais e Tropicália – que foram abraçados por Nara Leão, intérprete que transitava por diferentes cenas com naturalidade e consagrava os compositores que gravava. Ambos revolucionaram a forma de se pensar música no Brasil: Nara, desafiando o sistema por dentro, e Tim, por fora.

Enquanto a série sobre Nara Leão mesclou acervos a depoimentos feitos exclusivamente para a produção, a biografia de Tim Maia foi inteiramente costurada por arquivos. Os dois documentários contam com materiais inéditos e auxílio de familiares dos homenageados – seja à frente das câmeras ou nos bastidores –, mas o primeiro enquadra a cantora sob a ótica de múltiplos depoentes, ao passo que o segundo é narrado pelo próprio biografado. Em termos de som e montagem, *O Canto Livre de Nara Leão* exprime a delicadeza da artista retratada, instituindo atmosferas específicas para cada episódio e expressando uma sonoridade discreta, em razão do timbre doce e do temperamento suave da “musa”. A grande variação de ritmo e som é percebida a partir da transição entre as fases de bossa nova e protesto. Já *Vale Tudo com Tim Maia* aposta no suíngue da polêmica figura do “sindicato”, apresentando-se como uma série mais ágil, ritmada, musical e engraçada. Mesmo nos trechos melancólicos, a sonorização se mantém encorpada a fim de traduzir a voz potente do músico, sua conduta desviante e os arranjos vigorosos que ele tanto valorizava. Ademais, ambos os objetos de estudo projetam o espírito de uma época como opostos complementares, redesenhando a memória de dois artistas consagrados em cujos registros vocais a música brasileira continua se reinventado até os dias de hoje.

Como se viu, as considerações da presente pesquisa materializaram investigações e provocações com possibilidade de desdobramento em futuros

trabalhos que se proponham a escavar a transdisciplinaridade entre comunicação e arte. Afinal, sempre há histórias que precisam ser contadas sob o rigor do texto acadêmico, mas com a liberdade de aspas invisíveis. Inevitavelmente, o ofício do escritor passa por processos solitários dentro de um cômodo com páginas e páginas em branco. Dizem que as paredes ouvem, mas acredito que elas falam quando derrubadas. A partir de agora, as reflexões desta dissertação poderão ser reescritas pelos leitores. Finalizo com versos de minha autoria:

Misto de força e delicadeza
Somos nós, mulheres
Ora a transpiração levanta poeira
Ora a inspiração espalha perfume
Densa caminhada
Suave paisagem.

8. Referências bibliográficas

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha sonora: o cinema e seus sons. São Paulo: **Novos Olhares**, v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BELLEBONI, Luciene. Algumas relações entre as imagens e os sons no audiovisual contemporâneo: o crepúsculo de uma era. Porto Alegre: **Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora da Intercom**, set. 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, p. 222-232, 1987.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral** (8ª edição). Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 183-191, 2006.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. Campinas: **ComCiência**, n. 116, 2010.

CARVALHO, Márcia. A história da MPB em documentários musicais: canção, biografia e Bossa Nova. Buenos Aires: **Imagofagia**, n. 13, 2016.

CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COELHO, Sandra Straccialano. Música e biografia no documentário brasileiro: uma análise semiopragmática de “A música segundo Tom Jobim”. Porto Alegre: **Sessões do Imaginário**, v. 22, n. 38, p. 190-198, 2017.

COSTA, Fernando Morais da. Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo. Rio de Janeiro: **C-Legenda**, v. 1, n. 38-39, p. 160-175, 2020.

_____; CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. Uma entrevista com Claudia Gorbman. São Paulo: **Rebeca**, vol. 5, n. 1, p. 386-401, jan./jun. 2016.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? São Paulo: **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 131-143, ago./dez. 2009.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. São Paulo: **Matrizes**, 2010.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. **Nara Leão**: canção popular, performance e crítica nos anos 60. Campinas: Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Unicamp, 2018.

GIL, Inês. O som do silêncio no cinema e na fotografia. Lisboa: **Babilônia**, número especial, p. 177-185, 2011.

HIDALGO, João Eduardo. Linguagem audiovisual: documentário, registro factual ou realidade ficcionalizada? In: NETO, Joachin Melo Azevedo; ALMEIDA, Flávio Aparecido de (Org.). **Língua, Literatura e Cultura**: sob a Perspectiva do Discurso (1ª edição). Guarujá: Editora Científica Digital, v. 1, p. 71-92, 2023.

KAPP, Mariana Sbaraini. **Ah, se o mundo inteiro me pudesse ouvir**: a construção do personagem Tim Maia e a indústria cultural no Brasil. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras da UFRGS, 2021.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A televisão, hoje: TransTV – a televisão como ecossistema digital-narrativo. Niterói: **Grupo de Trabalho Estudos de Televisão**, 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense (UFF), 23 a 26 de julho de 2024.

MARTINEZ, José Luiz. Ópera contemporânea e seus arredores: intersemiose e multimidialidade. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson F (Org.). **Arte e Cultura VI: Estudos Interdisciplinares**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. Goiânia: **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, jan./dez. 2002.

MORATELLI, Valmir. **O que as novelas exibem enquanto o mundo se transforma**: análise temática das produções da TV Globo no período 1998-2018. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

NETO, Valdemir Soares dos Santos. A hipertelevisão no cenário mediático brasileiro: uma análise das estratégias adotadas pela plataforma de streaming Globoplay. Braga: **Comunicação e Sociedade**, v. 45, 2024.

_____; LESSA, Leonardo Alexsander; JÚNIOR, Mario Abel Bressan. Pensar a memória e a função do arquivo televisivo na era do streaming: um olhar para a plataforma Globoplay. Rio de Janeiro: **Estudos Históricos**, v. 36, n. 78, p. 182-200, jan./abr. 2023.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2010.

OPOLSKI, Débora. A comunicação no cinema dos sentidos: abordando a imersão sob a perspectiva do som. Curitiba: **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, n. 9, p. 1-13, 2015.

_____; CARREIRO, Rodrigo. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. Belo Horizonte: **PÓS – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 12, n. 24, p. 388-414, jan./abr. 2022.

PRIORE, Mary Del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. Rio de Janeiro: **Topoi**, v. 10, n. 19, p. 7-16, jul./dez. 2009.

RAMOS, Eutália; BORGES, Gabriela. Construindo um modelo de streaming no Brasil? Uma breve análise do Globoplay. São Luís: **Cambiassu**, v. 16, n. 28, jul./dez. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: ____; CATANI, Afrânio (Org.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza; NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme “Terra Estrangeira”, de Walter Salles. Caracas: **Investigación Universitária Multidisciplinária**, v. 10, n. 10, p. 71-79, dez. 2011.

SARAIVA, Daniel Lopes. “Eu e a música”: a emancipação feminina nas trajetórias de Wanda Sá e Nara Leão. Florianópolis: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; FERREIRA, Marieta de Moraes; GRYNSZPAN, Mario (Org.). **Estudos históricos: indivíduo, biografia, história**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 10, n. 19, 1997.

SERELLE, Marcio. O mundo (quase) entre parêntesis: a dramatização do fato em narrativas seriadas. Niterói: **Grupo de Trabalho Cultura das Mídias**, 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense (UFF), 23 a 26 de julho de 2024.

SILVA, Marcela de Oliveira Santos; OLIVEIRA, Maria da Glória de; GUIMARÃES, Thais França. Biografia, um campo de possibilidades. Paraná: **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 20, p. 143-159, 2021.

TEODORO, Bruna G. Malta Victal; DAVINO, Gláucia E. Tempos de streaming: implicações na produção audiovisual no Brasil. Aveiro: **Avanca Cinema**, p. 794-802, 2020.

VELHO, Gilberto. **Desvio e divergência**: uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VIEIRA, Amanda Veronesi; MURTA, Cíntia Maria Gomes. Globoplay: a plataforma da Rede Globo. São Carlos: **GEMInIS**, UFSCar, v. 8, n. 2, p. 31-47, mai./ago. 2017.

9. Filmografia

A LONGA Arte de Antonio Carlos Jobim. Direção: Renato Terra. Produção: Piauí; Jobim Music. Brasil: 2024. Seriado online. 6 vídeos. Exibição: Canal do YouTube da Revista Piauí. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLn_YkZF2TTNuVjSjf3WWjaqQwuFZuD6mt. Último acesso em: 15 de março de 2025.

A MÚSICA Segundo Tom Jobim. Direção: Nelson Pereira dos Santos; Dora Jobim. Produção: Regina Filmes. Brasil: 2012. Longa-metragem. 1 DVD (88min.). Disponível em: <https://vimeo.com/58212770>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

ERASMO 80. Direção: Monica Almeida. Roteiro: Renato Terra; Ricardo Calil; Ricardo Alexandre. Produção: Conversa.doc. Brasil: 2021. Longa-metragem. 1 DVD (79 min.). Exibição: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/erasmo-80/t/JYN7zwpnkn/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

EU Sou Carlos Imperial. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Produção: Canal Brasil; VideoFilmes. Brasil: 2016. Longa-metragem. 1 DVD (90 min.). Disponível em: <https://youtu.be/wGWrfUly5io?si=Q43WkISQSVuIQSdt>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

FLA x Flu – 40 Minutos Antes do Nada. Direção: Renato Terra. Produção: Sentimental Filmes. Brasil: 2013. Longa-metragem. 1 DVD (85 min.). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/fla-x-flu-40-minutos-antes-do-nada/t/Y9CyLwN5sv/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes. Brasil: 2007. Longa-metragem. 1 DVD (105 min.). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9146684/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

NARCISO em Férias. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Produção: VideoFilmes; Uns Produções. Brasil: 2020. Longa-metragem. 1 DVD (84 min.).

Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8836951/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

NOITES de Festival. Direção: Renato Terra. Produção: Inquietude. Brasil: 2020. Seriado televisivo. 6 episódios. Exibição: Canal Brasil. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/noites-de-festival/t/tfrdnMhpyt/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

O CANTO Livre de Nara Leão. Direção: Renato Terra. Produção: Conversa.doc. Brasil: 2022. Seriado online. 5 vídeos. Exibição: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-canto-livre-de-nara-leao/t/fcfQvBWKVY/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

POR Toda Minha Vida – Nara Leão. Direção: João Jardim. Roteiro: Patrícia Andrade; George Moura. Brasil: 2007. Filme televisivo. 1 DVD (61 min.). Exibição: TV Globo. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/por-toda-minha-vida-nara-leao/t/mPHBj1JgLS/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

POR Toda Minha Vida – Tim Maia. Direção: Paulo Silvestrini. Roteiro: Maria Camargo; George Moura. Brasil: 2007. Filme televisivo. 1 DVD (65 min.). Exibição: TV Globo. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/por-toda-minha-vida-tim-maia/t/YQzYLKhjLP/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

TIM Maia. Direção: Flávio Ramos Tambellini. Produção: Ravina Filmes. Brasil: 1987. Curta-metragem. 1 DVD (15 min.). Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=571370719967071>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

TIM Maia. Direção: Mauro Lima. Produção: RT Features; Globo Filmes. Brasil: 2014. Longa-metragem. 1 DVD (140 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UI7gf2k2vgQ>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

TIM Maia – Vale O Que Vier. Direção: Felipe Sá. Produção: RT Filmes; Globo Filmes. Brasil: 2015. Seriado televisivo. 2 episódios. Exibição: TV Globo. Indisponível. Último acesso em: 15 de março de 2025.

UM Beijo do Gordo. Direção: Renato Terra. Produção: Conversa.doc. Brasil: 2024. Seriado online. 4 vídeos. Exibição: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/um-beijo-do-gordo/t/mj9sZhHBG9/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

UMA Noite em 67. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Produção: VideoFilmes. Brasil: 2010. Longa-metragem. 1 DVD (93 min.). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11038806/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

VALE Tudo com Tim Maia. Direção: Nelson Motta; Renato Terra. Produção: Conversa.doc. Brasil: 2022. Seriado online. 3 vídeos. Exibição: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/vale-tudo-com-tim-maia/t/xGfpvLh1BH/>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

VERDADES e Mentiras (F for Fake). Direção: Orson Welles. Produção: Les Films de l'Astrophore. França/Irã/Alemanha: 1973. Longa-metragem. 1 DVD (90 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4C2nt72h0cQ>. Último acesso em: 15 de março de 2025.

10.

Apêndice 1:

Decupagem de *O Canto Livre de Nara Leão*

No avesso do espelho, mas desaparecida, ela aparece na fotografia do outro lado da vida.⁶⁰

Episódio 1: *Bossa Nova*

Sinopse: “O começo da carreira de Nara Leão. Os encontros com a geração de artistas que inaugurou a bossa nova na Zona Sul do Rio. E o Brasil pujante e esperançoso do início dos anos 60.”

Duração: 44:19

Figura 56 - Capa do primeiro episódio, *Bossa Nova*.

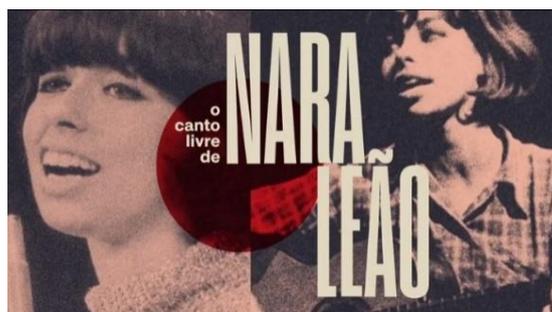


Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Abre-se o capítulo com uma passagem visual por discos da homenageada, incluindo *O Canto Livre de Nara* (1965), que dá nome à série. Ao fundo, ouve-se a música *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964), uma das canções mais emblemáticas do repertório de Nara Leão; em off, a cantora diz achar graça nas descobertas da vida. Emprega-se o recurso de transição de som extradiegético (fora de cena) para diegético (dentro de cena), com breve vídeo de Nara Leão entoando *Carcará* no espetáculo *Opinião* (1964), do qual a composição foi hino.

⁶⁰ Trecho da música *Lindonéia* (Caetano Veloso; Gilberto Gil, 1968), gravada por Nara Leão.

Figura 57 - Linguagem gráfica do letreiro da série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Intercalam-se vídeos da cantora, ainda jovem, a uma entrevista em que ela, já madura, afirma ter rompido com a bossa nova em seu primeiro disco. A música *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964) continua ao fundo, junto a uma edição rápida de registros fotográficos, audiovisuais e impressos, enquanto a sonoridade das vozes de depoentes e da própria biografada resumem quem ela era: contundente, revolucionária, farejadora de novidades e artista de diversos movimentos. A sequência termina com a última frase de *Carcará*, interpretada pela cantora na peça *Opinião* (1964): “Carcará pega, mata e come”. Entra a vinheta de abertura, ao som da música *Opinião* (Zé Kéti, 1964), com créditos da série, linguagem gráfica e fotos em preto e branco de Nara Leão e artistas parceiros.

Figura 58 - Linguagem gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Logo no início do episódio, há a transição diegética da canção *Wave* (Tom Jobim, 1967) – entoada informalmente por Nara Leão e Tom Jobim, enquanto eles conversam ao piano sobre bossa nova – para o áudio extradiegético da gravação que a cantora fez da música, com imagens de arquivo de praias do Rio de Janeiro e de Nara Leão e Roberto Menescal na areia, quando adolescentes, na década de 1950. Em off, os dois amigos e parceiros musicais contam que se conheceram nessa

época, bem jovens, frequentando a praia depois do colégio, praticando esportes e tocando violão. Roberto Menescal também comenta que, à época, Nara Leão apaixonou-se pelo músico Ronaldo Bôscoli. Nesse clima, o grupo ia para Cabo Frio, onde nasceram várias canções.

Figura 59 - Nara Leão e Tom Jobim.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A gravação extradiegética de Nara Leão da música *Meditação* (Newton Mendonça; Tom Jobim, 1959) embala arquivos de fotos e jornais. Em off, Carlos Lyra, amigo e parceiro musical de Nara Leão, diz que ela não era a *musa* da bossa nova, mas sim a própria *música*, pois saía à noite junto aos amigos com o violão nas costas, fazendo serenatas na praia madrugada adentro, algo insólito para uma garota na época. A sequência emenda no vídeo de uma entrevista intimista de Nara Leão em preto e branco, em que ela afirma que a bossa nova, antes de ser gravada, era uma coisa de grupo e amadora.

