



Artigo – Temáticas Livres

**Planos que desvendam canções: a presença do cinema direto
em *Elis & Tom – Só tinha de ser com você*****Planos que develam canciones: la presencia del cine directo en
*Elis & Tom – Só tinha de ser com você*****Shots that unveil songs: the presence of direct cinema in
*Elis & Tom – Só tinha de ser com você***Fabiano Grendene de Souza¹Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS, Porto Alegre, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-1808-0462>

Resumo: O artigo analisa a presença do cinema direto no documentário *Elis & Tom – Só tinha de ser com você* (2022), de Roberto de Oliveira e Jom Tob Azulay. Inspirado em reflexões de autores como Fernão Pessoa Ramos (2008, 2012) sobre cinema direto, o trabalho enfoca determinados planos, cenas e articulações de montagem, evidenciando discursos criados a respeito dos dois expoentes da Música Popular Brasileira, da gravação do disco homônimo e da própria realização do filme. Nesta abordagem, priorizamos os momentos captados em 16mm, no ano de 1974, na cidade de Los Angeles, que trazem a câmera em movimento, proporcionando interações diversas entre imagem, música, letra e conversas dos personagens do filme. Canções que não estão no LP, ensaios e sessões de gravação muitas vezes aparecem em um plano só ou em poucas tomadas, proporcionando um mergulho na criação artística de Elis Regina e Antônio Carlos Jobim. Em outros instantes, esse material captado nos 1970 parece manipulado para dar sentido a uma narrativa que precisa criar uma versão sobre o acontecido. Mesmo assim, o material realizado em 16mm deixa vestígios no filme pronto, e se percebe que seu caráter menos conclusivo, de certa forma, espelha as hesitações que marcaram a produção de tal registro sonoro.

Palavras-chave: Cinema Direto; Música; Documentário; Análise Fílmica.

Resumen: El artículo analiza la presencia del cine directo en el documental *Elis & Tom – Só tinha de ser com você* (2022), de Roberto de Oliveira y Jom Tob Azulay. Inspirada en reflexiones de autores como Fernão Pessoa Ramos (2008, 2012) sobre cinema directo, la obra se centra en determinados planos, escenas y articulaciones de montaje, destacándose discursos sobre los dos exponentes de la Música Popular Brasileña, la producción del álbum homónimo y el cine en sí. En este enfoque, priorizamos los momentos capturados en 16 mm, en 1974, en la ciudad de Los Ángeles, que ponen la cámara en movimiento, presentando diversas interacciones entre imagen, música, letras y conversaciones entre los personajes de la película. Las canciones que no están en el LP, así como los ensayos y las sesiones de grabación, suelen aparecer en un solo plano o en algunas tomas, proporcionando una inmersión en la creación artística de Elis Regina y Antônio Carlos Jobim. En otras ocasiones, este material parece manipulado para darle sentido a una narrativa que necesita crear una versión de lo sucedido. Aun así, el material realizado en 16 mm deja huellas en la película terminada, y está claro que su carácter menos contundente refleja, en cierto modo, las vacilaciones que marcaron la producción de tal grabación sonora.

Palabras clave: Cine directo; Música; Documental; Análisis Cinematográfico.





Abstract: The article analyzes the presence of direct cinema in the documentary *Elis & Tom – só tinha de ser com você* (2022), by Roberto de Oliveira and Jom Tob Azulay. Inspired by reflections from authors such as Fernão Pessoa Ramos (2008, 2012) on direct cinema, the work focuses on certain shots, scenes, and montage articulations, highlighting discourses created regarding the two exponents of Brazilian Popular Music, the recording of the homonymous album and the making of the film itself. In this approach, we prioritize the moments captured on 16mm film, in 1974, in the city of Los Angeles, which bring the camera in motion, providing diverse interactions between image, music, lyrics, and conversations between the film's characters. Songs that are not on the LP, rehearsals, and recording sessions often appear in a single shot or in a few takes, providing a dive into the artistic creation of Elis Regina and Antônio Carlos Jobim. At other times, this material, captured in the 1970s, seems manipulated to make sense of a narrative that needs to create a version of what happened. Even so, the material made in 16mm leaves traces in the finished film, and its less conclusive nature, in a way, mirrors the hesitations that marked the production of such a sound recording.