Figura 60 - Nara Leão e Carlos Lyra.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Ao som extradiegético de *Cry Me A River* (Arthur Hamilton, 1953), enquanto aparecem arquivos de revistas, Nara Leão e Roberto Menescal comentam, em off, em entrevista para o jornalista Sérgio Cabral (Depoimentos para a

posteridade Museu da Imagem e do Som – MIS), sobre a influência dos discos de jazz que Nara Leão trazia para o grupo, das cifras americanas, do desconhecimento da cantora a respeito de uma música popular brasileira e da necessidade latente de se fabricar algo que não existia.

Figura 61 - A intimidade entre Nara Leão e o violão.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Depoentes próximos à artista contam, em off, sobre as reuniões musicais que lotavam o apartamento dos pais de Nara Leão – Altina e Jairo Leão – na Avenida Atlântica (praia de Copacabana), onde se recebiam amigos da cantora e da irmã, a modelo Danuza Leão, e várias figuras do circuito musical. Ao fundo, um efeito sonoro de burburinho mescla-se à gravação extradiegética que Nara Leão fez de *Corcovado* (Tom Jobim, 1960).

Figura 62 - Sala vazia do apartamento dos pais de Nara Leão.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Arquivos das festas no apartamento invadem a tela, enquanto, em off, Nara e Danuza Leão falam sobre liberdade e independência feminina em um contexto familiar liberal, em que os jovens chegavam à noite e ficavam até de manhã fazendo experimentações musicais nas reuniões de Nara Leão – que se tornaram emblemáticas, pois foi nelas que nasceu a bossa nova. Em off, os músicos Roberto Menescal, Luiz Eça e Ronaldo Bôscoli comentam a convivência musical intensa no

ambiente, que se tornou ponto de encontro onde toda noite alguém mostrava uma composição nova. A sequência termina com clipe de Nara Leão cantando *Lamento no Morro* (Tom Jobim; Vinicius de Moraes, 1956).

Figura 63 - Registro de uma das reuniões no apartamento de Nara Leão, em que ela aparece ao lado do então namorado, Ronaldo Bôscoli, um dos principais nomes da bossa nova.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Cobertos por arquivos fotográficos e impressos, testemunhos em off dos músicos Sérgio Ricardo e Edu Lobo reiteram a relevância das reuniões na casa de Nara Leão para o desenvolvimento da bossa nova, em termos de trabalho e contatos. Eles citam os “bossanovistas” João Gilberto e João Donato – e este aparece em seguida em arquivo de vídeo, declarando que o gênero deu certo no mundo inteiro, mas, a princípio, era mais um dentre os movimentos jovens que desejavam romper com a ordem pré-estabelecida.

Figura 64 - Arquivo de entrevista com João Donato.

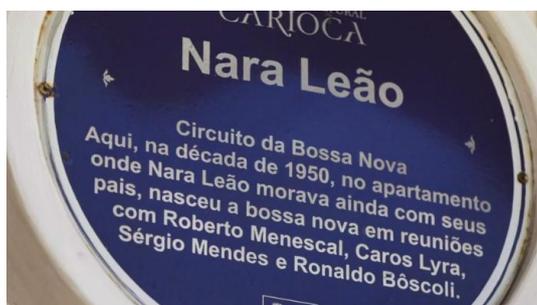


Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Ao som extradiegético da gravação de Nara Leão de *Este Seu Olhar* (Tom Jobim, 1959), imagens do Rio de Janeiro desembocam em filmagem com Roberto Menescal produzida exclusivamente para a série. Ele adentra o edifício de Nara Leão, revivendo o cenário, e a câmera enfoca a placa da fachada que informa que

lá foi o berço da bossa nova, graças às reuniões da década de 1950. Ao entrar na sala do apartamento, ele rememora histórias icônicas da música popular brasileira que ocorreram dentro do cômodo, afirmando que as composições da época inspiravam-se na vista frontal para o mar.

Figura 65 - Placa na entrada do Edifício Palácio Champs Élysées, em Copacabana (Rio de Janeiro), em que Nara Leão morava com seus pais e que se tornou patrimônio cultural carioca.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Roberto Menescal revela que o processo de criação de *O Barquinho* (Roberto Menescal; Ronaldo Bôscoli, 1960), a música mais regravada dele e de Bôscoli, inspirou-se na cadência da manivela de um barco. Após emendar em arquivo de Nara Leão interpretando a referida canção ao vivo, a edição retoma a filmagem de Roberto Menescal, em que ele conta que os “bossanovistas” João Gilberto e Tom Jobim rondavam o prédio, mas nem sempre entravam. A sequência termina com Nara Leão e Roberto Menescal pontuando, em off, a genialidade de Tom Jobim, enquanto aparecem arquivos do maestro.

Figura 66 - Roberto Menescal adentra o apartamento de Nara Leão.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

De maneira fluida, a gravação extradiegética de *Fotografia* (Tom Jobim, 1959), interpretada por Nara Leão e Tom Jobim, colore arquivos da noite carioca, da cantora e de outros artistas. Em off, a musa diz que era mascote do grupo,

menininha em meio aos marmanjos. Só agora mostra-se essa entrevista de Nara Leão em vídeo (no depoimento ao MIS junto ao parceiro Roberto Menescal para o jornalista Sérgio Cabral). A cantora opina que, no início, os homens de seu grupo não lhe davam crédito, apesar dela aprender todas as músicas rapidamente.

Figura 67 - Nara Leão em depoimento ao Museu da Imagem e do Som.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A fala de Nara Leão confessando que tinha pânico da tirania de João Gilberto é coberta por imagens de arquivos do músico. Depois, introduz-se um vídeo dele em preto e branco cantando *Corcovado* (Tom Jobim, 1960) ao vivo. Retoma-se a entrevista de Nara Leão em preto e branco, em que a artista intercala testemunho e música em formato acústico, conversando, cantando e tocando violão. Ela garante que João Gilberto foi uma das personalidades mais marcantes que conheceu, pois ele era o centro do grupo e exercia fascínio sobre todos. Exibe-se novamente Roberto Menescal no apartamento de Nara Leão, contando que João Gilberto escolhera a cadência do tamborim para criar a batida da bossa nova no violão – uma derivação do samba que mudou o curso da música popular brasileira. A sequência emenda no áudio extradiagético de João Gilberto interpretando *Chega de Saudade* (Tom Jobim; Vinicius de Moraes, 1958), com material de arquivo envolvendo Carlos Lyra, João Gilberto, Tom Jobim e Ronaldo Bôscoli.

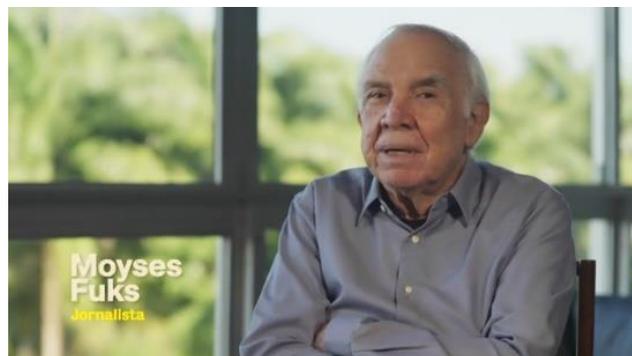
Figura 68 - Nara Leão em entrevista de arquivo em preto e branco.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em depoimento à série, o jornalista Moyses Fuks comenta ter bolado despretensiosamente a expressão “noite de bossa nova”, com nomes de futuros ícones do movimento, para evento musical universitário que organizou – seria a primeira apresentação pública de Nara Leão, que, nervosíssima, não cantou. Com arquivos de Nara Leão em preto e branco, ela conta, em off, no depoimento ao MIS, que não tinha voz e passava vergonha ao cantar, mas tocava violão “o fino”, surpreendendo a todos sobre como uma mulher tocava “violão de homem”. Moyses Fuks (no depoimento) e a atriz Norma Bengell (em off) contam que o convite posterior para os “bossanovistas” foi uma apresentação na PUC-Rio, dia 22 de setembro de 1959, em que o show de Norma Bengell foi proibido por ela ter sido vedete e Nara Leão, em protesto, disse que não cantaria. Surgem arquivos de jornais com a notícia, que ganhou repercussão. O jornalista lembra que Nara Leão só cantou pela primeira vez na apresentação posterior, na Escola Naval.

Figura 69 - Moyses Fuks em depoimento à série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Entram arquivos de imagens e notícias do evento de 13 de novembro de 1959 na Escola Naval, com áudio original em off anunciando a primeira

apresentação pública de Nara Leão e áudio original dela entoando *Se É Tarde Me Perdoa* (Carlos Lyra; Ronaldo Bôscoli, 1959). Tal música é tocada organicamente em cena para Roberto Menescal e Nelson Motta durante os depoimentos que ambos concedem à série. Entram mais arquivos de reportagens sobre o evento, enquanto Nelson Motta comenta que Nara Leão imprimiu um estilo único de interpretação logo em sua primeira apresentação e que a timidez no palco combinava com a bossa nova, pois ficava *cool*, ao estilo banquinho e violão. A voz em off de Nara Leão conta que, na ocasião, ela entrou em pânico e cantou de costas para o público.

Figura 70 - Nara Leão em sua primeira apresentação pública.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em off, Ronaldo Bôscoli destaca o primeiro festival de bossa nova, a “noite do amor, do sorriso e da flor”, que ocorreu na faculdade de arquitetura da UFRJ em 1960, quando já se tinha consciência de que o estilo era um movimento. Aparecem arquivos do evento, com áudio original. Entre um comentário e outro de Nara Leão e Roberto Menescal em off, passa-se para o show *Um Encontro*, no Au Bon Gourmet, em 1962, com arquivos fotográficos da noite, ao som do áudio original de João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes cantando *Garota de Ipanema* (Tom Jobim; Vinicius de Moraes, 1962) com o grupo *Os Cariocas*. Em depoimento para a série, Edu Lobo conta que tal apresentação foi a primeira vez em que se ouviu a icônica canção publicamente.

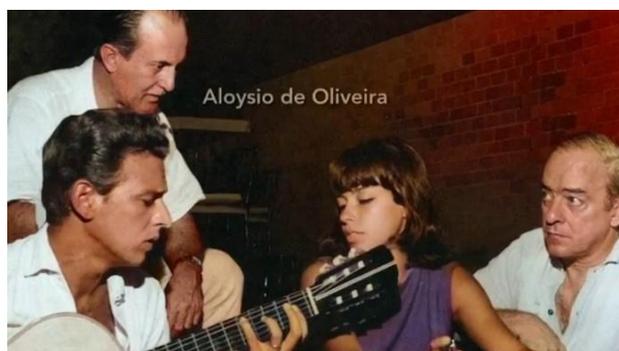
Figura 71 - Show de João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes no Au Bon Gourmet.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na entrevista em preto e branco, após interpretar *Primavera* (Carlos Lyra; Vinicius de Moraes, 1964), Nara Leão conta que essa música era do espetáculo *Pobre Menina Rica* (1963), em que atuou junto a Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Em meio a arquivos de imagens e reportagens, Carlos Lyra comenta, em off, que, após o sucesso da bossa nova no Au Bon Gourmet, Aloysio de Oliveira propôs esse musical, que lotava todos os dias. Ao som de Nara Leão cantando *Sabe Você* (Carlos Lyra; Vinicius de Moraes, 1964), entram arquivos imagéticos e jornalísticos.

Figura 72 - Turma do espetáculo *Pobre Menina Rica*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em off, Nelson Motta conta que as pessoas enlouqueciam com o joelho de Nara Leão. E Cacá Diegues, também em off, grifa que, para além de cantora, ela era revolucionária ao tocar em um banquinho com o joelho de fora. Em entrevista em vídeo para Marília Gabriela, Nara Leão revela que apenas se vestia naturalmente e que, quando sentava, a saia subia, o que ela achava divertido. No depoimento à série, Nelson Motta conta que a amiga era quase um *sex symbol* para sua geração, com cabelo curto, minissaia e atitude *cool*, moderna, minimalista: a imagem da garota bossa nova. Imagens de arquivo mostram o visual de Nara Leão, enquanto

Nelson Motta diz que a bossa nova era música para os jovens. No depoimento ao MIS, Nara Leão comenta que, ao contrário das profissionais da época, não se maquiava, não penteava o cabelo e só vestia roupas normais. Ela conta que seu intuito não era ser cantora, mas fazer o que gostava. E conclui que, se tivesse que se adequar aos padrões impostos acerca de voz e vestuário, não queria participar.

Figura 73 - Nara Leão se apresentava com o joelho de fora.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Surgem arquivos da cantora Maysa, enquanto Roberto Menescal, em off, conta que ela se envolveu com Ronaldo Bôscoli durante a turnê do disco de bossa nova *O Barquinho* (1961), gravado pela cantora, que estava estourada na época. Roberto Menescal lembra que, quando os dois retornaram ao Rio, Maysa disse, em coletiva de imprensa, que eles estavam noivos, o que saiu no jornal; isso gerou o afastamento de Nara Leão em relação ao grupo da bossa nova, e ela começou a se ligar aos sambistas, trazendo para o asfalto esse estilo musical que o grupo não conhecia bem e que virou sucesso na voz dela. Entram arquivos de Nara Leão com os músicos Zé Kéti e Nelson Cavaquinho.

Figura 74 - Nara Leão com expoentes do samba.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Nelson Motta comenta que, na tentativa de se libertar do passado com Ronaldo Bôscoli, Nara Leão virou outra pessoa, mudança consagrada no show *Opinião* (1964). No depoimento ao MIS, a cantora frisa que era uma menina angustiada desde a infância e que viu, a partir da possibilidade de visibilizar uma realidade social diferente da sua, um modo de tornar a vida útil, dando uma virada. Exibem-se imagens aéreas do morro, enquanto Nara Leão, em off, diz que seu primeiro disco foi uma reportagem musical sobre a realidade social do Brasil. A sequência fecha com a gravação extradiegética de Nara Leão de *Feio Não É Bonito* (Carlos Lyra; Gianfrancesco Guarnieri, 1964), e os créditos sobem ao som da música.

Figura 75 - Nara Leão e Roberto Menescal em depoimento ao MIS para o jornalista Sérgio Cabral.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Episódio 2: Opinião

Sinopse: “Nara começa a desenvolver consciência política e dá voz a sambistas como Cartola e Zé Kéti. O antológico show Opinião e a primeira resposta artística à ditadura militar.”

Duração: 46:26

Figura 76 - Capa do segundo episódio, *Opinião*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 77 - Linguagem gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Um vídeo de Nara Leão cantando *Opinião* (Zé Keti, 1964) ao vivo inicia o episódio, seguido da vinheta de abertura, que roda ao som da referida canção. Na entrevista em preto e branco, a cantora pontua que seu primeiro disco mostra uma realidade social à qual ela era alheia durante a fase bossanovista. Enquanto enfocam-se arquivos de reportagens, Nara Leão, em off, no depoimento ao MIS, admite que essa mudança repentina gerou rugas com os integrantes da bossa nova. Em depoimento à série, o músico Paulinho da Viola explica que a parceria entre Nara Leão e Zé Kéti soou uma coisa nova. O som extradiegético de Nara Leão cantando *Diz Que Fui Por Aí* (Zé Kéti; Hortêncio Rocha, 1964) acompanha registros fotográficos e jornalísticos, e há uma transição sincronizada para o som diegético de um vídeo dela interpretando a canção. Ainda nesse registro, ao acabar de cantar, Nara Leão define tal música como “de morro”, mas com a forma da bossa nova. No depoimento à série, ao analisar o arranjo audacioso da referida canção, Nelson Motta opina que Nara Leão fez uma transição: o marco fundador do que veio a se chamar MPB.

Figura 78 - Paulinho da Viola em depoimento à série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Arquivos do sambista Cartola e um áudio extradiegético de Nara Leão entoando um samba ao fundo desembocam em depoimentos dos compositores Elton Medeiros e Carlos Lyra, que fizeram a ponte entre Cartola e Nara Leão. A edição embarca em um arquivo de vídeo da cantora cantando *O Sol Nascerá* (Elton Medeiros; Cartola, 1964). No depoimento à série, Paulinho da Viola comenta a informalidade e liberdade dos encontros musicais em torno de Cartola, que reuniam cada vez mais frequentadores. Ao som extradiegético de Nara Leão cantando *Pranto de Poeta* (Nelson Cavaquinho; Guilherme de Brito, 1957), exibem-se fotos das reuniões dos grupos do samba e da bossa nova; Paulinho da Viola define Nara Leão como a figura que aproximava um universo do outro. No depoimento ao MIS, a cantora reforça a história de que conheceu a música de morro por meio de Carlos Lyra, amigo de Zé Kéti e Cartola; e que, na mesma época, ingressou no grupo do Cinema Novo para aprender a ser montadora de filmes.

Figura 79 - Nara Leão nas reuniões do sambista Cartola.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Cacá Diegues narra que, quando codirigiu o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), Nara Leão participou, mas ainda namorava o cineasta Ruy Guerra. Cacá Diegues – para quem o Cinema Novo tinha pretensão de mudar

o Brasil e o mundo – conta que, quando começou a namorar Nara Leão, o diretor Glauber Rocha comemorou o encontro da bossa nova com o Cinema Novo. Exemplifica-se isso com uma cena do filme *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), cuja trilha sonora é um cântico entoado por Nara Leão à capela; a voz em off de Cacá Diegues comenta que a artista já agia como “cinemanovista”. Em arquivo de vídeo, Carlos Lyra aborda a importância dos anos 1950 e 1960 no Brasil em termos de cultura, esporte, política e desenvolvimento econômico. Uma música instrumental tensa reforça registros jornalísticos e audiovisuais sobre o golpe militar de abril de 1964, com uma edição em que o áudio original do discurso do senador Auro de Moura Andrade aumenta o clima de apreensão.

Figura 80 - Cacá Diegues em depoimento à série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na entrevista em preto e branco, Nara Leão esboça ao violão algumas canções de seu segundo disco, *Opinião* (1964), do qual deriva o espetáculo homônimo. Ao som extradiegético dela cantando *Lamento de Um Homem Só* (Carlos Lyra; Vinicius de Moraes, 1968), exibem-se reportagens sobre o show, enquanto, em off, Ferreira Gullar comenta que *Opinião* (1964) representou três arquétipos da sociedade brasileira: uma menina de classe média (Nara Leão), um compositor do morro (Zé Kéti) e um compositor do sertão (João do Vale). Encadeia-se um vídeo de Nara Leão, dentro do teatro, concedendo entrevista para um jornalista francês, em que ela sublinha que a peça ergueu-se como protesto contra o governo vigente. Ao áudio original com imagens do show, seguem-se vídeos dos números *Sina de Caboclo* (J.B. de Aquino; João do Vale, 1964), *Opinião* (Zé Kéti, 1964) e *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964), encenados no palco por Nara Leão e João do Vale. A edição escolhe uma música instrumental tensa para expor arquivos de documentos oficiais e confidenciais.

Figura 81 - Nara Leão e João do Vale no espetáculo *Opinião*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Engata-se uma sequência de depoimentos concedidos à série. O músico Dori Caymmi afirma que Nara Leão peitava o regime militar ao expressar abertamente o que pensava; o jornalista Nelson Motta comenta que as ideias do Grupo Opinião eram adequadas para a cantora; e o artista Chico Buarque define Nara Leão como símbolo da subversão fraternal – frágil no palco ao lado de um homem do campo e um malandro carioca. Ao áudio original com arquivos do show *Opinião* (1964), seguem-se trechos de filmes do Cinema Novo, ao som de Nara Leão cantando *Esse Mundo É Meu* (Ruy Guerra; Sérgio Ricardo, 1964) e *Corisco* (Glauber Rocha; Sérgio Ricardo, 1963). Em arquivo de vídeo, João do Vale define *Opinião* (1964) como o primeiro espetáculo em que se protestou cantando contra o governo vigente. Poetizando arquivos do show, a voz em off de Nara Leão conta que ela atuou na peça durante pouco tempo, inicialmente, em conflito entre a vergonha do palco e a noção de que era algo importante. A cantora alega que teve problemas vocais por falta de preparo físico, que se decepcionou pelo protesto ter virado sucesso de consumo e que indicou Maria Bethânia para substituí-la – afirmando que ela ficava linda e se iluminava no palco, a contragosto do senso comum, que a achava feia.

Figura 82 - Nara Leão no palco.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em depoimento à série, a cantora Maria Bethânia relembra que Nara Leão encantou-se com sua voz ao ouvir uma gravação de um espetáculo amador de tropicalistas (Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, dentre outros) em Salvador. Na entrevista em preto e branco, Nara Leão conta que ficou impressionada com o grupo como um todo, mas que quem se destacava, a seu ver, era Maria Bethânia. Retoma-se a entrevista de Maria Bethânia, que relata que o convite surpreendente de Nara Leão para substituí-la em *Opinião* (1964) a levou de Santo Amaro às pressas para o Rio de Janeiro, junto ao irmão Caetano Veloso. A atmosfera das imagens de Maria Bethânia no show é preenchida pelo áudio extradiegético dela cantando *Gloria in Excelsis – Missa Agrária* (Gianfrancesco Guarnieri; Carlos Lyra; João Vale, 1965). Volta-se ao depoimento de Maria Bethânia, em que ela define Nara Leão como uma heroína em sua vida, a chave do conto de fadas que Deus escreveu para ela. A baiana revela que sempre cantou *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964) com o susto de uma criança, algo que via em João do Vale, e entoava uma palinha da música à capela, reverenciando a memória do compositor.

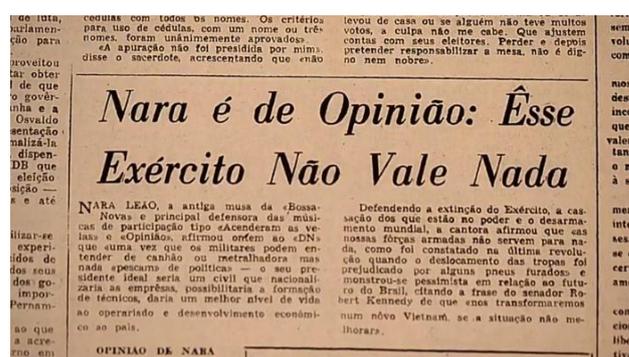
Figura 83 - Nara Leão e Maria Bethânia à época do show *Opinião*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Exibe-se um vídeo de Nara Leão e João do Vale, bastante emocionados, durante uma entrevista. Em seguida, retoma-se a conversa de Nara Leão com o jornalista francês, e ela comenta a preferência pelo tipo de música da linha do *Opinião* (1964) em seus discos. Ao som extradiegético de Nara Leão cantando o Hino da Proclamação da República e falando, em off, que o ser humano é um ser político, aparecem fotos e reportagens de abril de 1965, em que figuram artistas como Nara Leão, Paulo Autran e Oduvaldo Vianna Filho. No depoimento à série, Chico Buarque diz que Nara Leão foi pioneira ao se pronunciar publicamente sobre política, com opiniões fortes e pessoais. Em off, Nara Leão comenta a entrevista que concedeu ao Diário de Notícias, cujo título era a declaração de que o exército não valia nada; exhibe-se o arquivo da matéria.

Figura 84 - Declaração polêmica de Nara Leão na mídia.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Junto a uma canção extradiegética de Nara Leão, que toca baixinho ao fundo, e a mais arquivos jornalísticos, entra o áudio original de um radialista da época noticiando que a polêmica afirmação da cantora quase a levou à prisão, o que gerou uma onda de solidariedade e um poema de Carlos Drummond de Andrade

sobre a artista. No depoimento à série, Cacá Diegues relembra que tal entrevista mexeu com o país inteiro e que todo mundo foi para a casa de Nara Leão para impedir que ela fosse presa. No depoimento à série, Chico Buarque é surpreendido pelo diretor Renato Terra com a matéria impressa e a lê em voz alta, dizendo que o conteúdo está valendo até hoje.

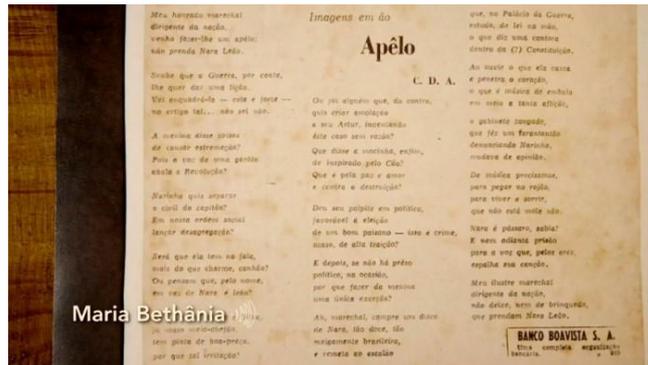
Figura 85 - Chico Buarque e o elemento-surpresa, método de entrevista utilizado pelo diretor Renato Terra.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Uma música instrumental tensa é inserida para pontuar arquivos de jornais em referência à atitude de Nara Leão. Em off, a cantora relata que o episódio foi um escândalo e que, quando chegou à sua casa, a esperavam nomes como Antonio Callado, Sobral Pinto e Ferreira Gullar, além de um carro de polícia em frente ao prédio. Nara Leão também comenta que o diretor do jornal telefonou para seu pai pedindo para ela desmentir a declaração, o que não ocorreu, e que, no dia seguinte, Carlos Drummond de Andrade publicou um poema com um retrato sorridente da cantora em defesa dela, indagando quem teria medo de Nara Leão, uma moça com um violão. Exibem-se arquivos fotográficos e jornalísticos, além da publicação da referida poesia, intitulada *Apelo*, que é interpretada em off pela voz aveludada de Maria Bethânia.

Figura 86 - Arquivo do poema *Apelo*, narrado por Maria Bethânia.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Ao som extradiegético de Nara Leão cantando *Tema de "Os Inconfidentes"* (Cecília Meireles; Chico Buarque, 1970), introduzem-se arquivos de Nara Leão e Cacá Diegues em protestos de rua. No depoimento à série, Chico Buarque revela insultos e ameaças que ouviu de militares nas vezes em que foi questionado no DOPS e em quartéis; o nome de Nara Leão era recorrente nas conversas. Aparece na tela um documento confidencial do governo contra Nara Leão, que é lido em off pelo historiador Lucas Pedretti. Em depoimento à série, ele explica que o arquivo é do tipo “dado de qualificação”, espécie de perfil de uma pessoa vista como ameaça pelas polícias políticas. Desta vez sem música instrumental tensa, vídeos de protestos nas ruas são vistos por outra perspectiva, por meio da voz calma de Nara Leão na gravação extradiegética de *Tema de "Os Inconfidentes"*.

Figura 87 - Nara Leão e Cacá Diegues se manifestando nas ruas.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Retoma-se a entrevista de Chico Buarque, que recorda que Nara Leão deu shows com censores na plateia, pois a censura prévia tornou-se institucionalizada a

partir do AI-5. No depoimento à série, Cacá Diegues conta que Chico Buarque o avisou sobre a pretensão dos militares, registrada em inquéritos, de fazer coisas terríveis com Nara Leão e que o casal partiu para o exílio em Paris. O cineasta salienta que, na França, sua então esposa não quis cantar. A sequência finaliza com vídeo do show *Opinião* (1964), em que Nara Leão encena o número *Carcará* (João do Vale; José Cândido da Silva, 1964), cuja intensidade vocal e dramática vai crescendo até que, na última frase da música, um letreiro na tela indica: “Fin”. Após o corte seco e natural do áudio da voz de Nara Leão, os créditos sobem ao som da gravação extradiegética da cantora de *Diz Que Fui Por Aí* (Zé Kéti; Hortêncio Rocha, 1964).

Figura 88 - Documento confidencial da ditadura militar sobre Nara Leão.

Nome NARA LEÃO, (NARA LOFÊGO LEÃO)

Nacionalidade BRASILEIRA

Naturalidade ESPÍRITO SANTO

Filho de JAIRO LEÃO

e de ALFHA LOFÊGO LEÃO

Idade anos. Nascido em 19 de Janeiro de 1942

Estado Civil Solteira Instrução

Profissão CANTORA

Residência Av. Atlântica 2856 apt. 303

Motivo

Notas Cromáticas

Culís Cabelos

Olhos Digoda

Barba Como usa

Filiação morfológica e exame descritivo

em 1964

Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Episódio 3: A Banda

Sinopse: “A parceria de Nara com Chico Buarque e sua relação com outros compositores que revelou. A Banda vence o Festival de MPB de 1966 e consagra os dois internacionalmente.”

Duração: 42:31

Figura 89 - Capa do terceiro episódio, *A Banda*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 90 - Linguagem gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Um vídeo de uma apresentação de Nara Leão e Chico Buarque cantando *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque, 1966) antecede a vinheta de abertura ao som de *Opinião* (Zé Kéti, 1964). No depoimento à série, Edu Lobo diz que Nara Leão foi a primeira famosa a gravar suas composições e comenta que, apesar da cantora ser rotulada de musa da bossa nova, o disco *Nara* (1964) – que tem duas músicas de Edu Lobo – pode ser tudo menos bossa nova. Nesse momento, o diretor Renato Terra surpreende o depoente, oferecendo o referido disco para ele tatear. Na entrevista em preto e branco, Nara Leão canta *Pra Dizer Adeus* (Edu Lobo; Torquato Neto, 1966).

Figura 91 - Edu Lobo é surpreendido pelo diretor Renato Terra.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Chico Buarque conta que, no início, estudava arquitetura em São Paulo, ainda não imaginava viver de música e tinha inveja porque os compositores Edu Lobo e Francis Hime frequentavam a casa de Nara Leão. Chico Buarque lembra o exato momento em que a cantora o convidou para seu famoso apartamento para que ele lhe mostrasse composições. Entra um arquivo de vídeo dos dois em reunião informal. Volta-se à entrevista em preto banco, em que Nara Leão comenta que esse episódio ocorreu em 1966 e que, dentre as canções do ano de autoria de Chico Buarque, estavam *Olê-Olá* e *A Banda*. Retoma-se o depoimento de Chico Buarque, que sublinha o nível de exigência da cantora acerca das músicas que ela escolhia gravar. O músico comenta que era uma glória na época ser gravado por Nara Leão e menciona que três composições suas entraram no LP *Nara Pede Passagem* (1966). Nesse momento, o diretor Renato Terra lhe entrega, de surpresa, o referido disco para tatear.

Figura 92 - Elemento-surpresa do diretor Renato Terra durante o depoimento de Chico Buarque.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em depoimento, Sérgio Cabral, biógrafo de Nara Leão, assinala que ela e Chico Buarque foram deixando de ser porta-vozes da rebeldia, mas que a musa

sempre se manteve à frente do tempo. Retoma-se o depoimento de Chico Buarque, que confirma a transição da música de protesto para a música de amor. A edição segue com a entrevista em preto e branco de Nara Leão, em que ela canta *A Banda* (Chico Buarque, 1966) e comenta o estouro da canção no festival de 1966. Segue-se vídeo de Nara Leão e Chico Buarque, em frente a um televisor, assistindo à apresentação no festival, anos depois do evento.

Figura 93 - Nara Leão e Chico Buarque veem a apresentação antiga na TV.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Destaca-se, nesse momento, o efeito sonoro da inserção inusitada do áudio extradiegético da gravação (quando aparece uma foto da apresentação) no meio da passagem diegética. Esse ponto da montagem, em que o vídeo salta da tela da TV no arquivo de Nara Leão e Chico Buarque para preencher o ecrã da série, exemplifica a fabulação no documentário. No depoimento à série, Chico Buarque conta que o então diretor do festival, Manoel Carlos, sugeriu que ele começasse a apresentação cantando, o que não estava nos planos, e que, por problemas técnicos, a banda que os acompanhou abafou a voz de Nara Leão. Volta-se para o arquivo de vídeo da dupla vendo a apresentação na televisão e se exhibe, em arquivo de vídeo em preto e branco, a parte em que Nara Leão canta – uma metalinguagem da tela dentro da tela.

Figura 94 - Apresentação de Nara Leão no festival de 1966: a tela supostamente dentro da tela.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento ao MIS, Roberto Menescal brinca que, naquele tempo, o grupo da bossa nova colocou defeito na apresentação, pois estava magoado de ter perdido sua musa. Em meio a registros fotográficos e jornalísticos sobre o sucesso do evento, insere-se um áudio extradiegético de Nara Leão interpretando *A Banda*; em off, a cantora relembra que os compactos eram embrulhados à noite nas lojas de discos para viabilizar a quantidade de vendas. No depoimento à série, Chico Buarque confessa que ambos escravizaram-se com o sucesso de *A Banda*, viajaram, estouraram e Nara Leão ficou muito cansada.