Keywords: Direct Cinema; Music; Documentary; Film Analysis.

Introdução

Elis & Tom – Só tinha de ser com você (2022), de Roberto de Oliveira e Jom Tob Azulay, mostra os bastidores da gravação do disco homônimo, trazendo imagens relacionadas às sessões de estúdio ocorridas no ano de 1974. Privilegiando um momento singular, o documentário mostra o encontro de dois artistas brasileiros de trajetórias musicais distintas. Genericamente, Tom Jobim (1927-1994) é associado à criação da Bossa Nova no final dos anos 1950, um estilo musical que valoriza o encontro do “samba com o cool jazz, clássicos impressionistas e minimalismo” (Motta, 2016, p.62)¹, permeado por um canto praticamente sem impostação. A partir (principalmente) da vasta parceria com Vinícius de Moraes e do reconhecimento internacional da Bossa Nova, Tom Jobim construiu uma carreira nos Estados Unidos, enquanto no Brasil passaram a predominar outras experiências musicais. Já a cantora Elis Regina (1945-1982) ficou conhecida principalmente a partir da metade dos anos 1960: venceu o Festival da Excelsior, com a música “Arrastão” (Vinicius de Moraes e Edu Lobo, 1965) e apresentou, junto com Jair Rodrigues, o programa *O Fino da Bossa* (Record, 1965-1967), evidenciando seu estilo de vasta extensão vocal e interpretações enérgicas².

¹ Embora não seja acadêmico, nem historiador, a participação de Nelson Motta nos acontecimentos musicais, evidenciada em sua aparição no documentário e em seus livros - como *Noites Tropicais* (2000) –, o respaldam como fonte relevante. Em nosso caso, utilizaremos as palavras de Nelson Motta principalmente para sintetizar determinados acontecimentos e conceitos.

² Evidentemente, as informações musicais estão resumidas. Para uma reflexão sobre a Bossa Nova, ver Ruy Castro (2008), Zuzi Homem de Mello (2001), Walter Garcia (1999). Sobre Tom Jobim, ver Jairo Severino e Zuzi Homem de Mello (1998). Sobre a biografia do compositor, ver Helena Jobim (1996). Após a Bossa Nova, no Brasil surgiram movimentos e estilos tão diversos, como Jovem Guarda, Tropicalismo e Clube da Esquina. Não se pode esquecer também a presença de cantores e compositores praticamente independentes destas associações, como Chico Buarque, Jorge Ben, Tim Maia, entre outros. Para um estudo sobre o que ocorria em 1974 no Brasil, ver André Barcinski (2014). Para Elis Regina, ver Arthur de Faria (2016) e Regina Echeverria (2012).



Como resume João Marcelo Bôscoli no filme, o projeto do disco em questão poderia ser entendido como o um encontro entre “Apolo e Dionísio”³.

Para abordar a gravação do LP, o filme mescla o uso de entrevistas feitas especialmente para a obra, letreiros, e materiais de arquivo diversos: fotos, programas de TV, uma película de Pedro Almodóvar (*Fale com ela – Hable con Ella*, 2002) e, principalmente, as filmagens feitas à época da concepção e produção do LP. Tais imagens, que passaremos a chamar de “Filmagem de 1974”, são o foco da análise desse artigo.