Figura 95 - Chico Buarque tocando *A Banda*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Volta-se para o arquivo de vídeo da dupla terminando de assistir à apresentação: enquanto Nara Leão diz que gostou, Chico Buarque estranha e perde as palavras; eles riem, se encabulam e a cantora diz que ambos não sabem falar na televisão. Retoma-se o testemunho de Sérgio Cabral, que diz que a produção do festival criou um programa de TV para a dupla apresentar e que o roteirista e diretor,

Maneco, os definia como desanimadores de auditório. No depoimento à série, Chico Buarque conta que os dois não tinham experiência no show business, que o programa teve vida curta e que o apresentador Blota Jr. ficava de prontidão para dizer os textos.

Figura 96 - A profícua parceria de Nara Leão e Chico Buarque.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em outro arquivo de entrevista em preto e branco, mais antigo, Nara Leão sorri ao admitir seu desânimo para o carnaval. Em depoimento à série, a artista Marieta Severo, amiga de Nara Leão e ex-mulher de Chico Buarque, define a cantora como reservada, crítica e de difícil acesso. No depoimento ao MIS, Nara Leão avalia que sempre foi deslocada; em off, Chico Buarque comenta que a cantora era uma grande gravadora de discos, mas avessa ao estouro. Quando aparece no vídeo do depoimento à série, Chico Buarque explana a polêmica de que Nara Leão lhe encomendou uma música de mulher sofredora, ao estilo da Amélia do sambas antigos, e que, apesar dele ponderar que isso era normal na época, dá razão às feministas e não canta mais *Com Açúcar, Com Afeto* (Chico Buarque, 1967), além de achar que Nara Leão também não cantaria atualmente.

Figura 97 - Marieta Severo em depoimento à série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A edição, então, provoca ao encadear na sequência a entrevista em preto e branco de Nara Leão, em que ela argumenta que adora esse tipo de música, bobagem de mulher que chora quando o marido vai farrear, e interpreta a canção que Chico Buarque escreveu para ela. O trecho com áudio original é executado por inteiro, realçando a beleza da canção na voz e no violão de Nara Leão. A montagem segue com Chico Buarque recebendo de Renato Terra o disco *Vento de Maio* (1967) para tatear; a pedido do diretor, o artista lê o texto da contracapa que ele escreveu na época. O conteúdo diz que, a princípio musa da bossa nova, Nara Leão foi se “desmusando”, cantando o que era brasileiro, sem aspirações a uma música universal. Chico Buarque enquadra o comentário como pré-tropicalista.

Figura 98 - Nara Leão cantando *Com Açúcar, Com Afeto*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, o multifacetado Nelson Motta diz que a especialidade de Nara Leão era gravar compositores iniciantes, como ele próprio, Dori Caymmi, Sidney Miller e toda uma geração que ela ajudou ao buscar coisas

novas. Surgem fotos e reportagens da intérprete com alguns desses compositores, embaladas pelo áudio extradiegético de Nara Leão cantando *Pede Passagem* (Sidney Miller, 1967). Entram também arquivos audiovisuais de Nara Leão com compositores distintos que ela gravou, como Chico Buarque, Cartola e os tropicalistas, enquanto a cantora diz, em off, que sua diversão é descobrir o novo, em vez de ficar batendo no que já está bom, e que acha muito chato gravar no intuito de vender disco.

Figura 99 - Nelson Motta em depoimento à série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Retoma-se o depoimento de Nelson Motta, que rememora Nara Leão como a voz mais inteligente do Brasil, que juntava os compositores certos para fazer o disco que queria. Ele menciona o faro da amiga para a geração fabulosa de compositores nordestinos a despontar, como Fagner e Fausto Nilo. Um clipe de Nara Leão cantando *Laranja da China* (Fagner; Fausto Nilo, 1981) recheia a tela. Em depoimento à série, Fagner comenta a importância enorme de Nara Leão em sua vida, definindo-a como uma pessoa simples, objetiva, que, por meio de uma falsa fragilidade, dizia o que queria sem alterar a voz, sendo admirada por todos. O compositor ressalta que houve preconceito quando Nara Leão cantou duas músicas no disco de estreia dele, pelo fato da cantora ter saído da vivência em Paris para abraçar a música nordestina, mas que ambos não ligaram.

Figura 100 - Nara Leão e Fagner.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista para Marília Gabriela, Nara Leão comenta a complexidade do processo de seu disco *Romance Popular* (1981), que Fagner ajudou a produzir. Quanto às críticas de que estaria abandonando a linha de problemática urbana, a cantora argumenta que as pessoas querem colocar as outras dentro de uma caixinha, de uma coisa só, de uma espécie de camisa de força, e que, em sua carreira, passou por supostos escândalos por transitar entre diferentes estilos e procurar coisas novas. Ela cantarola perante Marília Gabriela um trecho de uma música de seu disco, o poema *Traduzir-se* (Ferreira Gullar; Fagner, 1981). A edição corta para vídeo de Ferreira Gullar recitando o restante dos versos de sua autoria. Emenda-se em clipe de Nara Leão e Fagner cantando a poesia musicada.

Figura 101 - Nara Leão em entrevista a Marília Gabriela.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A sequência prossegue com arquivo de entrevista de Nara Leão e Dominginhos para um jornalista, em que ambos comentam a parceria de trabalho,

e embarca em um vídeo dos dois interpretando *João e Maria* (Chico Buarque; Sivuca, 1977) durante a turnê que realizaram. Em entrevista de arquivo, Chico Buarque alegre-se ao recordar a gravação descontraída que fez com Nara Leão da música *Dueto* (Chico Buarque, 1980) e lembra que, quando ela ria, era um acontecimento. A edição faz o seu trabalho: emenda no vídeo da referida gravação, com o áudio original dos dois se divertindo bastante com as rimas da música. Os créditos sobem ao som extradiegético de Nara Leão cantando *Pede Passagem* (Sidney Miller, 1967).

Figura 102 - Nara Leão e Dominginhos.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Episódio 4: Quero Que Vá Tudo Pro Inferno

Sinopse: “Nara rompe preconceitos na música e no comportamento: participa da Tropicália, grava Roberto e Erasmo Carlos. E abre caminhos para as mulheres de sua geração.”

Duração: 32:04

Figura 103 - Capa do episódio *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 104 - Linguagem gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista para Leda Nagle, Nara Leão esclarece que suas diferentes fases, incluindo a gravação de Roberto e Erasmo Carlos, compõem faces de um trabalho só. Após a vinheta de abertura ao som de *Opinião* (Zé Keti, 1964), faz-se ironia por meio do som: entram arquivos em preto e branco das vestimentas e do comportamento comum a mulheres da década de 1960, enquanto toca o áudio extradiegético da gravação de Nara Leão da marchinha *Quem É* (Custódio Mesquita; Joracy Camargo, 1937). No depoimento à série, Marieta Severo define a amiga como pioneira, independente, revolucionária e à frente das mulheres em uma época bastante machista. A atriz diz que, de forma sutil, mas com inteligência precisa, a cantora falava o necessário nas entrevistas. O áudio extradiegético da irônica gravação de Nara Leão da marchinha *Infelizmente* (Ary Machado Pavão; Lamartine De Azeredo Babo, 1933) dialoga com arquivos de diversas matérias com declarações fortes de Nara Leão e de expressões da musa em vídeos.

Figura 105 - Nara Leão, em entrevista para Leda Nagle.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em arquivo de entrevista, Nara Leão dá um fora em uma repórter que tenta enquadrar a bossa nova e a faculdade de psicologia como alienados, afirmando que não vai responder a uma pergunta cuja premissa é errada. No depoimento à série, Cacá Diegues diz que Nara Leão foi mais importante como mulher do que como cantora, por causa da participação na política e de como ela modificou o comportamento e os costumes da sociedade brasileira de maneira natural e espontânea. Seguem-se arquivos, fotos e um vídeo de apresentação de Nara Leão em preto e branco cantando *O Tic-tac Do Meu Coração* (Alcyr Pires Vermelho; Walfrido Pereira Silva, 1935) e dando entrevista no palco sobre a diversidade de repertório do espetáculo *Tic-tac*, na Praça General Osório, Rio de Janeiro. No depoimento à série, Marieta Severo comenta que Nara Leão não ia na onda, mas sim a inventava do jeitinho dela. E Nelson Motta define a cantora como uma personalidade que não se enquadrava em turmas e facções: era cheia de camadas, como uma lasanha, cujas fatias cortadas oferecem todas as categorias juntas.

Figura 106 - Nara Leão no show *Tic-tac*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Arquivos de Roberto Carlos são cobertos pela voz em off de Nara Leão no depoimento ao MIS; ela conta que, quando conheceu o músico, ele era muito tímido e afirmava ter frequentado uma das reuniões na casa dela. Em arquivo de conversa entre Nara Leão e Erasmo Carlos, o músico conta que era vidrado em João Gilberto, mas a bossa nova soava mais distante do que a música americana, pois ele não tinha acesso aos apartamentos da zona sul em que se tocava o gênero. No depoimento à série, Nelson Motta relembra a disputa entre música jovem (Jovem Guarda) e música brasileira (MPB) e afirma que considerava perfeitamente possível uma música jovem brasileira. Surgem arquivos da Jovem Guarda e, em off, Nara Leão recorda que, quando declarou publicamente que adorava Roberto Carlos, Edu Lobo quase a matou, por achar o som do músico alienado, com guitarra elétrica. Ainda em off, enquanto mostram-se reportagens sobre a Jovem Guarda, Nara Leão afirma que nunca se recusou a fazer o programa de Roberto Carlos, nem o de Chacrinha, e que não participou da passeata contra a guitarra elétrica.

Figura 107 - Nara Leão e Chacrinha.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista de arquivo, Erasmo Carlos culpa a imprensa paulista de ter criado uma briga entre o “iê-iê-iê” e a linha dura da MPB – cuja porta-voz era Elis Regina – e que seu trunfo era revelar que adorava ouvir Nara Leão. Também em entrevista de arquivo⁶¹, Caetano Veloso relembra o duelo de titãs entre Nara Leão e Elis Regina, que declarou que a rival não era cantora e que seu prestígio se afirmava na oposição aos militares. Quando o baiano conta que Nara Leão disse ao então dono da TV Record, Paulinho Machado de Carvalho, que não queria aparecer em um programa ao lado de Elis Regina, aparecem reportagens sobre o ocorrido. Intercalam-se: o depoimento de Nelson Motta, sublinhando que Caetano Veloso e Nara Leão não foram à passeata contra a guitarra elétrica; arquivos de vídeo do evento, de 17 de julho de 1967; a entrevista de Caetano Veloso, reafirmando que os dois ficaram no Hotel Danúbio, pois o protesto era ridículo e ele se identificou com a personalidade lúcida, corajosa e fiel a si mesma de Nara Leão; e arquivos de vídeo dos dois, quando jovens.

⁶¹ Trecho retirado do filme *Uma Noite em 67*, conforme ilustrado no subcapítulo anterior.

Figura 108 - Nara Leão e Caetano Veloso.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na entrevista em preto e branco, Nara Leão ressalva que não fez parte do tropicalismo, mas apostou no talento do movimento e nunca foi preconceituosa com nenhum tipo de som. O áudio extradiegético dela cantando *Vento de Maio* (Gilberto Gil; Torquato Neto, 1980) endossa arquivos de foto e vídeo da cantora dividindo o palco com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes e outros artistas. No depoimento à série, Maria Bethânia destaca que Nara Leão ter comprado a ideia do tropicalismo foi uma das maiores contribuições que o movimento poderia receber. Aparecem mais arquivos fotográficos ao som extradiegético de *Vento de Maio*.

Figura 109 - Nara Leão com outros artistas do momento.

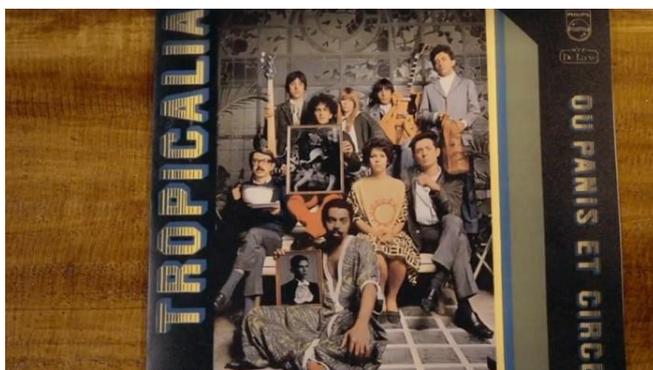


Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Cacá Diegues sorri ao lembrar que um retrato de Nara Leão foi colocado dentro de um porta-retratos na foto de capa do álbum *Tropicália* (1968) porque ela não compareceu à sessão fotográfica. Mostram-se mais fotos, incluindo a do referido disco, ainda ao som extradiegético de *Vento de Maio* (Gilberto Gil; Torquato Neto, 1980), enquanto Nara Leão comenta, em off, que não era propriamente do movimento, mas achou a capa do disco uma coisa

inteligente, que tinha razão de ser. No depoimento à série, Chico Buarque recorda o susto que tomou no show de Nara Leão na praça General Osório, em que ela cantou músicas tropicalistas, e opina – meio vacilante – que, embora houvesse uma repartição na música, se a musa validava o tropicalismo, é porque era bom.

Figura 110 - Retrato de Nara Leão dentro da capa do disco *Tropicália*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na entrevista para Leda Nagle, Nara Leão diz que seu intuito não era estar no palco, ser famosa ou contribuir para a cultura brasileira, mas sim entregar algo a mais em vez de somente reinterpretar sucessos. Questionada sobre gravar um disco só com músicas de Roberto e Erasmo Carlos, ela banca que adorou fazer esse trabalho com lindas canções e compartilha a dificuldade de interpretar versos diretos de amor, cujo tema é comum e está perto de nós, pois é mais fácil falar de coisas extraordinárias e distantes. Ao som extradiegético de Nara Leão cantando *Proposta* (Erasmo Carlos; Roberto Carlos, 1973), surgem arquivos, reportagens e fotos do disco *E Que Tudo Mais Vá Pro Inferno* (1978).

Figura 111 - Capa do disco *E Que Tudo Mais Vá Pro Inferno*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em off, Roberto Menescal comenta o pé atrás da turma da bossa nova em relação a esse trabalho de sua antiga musa, embora o grupo tenha percebido que

Nara Leão trouxe uma informação que talvez as pessoas negassem. No depoimento à série, Nelson Motta ressaltava o simbolismo desse disco, que encerrou a polêmica entre Jovem Guarda e MPB – que atrasou a música brasileira durante anos – por meio do aval de Nara Leão a uma dupla fabulosa de compositores. O intelectual opina que a inteligência musical de Nara Leão colocou as músicas do jeito dela, o que originou a melhor gravação que já houve de *Além do Horizonte* (Erasmão Carlos; Roberto Carlos). Oportunamente, a edição emenda no clipe de Nara Leão cantando a referida canção.

Figura 112 - Nara Leão no clipe de *Além do Horizonte*, com imagens gravadas dentro de um barco.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Nos depoimentos à série, Dori Caymmi e Edu Lobo confessam que o fato de Nara Leão ter gravado Roberto Carlos os incomoda até hoje. Já Nelson Motta brinca que os integrantes da MPB se sentiram corneados quando Nara Leão namorou um integrante da Jovem Guarda, Jerry Adriani, e que isso foi mais um golpe dela. E Maria Bethânia opina que o disco de Roberto e Erasmão Carlos tem o mesmo núcleo de tudo a que a cantora se dedicava – o entendimento do coração do Brasil, que se deixa tocar, que deixa a música virar perfume. Mas a baiana deixa escapar uma ironia ao afirmar que essa dupla de compositores sempre quebra um galho. A edição aproveita a deixa para seguir com um vídeo de Nara Leão interpretando *Cavalgada* (Erasmão Carlos; Roberto Carlos, 1977), bastante envolvida com o romantismo da canção – tão simples, e ao mesmo tempo, forte.

Figura 113 - Nara Leão se emociona ao cantar *Cavalgada*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista a Leila Cordeiro, Nara Leão posiciona a música brasileira como melhor que a estrangeira e ressalta a suavização do preconceito em relação à pegada regional, como a nordestina de Elba Ramalho e a sulista de Kleiton & Kledir. Em depoimento à série, os irmãos Kleiton e Kledir Ramil lembram que Kleiton costumava tocar para Nara Leão. No momento da entrevista em que ele lamenta não ter um violão para demonstrar, é imediatamente surpreendido por Renato Terra com o instrumento. Então, toca a música que Nara Leão gostava de ouvir, conhecida na voz de Roberto Carlos: *O Tempo Vai Apagar* (Getúlio Côrtes; Paulo César Barros, 1969). Aparecem fotografias da cantora com a dupla e outros amigos. Questionado pelo diretor, Kleiton Ramil relembra o namoro com Nara Leão, embora eles não tenham assumido publicamente, por conta dela ter filhos pequenos e dele estar sempre viajando. O músico define a relação como linda.

Figura 114 - Nara Leão na juventude com os irmãos Kleiton e Kledir. Décadas depois, a dupla é surpreendida com um violão durante a gravação do depoimento para a série.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista para Glória Maria, aos 40 anos, Nara Leão afirma que consegue praticamente tudo que deseja, vai atrás das coisas e está se sentindo muito

bem, ao que a jornalista define como uma crise dos 40 anos ao contrário. A montagem emenda em clipe de Nara Leão – anunciado por um locutor que comenta a estreia do show dela no hotel Rio Palace em comemoração aos 40 anos de idade – entoando *Amor Nas Estrelas* (Fausto Nilo; Roberto de Carvalho, 1981). Em entrevista para Mariângela Medeiros, em dezembro de 1984, Nara Leão se demonstra esperançosa quanto à abertura política, após vinte anos de regime militar, e ressalta que, nesse período, passou um tempo sem cantar.

Figura 115 - Nara Leão em entrevistas com as jornalistas Glória Maria e Mariângela Medeiros.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Marieta Severo opina que sua geração não dava um passo sem achar que poderia mudar a realidade brasileira e o mundo; geração essa que herdava um Brasil culturalmente rico e se preocupava em construir um país mais igualitário, apostando na diversidade e riqueza cultural para projetá-lo mundialmente. Em entrevista de arquivo, Nara Leão afirma que os artistas têm alguma função social, não tanto quanto ela esperava, e que recebeu muito feedback sobre suas músicas ajudarem a abrir a cabeça das pessoas. Sobem os créditos ao som extradiegético de Nara Leão cantando *O Tic-tac Do Meu Coração* (Alcyrr Pires Vermelho; Walfrido Pereira Silva, 1935).

Figura 116 - Nara Leão no clipe de *Amor nas Estrelas*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Episódio 5: Fiz a Cama na Varanda

Sinopse: “Os afetos de Nara Leão. Depoimentos de Cacá Diegues, com quem foi casada; Roberto Menescal, seu grande amigo; e da filha Isabel. E o retorno à bossa nova no final da carreira.”

Duração: 42:50

Figura 117 - Capa do episódio *Fiz a Cama na Varanda*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 118 - Arte gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Após a vinheta de abertura ao som de *Opinião* (Zé Keti, 1964), o episódio começa com arquivos de vídeo em preto e branco do matrimônio de Nara Leão e Cacá Diegues, ao som do áudio extradieгético dela cantando *Fiz a Cama na Varanda* (Dilú Melo; Ovídio Chaves, 1944). No depoimento à série, Cacá Diegues diz que era muito jovem quando conheceu Nara Leão, que era louco por ela e que foi ela quem o pediu em casamento. Ao som extradieгético da musa cantando *Fiz a Cama na Varanda*, aparecem arquivos fotográficos do dia da cerimônia.

Figura 119 - Nara Leão e Cacá Diegues.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na entrevista em preto e branco, Nara Leão toca *Joana Francesa* (Chico Buarque, 1973), do filme homônimo de Cacá Diegues. Quando ela termina de cantar e começa a falar, o áudio transita de dieгético para extradieгético, à medida que fotos cobrem a tela e ilustram a voz da cantora, agora em off, dizendo que o casal foi para Paris em 1968 e que, na ocasião, o cineasta levou um filme para o Festival de Veneza no intuito deles passarem um mês na Europa. O áudio volta a ficar dieгético, porque se retoma a imagem de Nara Leão na entrevista quando ela

sorri ao explicar que o casal passou dois anos na França, pois eles tiveram uma filha e sempre adiavam a volta ao Brasil.

Figura 120 - Nara Leão em entrevista de arquivo em preto e branco.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Cacá Diegues revela que não queria ter filhos e que, mais uma vez, foi a esposa que decidiu. Exibem-se mais arquivos fotográficos, e Cacá Diegues narra que, quando a filha Isabel nasceu, ele ficou encantado: mais uma invenção de sua mulher que deu certo. Fotografias continuam a surgir, provocando a transição natural do som diegético para extradiegético nas vozes dos depoentes. No depoimento à série, Chico Buarque diz que, nessa época, Nara Leão só queria saber de ser mãe, era caseira e gostava das coisas no tempo dela. O músico complementa que, quando Isabel Diegues nasceu, em 1970, sua filha com Marieta Severo tinha cerca de um ano. Assim, os dois casais conviveram muito, pois estavam no exílio em Paris, e sua esposa aconselhava Nara Leão. No depoimento à série, Marieta Severo relembra a importância dos encontros entre amigos brasileiros em terra estrangeira, dando apoio uns aos outros.

Figura 121 - Marieta Severo e Chico Buarque no exílio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na entrevista em preto e branco, Nara Leão diz que, enquanto o marido trabalhava em Paris, ela fazia os serviços domésticos, pois resolveu pausar a carreira após ficar enlouquecida com a rotina cansativa do sucesso de *A Banda* (Chico Buarque, 1966). No depoimento à série, Cacá Diegues diz que a esposa recusou todos os convites para cantar em Paris e que o único trabalho que fez por lá foi o disco *Dez Anos Depois* (1971), mas de mau-humor. Arquivos de reportagens são exibidos ao som extradiagético de Nara Leão cantando *Rapaz de Bem* (Johnny Alf, 1953); em off, a cantora conta que sentiu saudade da bossa nova e se deu ao luxo de gravar o estilo no exterior, já que estava distanciada de um Brasil contaminado pela realidade social. Exibe-se breve arquivo de vídeo da musa tocando, ainda coberto pelo áudio extradiagético, em *fade out*. Em entrevista de arquivo⁶², Roberto Menescal conta que insistiu para fazer os arranjos para o referido disco, gravando coisas e enviando para Nara Leão, e que, quando ela voltou ao Brasil, eles se tornaram vizinhos, estreitando a amizade para sempre.

⁶² Arquivo do especial *Por Toda Minha Vida*, conforme ilustrado no subcapítulo anterior.

Figura 122 - Reportagem sobre Nara Leão no exílio.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Emenda-se em clipe de Nara Leão cantando *Ta Hi – Pra Você Gostar de Mim* (Joubert de Carvalho, 1930), em cena com Hugo Carvana no filme *Quando o Carnaval Chegar* (1972), dirigido por Cacá Diegues. Em entrevista de arquivo, o ator conta que, passado o período de exílio, voltou ao Brasil e reencontrou Nara Leão nesse filme. Ele narra como foram duros os anos de ditadura e como eles sofreram internamente.

Figura 123 - Entrevista de arquivo com Hugo Carvana.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Cacá Diegues comenta que, quando chegou ao Brasil, os filmes estavam todos tristes, que isso não representava o Brasil e que era um grave erro (e pecado) fazer da melancolia um instrumento de luta cultural no país. Então, ele resolveu fazer diferente com *Quando o Carnaval Chegar* (1972). Aparece um arquivo da película com Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão interpretando a marcha *Cantores do Rádio* (Alberto Ribeiro; João de Barro; Lamartine Babo, 1936).

Figura 124 - Filme *Quando o Carnaval Chegar*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Chico Buarque comenta que o filme transmite a farra de uma trupe mambembe. Mostram-se mais cenas da película, fotografias e materiais impressos, prosseguindo com a alternância das vozes dos depoentes de dentro do vídeo para a narração em off. Cacá Diegues conta que a obra era um documentário sobre esses artistas, mas, como se tratavam de não atores, havia pouco roteiro e até as cenas musicais eram improvisadas. Já Chico Buarque comenta que o diretor facilitou para os três artistas, ao criar personagens que tinham a ver com eles, e que Nara Leão era engraçada sendo séria (não gostava de piada e levava tudo muito a sério).

Figura 125 - Filme *Quando o Carnaval Chegar*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Além de arquivos fotográficos, entra uma cena musical do filme, ao som de *Formosa* (Antonio Nassara; J. Rui, 1932). Na entrevista de arquivo, Hugo Carvana comenta que a película era um encontro de amigos após um período muito duro,

que o casamento de Nara Leão e Cacá Diegues acabou virando um casamento de todos durante as filmagens e que cantar em grupo em um ônibus colorido foi um reencontro com o sol. Exibem-se mais cenas do filme. A edição de som ganha protagonismo novamente ao emendar a cena musical de *Cantores do Rádio* (Alberto Ribeiro; João de Barro; Lamartine Babo, 1936) em arquivo de Nara Leão interpretando a canção em seu violão na entrevista em preto e branco. Quando termina de tocar, ela comenta que essa música é muito gostosa de cantar, por retratar a vida da trupe.

Figura 126 - Filme *Quando o Carnaval Chegar*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A montagem corta para Nara Leão segurando no colo a filha Isabel, aos seis anos de idade, em entrevista a Nelson Motta. A artista fala sobre o novo disco, *Os Meus Amigos São um Barato* (1977), e a respeito de mudar o cabelo pela primeira vez na vida. O som da entrevista é silenciado e, sobre as imagens, entra discretamente o áudio extradiegético da gravação de Nara Leão de *Fiz a Cama na Varanda* (Dilú Melo; Ovídio Chaves, 1944).

Figura 127 - Nara Leão e a filha em entrevista.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em depoimento à série, Isabel Diegues relembra essa fase, dizendo que não mensurava a importância da voz de Nara Leão enquanto elas gravavam entrevistas e que a musa tinha imenso prazer em ser mãe e vivenciar o universo dos filhos. Exibem-se arquivos audiovisuais das duas nessa época, confirmando o que Isabel diz: que os entrevistadores tinham de se adaptar à rotina de Nara Leão com as crianças, pois, atenta a elas, a cantora nem se lembrava de que estava dando entrevista. Segue-se arquivo de vídeo de Nara Leão, em meio à rotina, confirmando que adaptava as entrevistas às crianças, que não pretendia ter uma vida profissional novamente e que se limitaria a gravar discos e trabalhar muito raramente. Retoma-se o depoimento de Isabel Diegues, que relata que a mãe era tão normal que as pessoas custaram a reconhecê-la quando ela estudou Psicologia na PUC. Entram filmagens de Nara Leão na faculdade e, depois, dando entrevista com a filha para Nelson Motta; em off, no depoimento ao MIS, a cantora diz que não sabia se queria trabalhar com psicologia, mas que o problema da loucura a fascinava muito.

Figura 128 - Nara Leão dando entrevista em meio à rotina com a filha.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Questionada no depoimento à série sobre o que tirava Nara Leão do sério, Marieta Severo diz que ela era extremamente contida, econômica, não expansiva, centrada e equilibrada. Corta-se para Chico Buarque respondendo a mesma pergunta, e ele revela se lembrar da amiga muito zangada, mas sem levantar a voz. O músico afirma que, quando ela implicava com alguém, tinha sempre razão e que ele ouvia a opinião da cantora com muita atenção, pelo fato de terem afinidade e dela estar sempre à frente. Já Isabel Diegues complementa que, quando a mãe queria ser ouvida, falava e cantava mais baixo, o que era revolucionário, mas um risco enorme, exigindo muita segurança sobre a importância do que ela queria comunicar.

Figura 129 - Nara Leão, alegre, ao cantar.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Aparecem fotos de Nara Leão em shows e com Francisco Diegues, que, em entrevista de arquivo⁶³, relembra que perturbava a mãe no palco. Segue-se

⁶³ Arquivo do especial *Por Toda Minha Vida*, conforme ilustrado no subcapítulo anterior.

entrevista de arquivo em que Nara Leão rememora que, uma vez, o filho puxou sua saia durante um show; ela comenta que a situação da mulher é muito difícil de conciliar. Surgem mais fotos e reportagens. No depoimento à série, Marieta Severo diz que Nara Leão a chamou para ser madrinha de Francisco, que elas trocavam figurinhas em relação à criação dos filhos e que a amiga era uma mãe extremamente amorosa e dedicada. Em entrevista a Marília Gabriela, Nara Leão observa que não se trata de discurso feminista, mas que, em um casamento, a sobrecarga vai sempre para a mulher que trabalha e tem filhos, independentemente da área de atuação do casal. O áudio extradiegético da cantora e Os Saltimbancos interpretando *História de Uma Gata* (Chico Buarque De Hollanda; Sergio Bardotti; Luis Enriquez Bacalov, 1977) cria um universo lúdico para a exibição de fotos em preto e branco de Nara Leão com os filhos.

Figura 130 - Nara Leão e o filho.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Na filmagem para a série, Isabel Diegues passeia pela casa que a mãe construiu em 1980, apelidada de cabana na floresta, que era o lugar onde a cantora gostava de ficar e do qual Isabel tem boas memórias de infância. Ela diz que passou dez anos sem ir lá, até que retomou o hábito, ajeitando e cuidando das coisas. Aparecem fotos de Nara Leão e arquivos de vídeo da propriedade, ao som extradiegético da gravação da cantora de *Dindi* (Aloysio de Oliveira; Tom Jobim, 1959), áudio esse que remete a uma viagem no tempo. Isabel Diegues diz que a mobília e decoração da casa ainda são originais e que, desde que seu filho, José Bial, era pequeno, ela mostrava as músicas da mãe a ele, ressaltando a curiosidade do filho acerca da avó. Isabel Diegues conta que Nara Leão e Roberto Menescal se comunicavam pelas janelas de suas casas vizinhas, pois os dois eram muito amigos, sempre juntos pela vida toda.

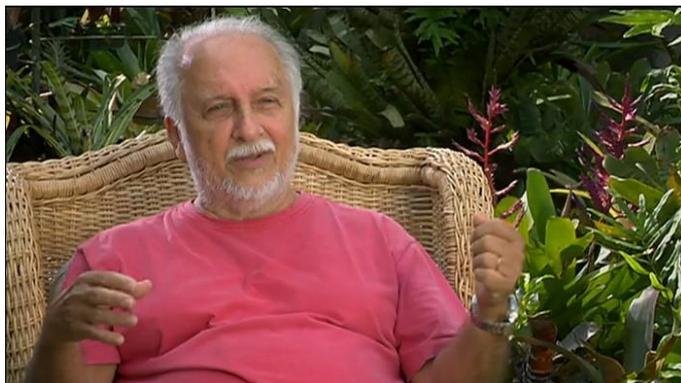
Figura 131 - Isabel Diegues na casa da mãe.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

A edição corta para vídeo de Nara Leão cantando *Por Causa de Você* (Dolores Duran; Tom Jobim, 1958), acompanhada por Roberto Menescal, a quem elogia como amigo e vizinho. Na entrevista de arquivo, Roberto Menescal relembra que os dois namoraram na adolescência, mas que o interesse romântico era secundário em meio a tantas afinidades, como a música, e que Nara Leão lhe apresentou o jazz. No depoimento à série, Isabel Diegues diz que sempre enxergou Roberto Menescal como irmão de sua mãe, dado o nível de proximidade e cumplicidade entre eles. Aparecem mais arquivos fotográficos.

Figura 132 - Roberto Menescal em entrevista de arquivo.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Retoma-se a entrevista de arquivo de Menescal, que revela que, quando virou diretor de gravadora, passou 16 anos sem tocar, mas que Nara Leão o convenceu a fazer parceria no disco *Nara & Menescal – Um Cantinho, Um Violão* (1985). Ele conta, então, que os dois foram em turnê para o Japão e que, quando ele descobriu que a amiga estava doente, resolveu sair da gravadora para se dedicar a

ela em seus últimos anos de vida. Mostra-se foto do disco, com um som inicialmente extradiegético, que logo se revela vir do clipe que toma a tela, de Nara Leão e Roberto Menescal interpretando *There Will Never Be Another You* (Harry Warren; Mack Gordon, 1942).

Figura 133 - Nara Leão e Roberto Menescal.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Figura 134 - Disco Nara & Menescal – *Um Cantinho, Um Violão*.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Volta-se à entrevista de arquivo com Roberto Menescal, que conta que Miguel Bacellar, que trabalhava com ele, foi um anjo para Nara Leão e que os três saíram em turnê, com a formação de dois violões e duas vozes. Em depoimento, Miguel Bacellar ressalta que se custou a descobrir que Nara Leão tinha um tumor no cérebro e que ela ficou aliviada ao saber que tinha um problema físico e não estava ficando maluca. Em entrevista a Leda Nagle, Nara Leão pega o violão e uma pasta com letras e partituras, justificando que anda distraída, esquecendo as coisas.