A primeira questão relevante é que este material foi captado tendo por base certos preceitos do cinema direto. Fernão Ramos (2008) ao estudar diversas formas de utilização do cinema direto – nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, França e Brasil – afirma que uma das questões relevantes deste tipo de abordagem documental é a relação com a ideia de não-interferência no mundo a ser representado. Enquanto Bill Nichols (2005) usa o conceito de “modo observativo” para apresentar genericamente uma forma de documentário menos interventiva em relação a seus temas, Fernão Ramos detalha aproximações e afastamentos de realizadores e grupos de cineastas por países, como a diferença da postura anglo-saxã (crente na necessidade do recuo em relação ao objeto) e a francesa (onde o direto convive com possibilidades de intervenção, encenação dramática e reflexão feita por quem dirige o filme).

Já David Neves (1966), examinando prioritariamente a experiência brasileira, traz já no título de suas reflexões a ideia de que em nosso país, o cinema direto trouxe “a descoberta da espontaneidade” (Neves, 1966, p. 253). Ramos e Neves, inclusive, explicitam que este cinema direto brasileiro, iniciado por filmes de realizadores identificados com o Cinema Novo ou pelas experiências ligadas ao fotógrafo Thomas Farkas⁴, se baseava na utilização do gravador *Nagra* e da câmera 16mm, trazendo leveza, proximidade e uma certa invisibilidade da equipe enxuta diante dos acontecimentos retratados. Ao mesmo tempo, a sincronia de som e imagem se estabelece não só como resultado de uma certa técnica, mas também como algo que sugere a não inserção de falas e músicas externas à diegese. No caso da “Filmagem de 1974”, a equipe era formada por Fernando Duarte (direção de fotografia), Jom Tob Azulay (técnico de som direto), Regina Vidal (assistente de produção) e Cris Gray

³ Além de mencionar que “cada um puxava para um lado”, Bôscoli alude a um temperamento mais racional, de Jobim, em contraste com a intensidade de Elis. Em tempo, todas as citações do documentário são retiradas de *Elis & Tom, só tinha de ser com você* (2022), a partir de cópia disponível no portal Globoplay.

⁴ No que tange aos expoentes do Cinema Novo, são citados principalmente Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e Arnaldo Jabor. Já em torno de Farkas, surgem os nomes de Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, entre outros.



(produção). Como se vê nos próprios créditos do documentário, tais funções não eram fixas, pois, com exceção de Fernando Duarte, todos aparecem em outras atividades⁵.

Já em termos estilísticos, o que se percebe na “Filmagem de 1974” é a câmera próxima dos personagens, a busca de uma certa espontaneidade, combinando movimentos de câmera e lente, com instantes de ensaio, gravação e conversa coloquial entre Tom Jobim, Elis Regina e Cesar Camargo Mariano. Por esta ótica, cabe realçar que Ramos (2012) salienta que um dos acréscimos do cinema direto foi de que “o transcorrer da tomada poderia ser explorado propriamente como um acontecer, na intensidade de sua radical indeterminação e ambiguidade” (Ramos, 2012, p.28). Ao mesmo tempo, as desenvolver o conceito de “encenação direta” (em contraponto à “encenação construída” ou, para usar a expressão citada acima, “encenação dramática”), Ramos ressalta que a câmera pode alterar a forma com que a pessoa retratada age no mundo, criando uma “primeira modalidade de atuação” (Ramos, 2012, p.25), ou seja, a citada espontaneidade pode conviver com um certo tipo de encenação.

Então, a questão da “Filmagem de 1974” se desdobra em pelo menos dois flancos. O primeiro, mais amplo, diz respeito a como o filme *Elis & Tom* mantém (ou não) o sentido estético buscado quando o material foi rodado nos anos 1970. Já a segunda problemática, mais específica, se relaciona com a busca da compreensão das formas fílmicas instauradas na relação entre a câmera, o som e as ações mostradas, nos momentos em que a indeterminação e a ambiguidade dos acontecimentos foram preservadas.