Figura 135 - Nara Leão em entrevista.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Segue-se com a entrevista de arquivo de Francisco Diegues, que lembra que a doença da mãe não tinha cura tradicional e que ela buscou outras formas de tratamento, como um bruxo em Minas Gerais, que lhe impôs uma série de restrições supersticiosas, ao que a cantora foi aparentemente melhorando. Já Miguel Bacellar comenta que Nara Leão não podia comer laticínios nem andar de avião, então, ele traçou um compasso de 500 quilômetros para os shows, que era aonde daria para ir de automóvel. Em entrevista à Globo, Nara Leão diz que estava numa fase em que tinha medo de avião. Emenda-se em um vídeo dela, acompanhada por Roberto Menescal, cantando *O Barquinho* (Roberto Menescal; Ronaldo Bôscoli, 1960).

Figura 136 - Depoimento de Miguel Bacellar.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Em entrevista à Globo, Roberto Menescal diz que não sabe como é não acompanhar Nara Leão, pois é um hábito que tem desde pequeno. Na outra entrevista de arquivo, Roberto Menescal manifesta gratidão, pois a amiga lhe fez

um favor ao reintroduzir a música em sua vida, tornando-o músico novamente. Volta-se à entrevista de arquivo de Francisco Diegues, que se emociona – intercalando pausas de respiração à voz embargada – ao partilhar o que sente a cada vez em que ouve as músicas da mãe, como se ela quisesse lhe dizer algo quando toca no rádio, mesmo que um monte de gente esteja escutando ao mesmo tempo. Ele afirma que as canções de Nara Leão sempre contêm uma lição.

Figura 137 - Francisco Diegues se emociona ao lembrar da mãe.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

No depoimento à série, Isabel Diegues cantarola *Pra Mó de Chatear* (Tom Jobim, 1959), que a mãe cantava para ela, e menciona uma canção do disco para crianças *Meu Primeiro Amor* (1975), *Fiz a Cama na Varanda* (Dilú Melo; Ovídio Chaves, 1944), que lembra muito a mãe. Ela resgata uma fala de seu filho, que, quando pequeno, disse que era muita sacanagem a avó dele ter morrido. Então, a edição emenda no momento em que José Bial se junta à mãe no depoimento à série. O jovem relembra as músicas de ninar que Isabel Diegues cantava para ele e que Nara Leão também cantava para ela. Isabel Diegues diz que, ao trabalhar para a série, o filho adentrou um território que nem ela mesma havia explorado. Então, ela pergunta qual a importância de Nara Leão na vida de José Bial.

Figura 138 - Depoimento de Isabel Diegues.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

Antes que o garoto formule a resposta, um passarinho rodeia os dois, comovendo-os, emudecendo-os e provocando um silêncio existencial ao som da natureza. O áudio extradiegético da gravação de Nara Leão de *Fiz a Cama Na Varanda* (Dilú Melo; Ovídio Chaves, 1944) entra sobre a cena e prossegue embalando a tela preta com os seguintes versos de Ferreira Gullar, recitados em off pelo timbre preciso de Marieta Severo: “Sua voz quando ela canta / me lembra um pássaro mas / não um pássaro cantando: / lembra um pássaro voando”. Sobem os créditos. Na entrevista para a presente dissertação, o diretor Renato Terra define essa cena, que encerra a série, como um milagre.

Figura 139 - Isabel Diegues e José Bial são surpreendidos por um passarinho no meio da gravação.



Fonte: *O Canto Livre de Nara Leão*.

11. Apêndice 2: Decupagem de *Vale Tudo com Tim Maia*

Basta um renascer de esperança e de prazer pra
recomeçar um novo tempo e aprender que será
melhor. Porém, não me iludo mais.⁶⁴

Episódio 1: *Foi Lá Que Toda Confusão Começou*

Sinopse: “Início na Tijuca. O grupo com Roberto Carlos. Viaja para os EUA. É preso. Volta ao Brasil. É preso de novo. Imagens raras mostram o estouro de *Primavera e Azul da Cor do Mar*.”

Duração: 45:12

Figura 140 - Capa do primeiro episódio, *Foi Lá Que Toda Confusão Começou*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Abre-se o episódio com letreiro e narração em off comunicando que “O Ministério da Saúde adverte: esta série contém apenas as versões de Tim Maia para os fatos ocorridos na vida de Tim Maia. A persistirem as dúvidas, consulte o síndico ou o livro do Nelson Motta. Use sem moderação”. Em entrevista de arquivo com Tim Maia, Francisco Barreto comenta a fama dele de não comparecer aos shows, além do conhecido mau-humor – ao que o artista confirma, sorrindo. A imagem de Tim Maia durante um show, anunciando a música *O Descobridor de Sete Mares* (Gilson Mendonça; Michel, 1983), ganha contornos gráficos; o áudio diegético entra em off, coberto por imagens do cantor, tanto de shows, quanto de bastidores e da intimidade.

⁶⁴ Trecho da música *Não Me Iludo Mais* (Tim Maia, 1995).

Figura 141 - Um pouco da arte gráfica da vinheta de abertura.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Aparecem trechos de uma participação do cantor no programa *Os Trapalhões*; duetos com Jorge Ben Jor, Gal Costa, Marisa Monte e Roberto Carlos; e entrevista com Jô Soares. O volume da música abaixa nos momentos específicos em que sobem áudios relativos às referidas imagens (som ambiente e falas em off). Brincadeiras visuais enfeitam a montagem, como desenhos de computação gráfica e animações de fotos e jornais. A música finaliza com o biografado falando em off: “Tim Maia, o cantor que mais comparece a shows no Brasil”. Em seguida, surge um vídeo dele anunciando: “Alô, Brasil! Para senador, Tim Maia.” Entra a vinheta de abertura, ao som de *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990), com fotos do cantor em diferentes fases da vida, animadas por computação gráfica. Exibem-se os créditos e o letreiro com o nome da série. A música finaliza, dando lugar a palmas e à voz em off de Tim Maia agradecendo: “Beleza, valeu, pô...”. A arte gráfica funde-se ao letreiro com o nome do primeiro episódio.

Figura 142 - Linguagem gráfica do letreiro da série e do episódio.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Uma música instrumental animada toca enquanto Tim Maia relata, em off, que é Sebastião, do Rio de Janeiro, batizado na igreja São Sebastião do Rio de Janeiro e que mais carioca que ele não há. Exibem-se imagens dele bebê (com a

legenda “28 de setembro de 1942”), da referida igreja, do bairro (com a legenda “Tijuca, anos 50”) e da família (com a mãe, Maria Imaculada Maia, e o pai, Altivo Maia). Em off, Tim Maia fala de sua origem, contando que era o décimo oitavo filho de um casal que se amava.

Figura 143 - Os pais do biografado.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em depoimento intimista a Paulo César de Araújo, à mesa de casa, Tim Maia menciona a criação católica na infância, contando que odiava entregar marmitas, que formou o conjunto cristão *Os Tijucanos do Ritmo* e que comprou uma bateria com dinheiro da igreja. Durante o depoimento, uma música instrumental dançante anima uma foto de Tim Maia na infância com traje religioso. Uma arte gráfica com o letrreiro “Tião marmiteiro” mistura-se a fotos da Tijuca, da igreja na época e da infância do cantor.

Figura 144 - Tim Maia e a tradição católica.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Ainda durante o depoimento a Paulo César de Araújo, entra a música extradiegética *Haddock Lobo Esquina com Matoso* (Tim Maia, 1982). Aparece uma foto de Erasmo Carlos e outros colegas quando Tim Maia conta que foi ele quem

ensinou o amigo a tocar violão. Abraçando a letra da referida música, entram artes com fotos e nomes citados na canção, que fizeram parte da iniciação musical de Tim Maia – Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Arlênio Lívio, China, Edson Trindade e Jorge Ben Jor –, além de mapas das ruas citadas na música e arquivos de points da Tijuca frequentados pelos jovens músicos.

Figura 145 - Arte com mapa cujas ruas compõem o título de *Haddock Lobo Esquina com Matoso*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

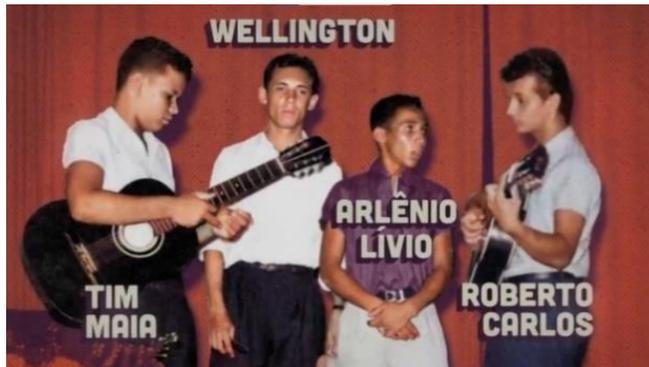
Figura 146 - Alguns integrantes da turma da Tijuca.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Com uma música de rock ao fundo, prossegue-se o depoimento a Paulo César de Araújo, ora em off, ora com imagem, e Tim Maia conta que, aos 15 anos, a turma da Tijuca conheceu Roberto Carlos, formando o conjunto musical *Os Sputniks*: Tim Maia, Wellington, Arlênio Lívio e Roberto Carlos. Mostram-se artes, fotos e imagens de jornal. Tim Maia conta que só Erasmo Carlos e Roberto Carlos conseguiam namorar na época.

Figura 147 - *Os Sputniks*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Com o rock *Tutti Frutti* (Little Richard; Dorothy LaBostrie, 1957) ao fundo e sob o letreiro “Clube do rock”, aparecem vídeos, imagens de arquivo e matérias de jornal, enquanto, em off, Tim Maia comenta sobre o programa de Carlos Imperial, ao qual sua banda foi, lembrando o período que marcou o início do rock brasileiro. Mais nomes surgem nas fotos e são citados: Cauby Peixoto, Wilson Simonal e Little Richard. Questionado por Paulo César de Araújo sobre o fim d’*Os Sputniks*, Tim Maia conta que, certo dia, Roberto Carlos nunca mais apareceu.

Figura 148 - O contato dos músicos com Carlos Imperial.

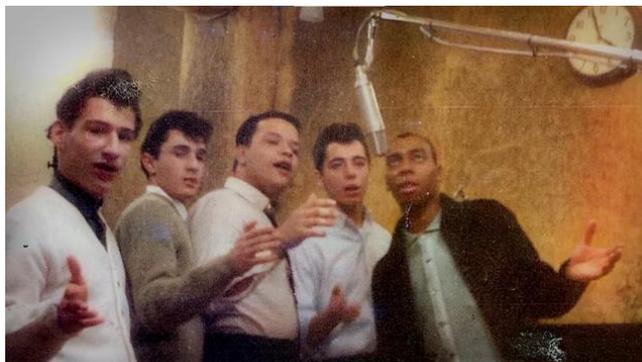


Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Ao som extradiegético de *I Don’t Know What To Do With Myself* (Tim Maia, 1971), surgem arquivos de aviões, dos Estados Unidos e de Tim Maia jovem. Em off, ele relata que conseguiu um visto e foi para Nova York com um grupo de padres em 1959, após seu pai falecer. Lá, trabalhou como faxineiro, enfermeiro, mordomo e cozinheiro. Exibe-se uma arte gráfica com o conteúdo de uma carta que Tim Maia escreveu dos Estados Unidos para Erasmo Carlos, datada de 23 de abril de 1959. O “sândico” conta que trabalhava muito e, paralelamente, criou alguns

conjuntos musicais, como o *The Ideals*, com quem gravou a bossa nova *New Love* (Tim Maia, 1962). Imagens de arquivo do grupo são acompanhadas pela referida música. Tim Maia confessa que sonhava cursar cinema nos Estados Unidos, mas acabou fazendo muita coisa errada por lá.

Figura 149 - O grupo *The Ideals*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em entrevista a Jô Soares, Tim Maia conta que aprendeu a roubar muita coisa nos Estados Unidos (por exemplo, frango de supermercado). Surgem imagens de arquivo, com o letreiro “Daytona Beach, 1963” e o áudio extradiagético da abertura instrumental de *O Balanço* (Tim Maia, 1973) ao fundo. Tim Maia revela a Jô Soares que foi preso nesse lugar, pois estava envolvido em roubo de carros, e comenta as canas que puxou lá; dentre os crimes, constava posse de drogas. O instrumental de *O Balanço* embala arquivos fotográficos e audiovisuais.

Figura 150 - Tim Maia diverte Jô Soares com suas histórias.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em off, Tim Maia diz a Paulo César de Araújo que foi deportado dos Estados Unidos (entra o letreiro “Rio de Janeiro, 1964”), brincando que saiu do Rio

de Janeiro na pior e voltou em uma pior ainda. Retoma-se a entrevista com Jô Soares, em que Tim Maia fala que puxou uma etapa no Rio de Janeiro porque roubou cadeiras, mas era réu primário no Brasil. O instrumental animado de *O Balanço* agora contrasta com a imagem de um livro de plantão – registro impresso sobre a história da prisão, chamando Tim Maia e um companheiro de ladrões. Em off, Tim Maia afirma que resolveu ir à luta quando leu em um artigo que Roberto Carlos comprara seu oitavo carro (exibem-se arquivos da matéria).

Figura 151 - Tim Maia em sua fase nos Estados Unidos.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Com o letreiro “São Paulo, 1967”, entra o áudio extradiegético de Ronnie Cord interpretando *Rua Augusta* (Hervé Cordovil, 1964). Em off, Tim Maia desabafa que, quando chegou à cidade, a Jovem Guarda estava estourando e ele foi discriminado, o que o desapontou, pois Roberto Carlos e ele tinham sido criados juntos, frequentando as famílias uns dos outros. Entram imagens de arquivo da Jovem Guarda e de Tim Maia e Roberto Carlos quando eram amigos íntimos, com uma música instrumental ao fundo.

Figura 152 - Reportagem sobre a relação entre o “sindico” e o “rei”.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em off, Tim Maia expõe que, após três anos tentando, participou do último programa da Jovem Guarda; depois, fez o do Simonal, fortaleceu os contatos e batalhou para gravar uma música com Roberto Carlos. Entra um clipe de Tim Maia e Roberto Carlos interpretando *Não Vou Ficar* (Tim Maia, 1971), além de imagens de discos que Tim Maia gravou na CBS em 1968, em português e inglês. Em off, Tim Maia comenta o lançamento de algumas faixas na época. Ao som extradiegético de *These Are The Songs* (Tim Maia, 1970), interpretada por Tim Maia e Elis Regina para o LP dela, entram registros audiovisuais dos dois e matérias de jornais elogiando o talento do cantor-compositor. Há destaque visual para o vinil *...Em Pleno Verão* (1970), produzido por Nelson Motta, em que Elis Regina apresenta Tim Maia.

Figura 153 - Tim Maia no programa da Jovem Guarda.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em off e em vídeo, Tim Maia conta a Paulo César de Araújo que se hospedava na casa do cantor Fábio – que estava estourado – e abria os shows do

amigo. Foi lá que ele compôs *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia, 1970). Além de arquivos fotográficos e jornalísticos, aparece um vídeo de Tim Maia interpretando a referida canção ao vivo, em preto e branco, com áudio original. Há uma passagem sincronizada e suave para o áudio extradiegético da música, com arquivos de imagens e jornais repercutindo o sucesso. Ainda em off, Tim Maia relembra a Paulo César de Araújo que gravou o grande sucesso *Primavera* (Cassiano; Silvio Rochael, 1970) com *Jurema* (Tim Maia, 1970) em um compacto. Entram imagens de arquivo e do disco junto ao áudio extradiegético de *Primavera* – sincronizado com o áudio diegético de um vídeo do cantor interpretando a canção ao vivo. Em off, Tim Maia diz que, com o estouro, ele foi solicitado para gravar um LP às pressas.