A “Filmagem de 1974” é organizada de múltiplas maneiras dentro do filme. Neste texto, abordaremos principalmente duas formas distintas do aparecimento deste material: as cenas em que Tom e Elis entoam músicas que não estão no disco, e as articulações de montagem que mostram diferentes instantes da gravação de uma mesma canção. Em nossas análises, enfocaremos os aspectos visuais e sonoros dos planos, das sequências e dos encadeamentos entre eles, na medida em que criam discursos sobre os músicos e suas criações. Desta forma, privilegiamos uma abordagem que contempla a relação entre a câmera e os cortes; os olhares e os gestos; os comentários, a execução do repertório e a letra das canções.

Mas iniciemos por um olhar geral para *Elis & Tom* e sua relação com a

⁵ Regina Vidal também aparece como técnica de som, e Chris Gray como câmera adicional e sincronização. Mesmo não creditado, percebe-se que Jom Tob Azulay foi uma espécie de diretor da “Filmagem de 1974”. Aliás, Jom Tob, posteriormente, realizará outras obras importantes, documentando experiências musicais, como em *Os doces bárbaros* (1977). Já Fernando Duarte não só acompanhou Jom Tob em alguns destes filmes, mas anteriormente já era conhecido por ter sido diretor de fotografia de *Ganga Zumba* (1963) e *A grande cidade* (1965), ambos de Cacá Diegues, do documentário *Tostão, a fera de ouro* (1970), de Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite, entre outros.

“Filmagem de 1974”. Principalmente na primeira metade do filme, percebem-se alguns procedimentos caros a documentários tradicionais⁶: o uso de um projetor para introduzir o material registrado no passado; a oscilação do volume de músicas captadas à época, aumentado e diminuído em prol de declarações de entrevistados; a utilização de material de arquivo para enfatizar as falas de depoimentos diversos. Tais recursos parecem, na maioria das vezes, utilizados para que a narrativa avance e uma visão da história seja contada.

Por exemplo, no longa-metragem *A música segundo Tom Jobim* (2012), de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, “Águas de março” é mostrada em um plano único de Elis Regina e Tom Jobim; já no filme que estudamos, a canção inicia no estúdio com os dois, mas depois temos imagens deles em Los Angeles e a intromissão de um depoimento de Jon Pareles, crítico do New York Times, dizendo que o disco é “uma joia, um diamante cristalino que flutua na beleza do espaço sideral mais iluminado”. Após a fala do crítico, a música volta a soar soberana, com Elis cantando no estúdio, posteriormente acompanhada por Jobim. Essa imagem novamente é cortada para planos da cidade e do estúdio. Só então, no verso “é uma cobra, é um pau”, temos uma tomada que mostra os dois, inclusive a mesma tomada que está em *A música segundo Tom Jobim*. Mas também há novas inserções, com outras cenas do estúdio. A música baixa novamente, e ouvimos (e posteriormente vemos) Hélio Delmiro, o guitarrista do disco, resumir: “esse disco para mim, é um disco perfeito”. Segue-se intercalando a música, com depoimentos de Cesar Camargo Mariano, João Marcelo Bôscoli e Roberto Menescal. De certa forma, tal estrutura reflete um flanco do documentário que, em sua progressão narrativa, trata de evidenciar uma versão da história por trás do disco, seus conflitos, com personagens principais (Elis, Tom, Cesar) e coadjuvantes. Ao mesmo tempo, tal estrutura revela algo que vai se instaurando em determinados momentos do filme, até com mais força do que tal estratégia.