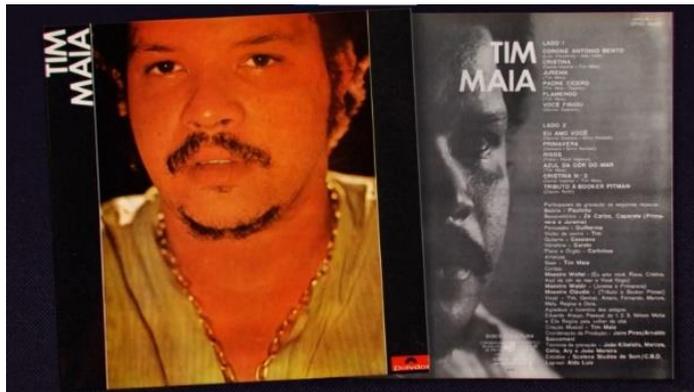
Figura 154 - Compacto de 1970.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Emenda-se no áudio extradiegético de *Coroné Antonio Bento* (João do Valle; Luiz Wanderley, 1970), com arquivos de discos, da gravação do primeiro LP em 1970, de matérias coroando o sucesso e dos irmãos Cassiano (enquanto Tim Maia fala, em off, da participação deles na faixa). Na entrevista a Paulo César de Araújo, Tim Maia rememora uma “armação” de Nelson Motta a respeito da canção *Padre Cícero* (Tim Maia, 1970). Exibe-se uma cena da novela *Irmãos Coragem* (TV Globo, 1970), além de imagens de LPs, com áudio extradiegético misturando *Padre Cícero* a *João Coragem* (Tim Maia; Cassiano, 1970), uma adaptação da canção original para a trilha musical do folhetim.

Figura 155 - O primeiro LP do "sândico".



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Sobe-se um vídeo de Tim Maia filosofando sobre música e tocando com uma galera, com áudio original. Imagens e vídeos de arquivo cobrem a tela enquanto, em off, o cantor opina que o som com o qual ele estourou era irreverente – distanciava-se da Tropicália, da MPB e de tudo que era feito até então, dando abertura para outras coisas que surgiriam a partir dali. O áudio extradiegético de *Cristina* (Tim Maia; Carlos Imperial, 1970) embala arquivos de vídeos, jornais, cartazes e panfletos sobre o primeiro show de Tim Maia no Teatro da Praia, com a voz em off do cantor comentando o fato. Ele conta que o LP ficou em primeiro lugar por 24 semanas e que ele se revoltou, pois estava sendo roubado. Entram arquivos fotográficos, impressos e do compacto *Chocolate* (Tim Maia, 1971), com o áudio extradiegético da gravação.

Figura 156 - Tim Maia à época do estouro.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em arquivo de vídeo, Tim Maia relata que, em 15 dias, foi duas vezes a Londres. Entram imagens da época. Ao som extradiegético de *Você* (Tim Maia,

1971), aparecem imagens contidas no segundo disco do cantor, gravado no Brasil em 1971, com fotos de músicos como Hyldon, imagens de arquivo e material impresso das paradas de sucesso. Há uma transição sonora no mesmo tom e ritmo para *Idade* (Tim Maia, 1972), em clipe de um especial de Tim Maia em preto e branco, gravado pela TV Tupi. No arquivo de vídeo, há um pout-pourri da referida canção com *Do Your Thing, Behave Yourself* (Tim Maia, 1973), em que o cantor toca bateria ao lado de Pedrinho Batera na percussão. Mostram-se imagens do disco de 1972. Vale ressaltar que o diferencial dessa passagem é a fusão sutil dos áudios extradiegético e diegético das músicas.

Figura 157 - Tim Maia e Pedrinho Batera no especial da TV Tupi.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Exibem-se a capa do disco de 1973, partituras escritas à mão e imagens de arquivo. Tim Maia conta a Paulo César de Araújo que bolou harmonia e ritmo de *Gostava Tanto de Você* (Edson Trindade, 1973), pois costumava ditar os arranjos de suas músicas aos maestros. Emenda-se em uma passagem de Tim Maia cantando ao vivo a referida canção e *Réu Confesso* (Tim Maia, 1973). No intervalo entre as músicas, mostra-se reportagem intitulada “Tim Maia – A cozinha rítmica do ‘soul’ brasileiro”. O áudio extradiegético de *O Balanço* (Tim Maia, 1973) anima uma série de matérias sobre a ligação de Tim Maia com as drogas; sumiços e faltas aos shows; depoimento do artista na delegacia; críticas ao peso dele; e Tim Maia ora dando declarações insólitas, ora negando a “falsa imagem”.

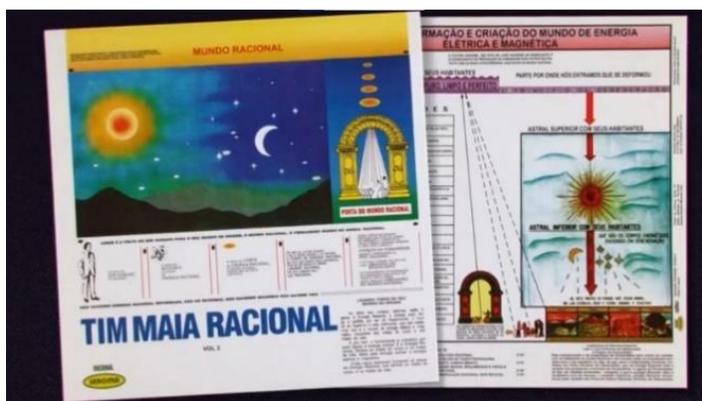
Figura 158 - Matéria sobre o estilo do “sândico”.



Fonte: Vale Tudo com Tim Maia.

Exibem-se arquivos de vídeo do cantor na intimidade e se retoma a apresentação musical anterior. Nela, Tim Maia anuncia *Que Beleza* (Tim Maia, 1975), dizendo que a composição foi inspirada em um livro, *Universo em Descanto*. Aparece a imagem do disco *Tim Maia Racional* (1975). Os créditos entram por cima desse show com áudio original. Surgem a vinheta e o letreiro “No próximo episódio – Estava bom demais, vamos continuar”, com a voz em off de Tim Maia proferindo essa frase. Uma gravação ao vivo de *Você e Eu, Eu e Você* (Tim Maia) embala as cenas do próximo capítulo.

Figura 159 - Disco *Tim Maia Racional* (1975).



Fonte: Vale Tudo com Tim Maia.

Episódio 2: Quem Não Dança Segura a Criança

Sinopse: “Tim no auge da fama: coleciona hits e polêmicas. Imagens raras mostram participações em programas de TV e entrevistas íntimas.”

Duração: 53:57

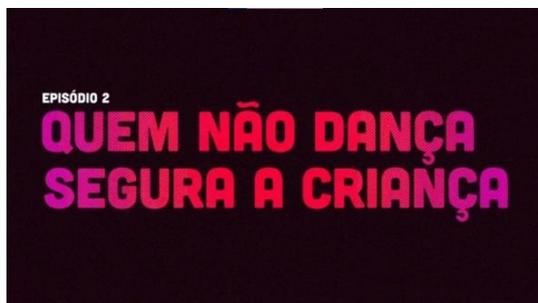
Figura 160 - Capa do segundo episódio, *Quem Não Dança Segura a Criança*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Inicia-se com trecho do filme *Tim Maia* (direção: Flávio Ramos Tambellini, 1987), em que o biografado devaneia sobre a existência de outros universos e diz acreditar que existe algo maior que a TV Globo. Entram a vinheta de abertura e o letreiro da série ao som de *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990). A música finaliza, seguida de palmas e da voz em off de Tim Maia falando: “Beleza, valeu, pô...”. Há fusão com o letreiro do episódio.

Figura 161 - Arte gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

A montagem prossegue com matéria do *Globo Repórter* (1979) com Sérgio Chapelin sobre a Fundação Racional, comunidade criada por Manoel Jacintho Coelho, que se dizia iluminada. O áudio extradiegético de *O Grão Mestre Varonil* (Tim Maia, 1975) acompanha imagens do líder e do livro *Universo em Desencanto*. Em seguida, a gravação extradiegética de *Bom Senso* (Tim Maia, 1975) embala imagens do grupo e o seguinte letreiro: “Em janeiro de 1975, nasce o filho de Tim Maia / Manoel Jacintho sugeriu três nomes: Carmelo, Telmo ou Robson / Tim registrou o filho como Carmelo / Mas avisou à família que o nome seria... Telmo / Até hoje Carmelo Maia é chamado de Telmo”. A música continua, com arquivos

de Tim Maia, do filho Carmelo, do sobrinho Ed Motta e da irmã Luzia na intimidade familiar, além de imagens do disco *Tim Maia Racional* (1975) e outros registros relativos à seita. A voz em off de Tim Maia recomenda que se leia o livro *Universo em Desencanto*. Segue-se com a reportagem, com apresentação musical de Tim Maia interpretando *Imunização Racional – Que Beleza* (Tim Maia, 1975) junto aos fiéis da seita, todos de branco, e a voz em off de Sérgio Chapelin dizendo que isso ficara no passado e Tim lançaria dois novos LPs. Emenda-se em vídeo de Tim Maia, de barba e cabelo grande, criticando as seitas e seu lado comercial de forma geral.

Figura 162 - Tim Maia cantando na Fundação Racional.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O áudio extradiegético de *People* (Tim Maia, 1976) sonoriza arquivos de Tim Maia, trechos da letra e partituras. Emenda-se em entrevista do “súndico” com Nelson Motta sobre o fato de Tim Maia ter criado sua própria gravadora independente, a Seroma. Mostram-se imagens dos dois discos lançados em 1976, um em inglês, outro em português. Emenda-se em clipe de Tim Maia cantando *Rodésia* (Tim Maia, 1976), com inserções de letras e partituras. Baixa-se o som com off de Tim Maia falando para Jô Soares que essa música é sobre o apartheid. Corta-se para entrevista com uma repórter, em que Tim Maia reflete sobre as influências musicais do gênero soul no Brasil, a posição dele como artista nacional e transnacional e o fato da música ter se internacionalizado.

Figura 163 - Tim Maia e Nelson Motta.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Ao som de uma música instrumental animada, exibe-se outra reportagem do *Globo Repórter* (1979) sobre o clube Apollo, em Coelho da Rocha, em que a trilha musical não era do Bee Gees ou das Frenéticas, mas sim funk e soul com artistas como James Brown e Tim Maia. Sobe-se o instrumental extradiegético de *Sossego* (Tim Maia 1978), com imagens do vinil *Tim Maia Disco Club* (1979). Há fusão com o áudio original de vídeo de Tim Maia tocando *Sossego* ao vivo, e o arquivo mostra jovens dançando na pista. Emenda-se em vídeo de Tim Maia cantando *Acenda o Farol* (Tim Maia, 1978) no programa de Carlos Imperial, que o chama de rei das discotecas do Brasil. Na entrevista a Paulo César de Araújo, o cantor diz que compor é um ato espiritual, que somos receptores, mas não nos aprofundamos nisso, por nos ocuparmos de coisas cotidianas.

Figura 164 - O trabalho que insere Tim Maia na cena das discotecas.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

A edição migra para um vídeo de Tim Maia cantando *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia, 1970), com áudio original, em versão intimista (voz e violão) para uma

entrevista a uma repórter, que comenta sobre o artista ter gravado dez LPs em dez anos. Tim Maia afirma que seu estilo de música não condiz exatamente com o que as pessoas querem ouvir e que é bem mais fácil compor músicas para atingir o grande público. A gravação extradiegética de *Você e Eu, Eu e Você* (Tim Maia, 1980) embala imagens do disco *Tim Maia* (1980). Corta-se para áudios originais de vídeos de Tim Maia cantando a mesma música ao vivo, com uma arte no meio e a voz em off do artista dizendo que “estava bom demais, então, vamos continuar: 1, 2, 3...”. No segundo registro, de roupa brilhante, ele rege a plateia e toca bateria.

Figura 165 - Show dançante do "sindicato".



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

No depoimento a Paulo César de Araújo, Tim Maia ressalta que, para um intelectual feito Chico Buarque, é mais fácil escrever letras, enquanto ele, um cara com suingue, tem mais facilidade com ritmos. Corta-se para vídeo de Tim Maia cantando *Não Quero Dinheiro* (Tim Maia, 1971) ao violão, à mesa de casa, em entrevista intimista para Branco Mello, que frisa o contraste de Tim Maia com uma cena em que predominavam as letras e os intelectuais. O “sindicato” responde que foi mais criticado pelos jovens do que pelos “bossanoveiros”, que respeitavam sua afinação e potência vocal.

Figura 166 - Tim Maia tocando em entrevista intimista.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Quando, durante a conversa com Branco Mello, Tim Maia cita *Do Leme ao Pontal* (Tim Maia, 1986), exhibe-se o compacto de 1982 com a referida música, seguido de vídeo, com áudio original, de Tim Maia se apresentando com essa canção no programa do Chacrinha. Em off, o cantor destaca que o apresentador foi o único que lhe deu espaço de verdade; exibem-se imagens de arquivo do programa. Emenda-se em vídeo de Chacrinha anunciando e elogiando Tim Maia, que entra cantando *Ar Puro* (Tim Maia; Robson Jorge, 1982) e, de repente, abandona o palco, larga o playback tocando sozinho e deixa o apresentador perplexo. Corta-se para vídeo de Tim Maia contando o motivo em uma entrevista: Russo, integrante do programa, havia encostado o órgão genital nele.

Figura 167 - Tim Maia era figura cativa no programa do Chacrinha.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em entrevista intimista para Consuelo Lins, à mesa de casa, Tim Maia revela dificuldade em se apresentar, pois não tem empresário e é ele mesmo quem

arruma os shows. Quando o cantor cita o hit do momento, *O Descobridor dos Sete Mares* (Gilson Mendonça; Michel, 1983), entra um vídeo dele, com áudio original, cantando essa faixa ao vivo e, depois, uma imagem do disco homônimo de 1983.

Figura 168 - O gosto de Tim Maia por entrevistas intimistas.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Corta-se para vídeo de Tim Maia cantando *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990) no Globo de Ouro, anunciado por Jimmy Raw e Isabela Garcia. Exibem-se vídeos de Tim Maia entoando *Acenda o Farol* (Tim Maia, 1978) e *Do Leme ao Pontal* (Tim Maia, 1986) em outras atrações. Emenda-se em passagem de Andrea Beltrão elogiando Tim Maia em uma apresentação de programa. Segue-se com vídeo do cantor interpretado *Renúncia* (Mário Rossi; Roberto Martins, 1942) com Nelson Gonçalves e clipe de *Formigueiro* (Ivan Lins; Vitor Martins, 1979) em parceria com Ivan Lins. Continua-se com arquivo de Chacrinha entregando um disco de platina a Tim Maia e passagens dos apresentadores Claudia Raia, Cesar Filho e Paula Saldanha anunciando o artista. Enquanto o nome dele é pronunciado com empolgação por diferentes vozes em off, surgem registros jornalísticos e arquivos de shows. Em apresentação no Globo de Ouro, o biografado executa uma brincadeira com Isabela Garcia para, em seguida, cantar *Telefone* (Beto Correa; Nelson Kae, 1986).

Figura 169 - A alegria de Tim Maia em shows.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em entrevista a Bruna Lombardi, Tim Maia confessa que sempre quis o que todo artista deseja: mostrar seu trabalho e dar visibilidade às suas composições. Corta-se para clipe de 1983, com Tim Maia e Sandra de Sá cantando *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990) em uma discoteca. Emenda-se em participação de Tim Maia no programa *Os Trapalhões*, em que ele canta *Carinhos* (Gabriel O'Meara; Prentice, 1988) em um quadro de humor. Em entrevista a Jô Soares, Tim Maia comenta seu processo de composição e diz ser formado em “cornologia”. Volta-se à entrevista para Bruna Lombardi, em que o cantor diz que não é bonito, mas atrai mulheres por causa da fama.

Figura 170 - Tim Maia no programa *Os Trapalhões*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em trecho do filme *Tim Maia* (direção: Flávio Ramos Tambellini, 1987), o cantor passeia de carro conversível, elogia a vista e diz aproveitar o momento, de coração tranquilo, diferentemente de outras fases da vida. Emenda-se em vídeo de Tim Maia, com áudio original, interpretando *Me Dê Motivo* (Michael Sullivan; Paulo Massadas, 1983) e brincando com o gesto de chifre. Corta-se para vídeo de

Tim Maia diferenciando sofrimento, prazer e amor em uma entrevista. A edição segue com apresentação musical de Tim Maia e Roberto Carlos cantando *Pede a Ela* (Carlos Colla; Ed Wilson, 1985).

Figura 171 - A nova fase da parceria entre o “rei” e o “síndico”.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Na entrevista a Bruna Lombardi, Tim Maia afirma que existe o sucesso, o meio sucesso e o estouro. Emenda-se em vídeo dele cantando *Um Dia de Domingo* (Michael Sullivan; Miguel; Paulo Massadas, 1985) com Gal Costa no programa do Chacrinha. Ao mostrar o novo disco em entrevista a Jô Soares, Tim Maia revela que brigou com todas as gravadoras por causa de dinheiro e montou seu próprio selo, Seroma (Sebastião Rodrigues Maia), além da banda Vitória Régia. Em trecho do filme *Tim Maia* (direção: Flávio Ramos Tambellini, 1987), o artista diz que o problema do mundo é a grana.

Figura 172 - O carinho entre Tim Maia e Gal Costa.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Corta-se para vídeo de Tim Maia entoando *Não Quero Dinheiro* (Tim Maia, 1971) no programa da Xuxa; ele expressa à apresentadora sua gratidão por Marisa

Monte, que estourou a referida música. Entra um vídeo de Tim Maia cantando *Chocolate* (Tim Maia, 1971) com Marisa Monte em um show dele. Em seguida, exibe-se arquivo dos dois, descontraídos e rodeados por pessoas, na intimidade do camarim de Tim Maia. A edição emenda em vídeo de Tim Maia entrando no programa do Faustão, após alguns segundos de expectativa em relação à aparição dele; o apresentador o conduz a cantar *Primavera* (Cassiano; Silvo Rochael, 1970) à capela no meio da plateia.

Figura 173 - Xuxa dança em seu programa ao som de Tim Maia.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em entrevista a Marcelo Matte – que se confunde ao dizer que Tim Maia tem 135 anos em vez de 135 quilos –, o “sindicó” justifica que falta a alguns shows por problemas de pagamento, diz que todo mundo gostaria de ser cantor, que o melhor da vida é cantar e que, quando ele deixa de cantar, faz besteira. Em trecho do programa *Chico & Caetano* em 1986, Caetano Veloso lamenta que Tim Maia não compareceria à atração e anuncia a exibição do ensaio com banda realizado na véspera da gravação – por cima do qual entram os créditos da série e a voz de Caetano Veloso, inicialmente em off, concluindo que faltar faz parte da tradição e do charme de Tim Maia. A fala continua no vídeo de Caetano Veloso explicando à plateia que, estranhamente, isso não mancha a carreira do cantor, mas gera um mistério. Sobe o letreiro “No próximo episódio – Estava bom demais, vamos continuar”, com a voz em off de Tim Maia falando essa frase. O áudio extradiegético de *Ride Twist and Roll* (Tim Maia, 1977) embala cenas do próximo capítulo, incluindo uma na qual Faustão brinca: “Quem é vivo, tirando o Tim Maia, sempre aparece”.

Figura 174 - Em entrevista, Tim Maia tenta explicar suas ausências nos shows.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Episódio 3: Tudo é Tudo e Nada é Nada

Sinopse: “A intimidade de Tim Maia: imagens inéditas mostram Tim em família, em ensaios com a Banda Vitória Régia e em shows pelo Brasil.”

Duração: 51:20

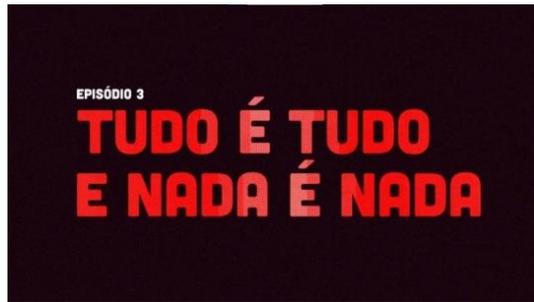
Figura 175 - Capa do terceiro episódio, *Tudo é Tudo e Nada é Nada*.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Entra uma arte gráfica em tom de brincadeira, com o logotipo em movimento da Globo, uma música instrumental animada e a seguinte locução em off: “Atenção, emissoras da Rede Globo, para o top de cinco frases do Tim Maia”. Surgem, escritas na tela, declarações espirituosas ou polêmicas. Seguem-se a vinheta de abertura e o letreiro da série. A música finaliza; entram palmas e a voz em off de Tim Maia falando: “Beleza, valeu, pô...”. Aparece o letreiro do episódio.

Figura 176 - Arte gráfica do letreiro do episódio.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Repete-se o trecho da entrevista com Francisco Barreto, exibida no início do primeiro episódio, em que o jornalista comenta a fama de Tim Maia não comparecer aos shows, além de seu mau-humor. Dessa vez, a resposta completa do cantor é exibida, e ele explica que falta aos compromissos porque é exigente e quer proporcionar um bom show ao público, mostrando-se despreocupado quanto a prejuízos na carreira; fica claro que a entrevista ocorre antes de um show do artista.

Figura 177 - Em entrevista, Tim Maia se diverte com a polêmica dos shows.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Exibe-se trecho do filme *Tim Maia* (direção: Flávio Ramos Tambellini, 1987), que mostra o cantor entrando em um show e reclamando do som e do retorno enquanto interpreta *Sossego* (Tim Maia, 1978). Emenda-se em passagem da repórter Beatriz Becker, que informa que, apesar de Tim Maia ter saído do palco três vezes durante o show, perdendo 20% do cachê, fez duas horas de espetáculo, com humor e simpatia, cantando todas as músicas que a plateia pedia. Em entrevista à mesma repórter, Tim Maia alega que os problemas nos shows decorrem da má qualidade da aparelhagem de som, pois os contratantes só pensam em grana, mas ele, por já ter um pé de meia, preocupa-se em cantar bem. Em entrevista a Jô Soares,

Tim Maia denuncia a indústria de som, a falta de profissionalismo e a precariedade do áudio das casas de show.

Figura 178 - Mesmo insatisfeito com o som, Tim Maia louva o público.



Fonte: Vale Tudo com Tim Maia.

Em programa do *Domingão do Faustão* de 1993, após o apresentador anunciar Tim Maia como atração, aparece uma vinheta com comercial da Lubrax protagonizado pelo “sândico”, que canta em cena. Volta-se para Faustão, que informa que Tim Maia não compareceria mais, fechando com a icônica frase: “Quem é vivo, tirando o Tim Maia, sempre aparece”. O instrumental de *Sossego* (Tim Maia, 1978) embala uma matéria de jornal que expõe que a Globo fechou as portas para Tim Maia, além de um documento assinado por Boni que proíbe a participação do cantor em qualquer programa da emissora, visto seu comportamento recorrente.

Figura 179 - Tim Maia arruma briga com a TV Globo.



Fonte: Vale Tudo com Tim Maia.

Em entrevista a Jô Soares, Tim Maia argumenta que faltou ao programa do Faustão porque deu show no Circo Voador na madrugada da véspera e conta que,

por isso, tiraram sua música da novela, mas que uma participação já gravada no programa da Xuxa ainda iria ao ar. Emenda-se em vídeo de Tim Maia no referido programa, e Xuxa o anuncia como uma presença difícilíssima que a produção conseguiu. Na atração, Tim Maia canta *Essa Tal Felicidade* (Tim Maia, 1993). Em entrevista a Bruna Lombardi, o cantor diz que gosta de ser do seu jeito, argumenta que reivindica seus direitos e brinca que não é tão doidão como as pessoas pensam: não fuma, não cheira, não bebe nem joga; só toca violão.

Figura 180 - Tim Maia se abre para Bruna Lombardi.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

O áudio extradiegético de *Ninguém Gosta de Se Sentir Só* (Tim Maia, 1982) embala arquivos da família e da intimidade de Tim Maia, cuja voz em off conta que seu filho foi criado por sua irmã, que seu clã é unido e que ele se afastou um pouco por ser do meio artístico. Entram arquivos de vídeo de momentos de Tim Maia em família, dele ensaiando informalmente *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990) e *Telefone* (Beto Correa; Nelson Kae, 1986) e combinando um show ao telefone à beira de uma piscina. De um vídeo do “síndico” coordenando o ritmo de um ensaio em clima caseiro, corta-se para ele cantando *O Descobridor dos Sete Mares* (Gilson Mendonça; Michel, 1983) em um show, em que ele rege a banda e joga discos para a plateia, que vai ao delírio.

Figura 181 - Tim Maia com a mãe e o filho.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Exibe-se vídeo caseiro de Tim Maia brincando com o chifre de um animal. Na entrevista a Paulo César de Araújo, ele se revela solitário, mas não por opção, apesar de cantar para multidões. Já na entrevista a Bruna Lombardi, ele diferencia a carência do homem, Sebastião, da autoconfiança do artista, Tim Maia, alegando compor inspirado pelo sofrimento amoroso. O cantor entoava *Não Me Iludo Mais* (Tim Maia, 1993) à capela para a apresentadora, que o elogia e o abraça.

Figura 182 - Tim Maia no depoimento a Paulo César de Araújo.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Entra um vídeo de Tim Maia se apresentando com *Rational Culture* (Tim Maia, 1975) em homenagem aos pretos de todo o mundo. Em entrevista a Jô Soares, ele revela que já foi convidado a se retirar do avião algumas vezes, porque, devido ao medo, bebe e fica inconveniente durante os voos. Corta-se para vídeo de Tim Maia em um avião e para uma passagem da repórter Mirian Bizarro, que o mostra desembarcando e dando breve entrevista antes de um show; o artista canta *Primavera* (Cassiano; Silvio Rocha, 1970) no referido espetáculo.

Figura 183 - Jô Soares reage com gargalhadas às histórias do “síndico”.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Exibe-se passagem de Otávio Mesquita, que informa que Tim Maia fez um show completamente sem voz e que a plateia amou. Entra o trecho da referida apresentação, em que o “síndico” entoava, bastante rouco, *Telefone* (Beto Correa; Nelson Kae, 1986). Em entrevista a Otávio Mesquita após o show, Tim Maia o chama de Amaury Jr. Corta-se para participação de Fábio Jr. no show, cantando *Gostava Tanto de Você* (Edson Trindade, 1973). Em entrevista a Jô Soares, Tim Maia hesita, mas garante que parou de beber. Uma passagem de Cacau Menezes, em clima informal, mostra o cantor à vontade em coletiva de imprensa no térreo de um hotel, com muita gente em trajes de banho; Tim Maia sai e dá autógrafos para as camareiras. Emenda-se em vídeo dele tocando *My Girl Josephine* (Fats Domino; Dave Bartholomew, 1960) com Celso Blues Boy.

Figura 184 - Otávio Mesquita ri ao ser confundido com Amaury Jr.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Em entrevista a Jô Soares, Tim Maia comenta suas gírias e filosofias (como “tudo é tudo e nada é nada”, que dá nome ao presente episódio), além de rir da letra

de *Do Leme ao Pontal* (Tim Maia, 1986). Corta-se para o artista cantando a referida música junto a Jorge Ben Jor em um show e regendo a plateia em coros masculinos e femininos. Entra um vídeo de Tim Maia brincando no camarim, seguido por vídeo dele em um hotel de madrugada aguardando o pagamento do contratante.

Figura 185 - Tim Maia e Jorge Ben Jor: uma parceria profícua.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Ao som extradiegético de *Ride Twist and Roll* (Tim Maia, 1977), a edição prossegue com arquivos audiovisuais com toques de artes gráficas: mostra-se Tim Maia declarando ter sido expulso do hotel por indisciplina, viajando, bebendo, fumando, dando show, autografando em um restaurante e admitindo que é difícil lidar com artista sem ser artista. A montagem migra para arquivo de Tim Maia na intimidade, em que a irmã mostra à mãe um disco que Tim Maia autografou em homenagem aos 85 anos da matriarca. Ao ver as fotos do LP, em que figura uma cachorra, a senhora brinca que o animal se parece com o filho. Prossegue-se com acervo de Tim Maia na intimidade, com a cachorra Kalesha, o filho Carmelo (ainda criança) e várias pessoas conversando, dançando e celebrando.

Figura 186 - Tim Maia toma a bênção da mãe.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

No depoimento a Paulo César de Araújo, Tim Maia lê em um papel os shows da banda Vitória Régia em escolas de samba e no subúrbio carioca. Entra um vídeo dele cantando *Gostava Tanto de Você* (Edson Trindade, 1973) na Unidos da Viradouro. Em entrevista a Jô Soares, o artista relata que teve problemas com advogados e que oito músicos o acionaram, o que lhe tirou meio milhão de dólares. Em off, a voz do “síndico” argumenta que é o público quem o segura e protege, visto que ele não está nas gravadoras, editoras e emissoras. Exibem-se arquivos de Tim Maia chegando junto à plateia que o espera em um show e, em seguida, cantando *A Festa do Santo Reis* (Márcio Leonardo, 1971).

Figura 187 - Tim Maia leva multidão ao delírio.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Corta-se para vídeo de Tim Maia, que anuncia ao microfone, sentado em um sofá, que se encontra no estúdio da Vitória Régia, no Recreio Music Center, aguardando a chegada de crianças carentes. Emenda-se em arquivo da criançada

sendo recebida por ele na descida de um ônibus; depois, Tim Maia toma conta dos pequenos em uma área de piscina. De repente, surge um letreiro que explica a cirurgia emergencial a que Tim Maia se submeteu em 1996, após tantos excessos, ao som de *Vale Tudo* (Tim Maia, 1990). Emenda-se em vídeo de Tim Maia agradecendo ao cirurgião que salvou sua vida, ao receber o Prêmio Sharp em 1996. Segue-se participação dele no *Programa Livre* em 1997, afirmando ao apresentador Serginho Groisman que é síndico vitalício do edifício Barra Palace, na Avenida Sernambetiba, Rio de Janeiro, e cantando *Meu País* (Tim Maia, 1971).

Figura 188 - O "síndico" recebe o carinho de Serginho Groisman.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Exibe-se matéria de jornal relatando que Tim Maia se filiara ao partido político PSB, no intuito de concorrer a uma vaga no Senado. Em entrevista a Otávio Mesquita, o cantor defende que seu projeto é a causa negra, com propostas como a fundação de uma universidade afro-brasileira. Corta-se para vídeo do “síndico” em um show, atijando o público com a pretensão de se tornar senador. Em entrevista a Jô Soares, Tim Maia diz que está se candidatando pelo Rio de Janeiro e conta com o voto do entrevistador. Ao som do instrumental de *Sossego* (Tim Maia, 1978), um letreiro elucida que Tim Maia sequer tinha título de eleitor e não se filiou a nenhum partido. Mostra-se vídeo em que o artista afirma que não aguentava mais os músicos, pois eles o colocavam na justiça, e que quase perdeu a casa na Lagoa que comprou com seu primeiro cachê. Corta-se para arquivo do cantor na intimidade, com sua cachorra Kalesha e, depois, relaxando na piscina.

Figura 189 - O flerte de Tim Maia com a política.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Após breve *fade out* em preto, aparece o seguinte letreiro, ao som de aplausos: “Theatro Municipal de Niterói, 8 de março de 1998”. Exibe-se vídeo de Tim Maia passando mal, interrompendo a interpretação de *Não Quero Dinheiro* (Tim Maia, 1971) e deixando o palco. O vídeo continua, mas é silenciado; a câmera foca na orquestra parada. Um letreiro (em silêncio) explica que, após tal episódio, Tim Maia ficou internado por uma semana em estado gravíssimo e seu coração parou de bater no dia 15 de março de 1998. Ao som extradiegético de *Primavera* (Cassiano; Silvio Rochael, 1970), coberto pelo áudio diegético dos arquivos, entram vídeos de Tim Maia dentro de um carro cercado por fãs e, em seguida, da multidão cantando, tocando e se manifestando no funeral do ídolo com discos, cartazes, flores e outros objetos.

Figura 190 - Tim Maia passa mal e acena à plateia antes de abandonar o palco.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.

Ao som de gritos do público, um letreiro diz que o enterro ocorreu no dia 16 de março de 1998, mas Tim Maia deu um jeito de faltar ao compromisso final.

Então, o letreiro reforça que, até hoje, as pistas de dança se enchem quando se tocam as músicas do cantor e que seu grito de guerra ainda ecoa. Por fim, o letreiro brinca com os dizeres de “mais grave, mais agudo, mais eco, mais retorno... Mais tudo”. Em off, a voz de Tim Maia anuncia que “estava bom demais, então, vamos continuar... 1, 2, 3!”. Desemboca-se em arquivo da plateia indo ao delírio em um show durante a música *Não Quero Dinheiro* (Tim Maia, 1971). Quando a câmera focaliza a multidão aplaudindo e pedindo bis, entram os créditos finais com a gravação extradiegética de *Eu Amo Você* (Tim Maia, 1970), junto ao áudio diegético do público. As imagens da plateia e os créditos continuam, mas, de repente, se suprime o som ambiente, permanecendo apenas o registro extradiegético da canção até o final – quando a câmera mostra Tim Maia, de cima do palco, agradecendo ao público.

Figura 191 - Tim Maia: salvo por sua música e por seus fãs.



Fonte: *Vale Tudo com Tim Maia*.