As imagens de Los Angeles são emblemáticas da força que a cidade tem no disco e no filme que estamos vendo – chama a atenção que uma delas mostra uma filmagem feita nas ruas da cidade e outra foca Elis com uma câmera de *Super 8*. No documentário, a cidade ganhará protagonismo em pelo menos uma sequência de montagem que abole, mesmo que parcialmente, os depoimentos e a oscilação de volume da música que toca em tal passagem, justamente a bossa nova “Só tinha de ser

⁶ A expressão “documentários tradicionais” se refere a certas produções em que, a partir do momento em que um entrevistado se refere a um acontecido, surgem imagens do que está sendo narrado; ou, ao contrário, primeiro vemos imagens de arquivo e logo temos uma explicação pela fala de alguém. Uma série, como *Beckham* (Netflix, 2023), sobre o jogador de futebol David Beckham, usa tal procedimento logo aos dois minutos do primeiro episódio.



com você” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira). As variações desta sequência e suas implicações trazem uma série de questões que não são nosso interesse neste momento.

Por outro lado, as cenas de bastidores (ou *backstage*) da sequência inicial, de certa maneira, adiantam que o filme terá como estratégia desmontar a construção do disco, revelando diversas ocasiões de integração e impasse. Elis e Tom relaxando, a família no estúdio, a descontração entre *takes* são algumas faces desta conjuntura singular. Nos bastidores eles cantam músicas que não estão no disco, ensaiam canções que depois ouviremos no LP, ou ainda gravam e escutam o resultado do que fizeram. Tais instantes ganham relevância quando a montagem opta por manter a cena em sua totalidade em apenas um plano-sequência ou com pelo menos um plano preponderante, ou seja, com maior duração que os outros.

Arquivo e Ary Barroso: conversas e imagens por trás de um disco

Analisando a “Filmagem de 1974”, destacam-se as cenas em que Elis e Tom, geralmente acompanhados de Cesar Camargo Mariano, entoam determinadas canções que não foram compostas por Jobim, mas que fazem parte de seu universo, seja de uma genealogia de artistas que formaram o pianista (Ary Barroso), seja por ter sido composta por um contemporâneo admirado por ele (Johnny Alf). Nestas sequências o que se vê é uma afinidade musical entre Elis e Tom, uma despreocupação coloquial, carregada de troca de opiniões e informações a respeito da Música Popular Brasileira. Em tais casos, geralmente temos a câmera em plano-sequência, movimentando-se entre os dois cantores, como que improvisando junto a eles – é uma atmosfera de *jam session*, que se esgota em si, sem adendos nem informações complementares sobre o LP. Ao mesmo tempo, surge uma estrutura que será recorrente: primeiro canta-se a música, geralmente com imperfeições características de um ensaio, e depois conversa-se sobre a canção ou sobre quem a compôs.

A primeira vez que tal procedimento aparece é quando Tom e Elis aparecem cantando “Caco Velho” (1994 [1934]), de Ary Barroso. Nesta passagem (que ocorre entre 07min29s e 09min49s), há um certo contraste do figurino dos dois: Elis está com uma camiseta de manga longa azul, com uma estampa informal, enquanto Tom aparece de camisa marrom de manga longa e gola. O plano inicial, preponderante, com dois minutos e treze segundos de duração, passeia pelos dois personagens. De um plano de conjunto



com a dupla, passamos – através do fechamento da *zoom*⁷ – a uma imagem que mostra apenas Jobim. Então, uma panorâmica nos leva para Elis. Posteriormente, um *zoom* fecha mais ainda no rosto da cantora. Por fim, a câmera volta a Jobim, desce ao seu violão e depois sobe para o compositor. Aqui chama a atenção como a letra de Ary Barroso se associa aos personagens do documentário e à situação. Para tanto, é importante recordar a letra da canção:

Reside no subúrbio do Encantado
Num barracão abandonado
João de tal, cabra falado

Dizem que viveu fora da lei
Foi um rei
Que zombava da morte
E tinha santo forte

No meio da gente bamba
O seu prazer era tirar um samba
Pulava, dava rasteira
Topava briga de qualquer maneira

Mas hoje é um caco velho
Que não vale nada
Tem a cabeça branca e a pele encarquilhada
Faz até pena ver o seu estado
(Pobre coitado)

A vida é essa
É um segundo que se esvai depressa
Todos nós temos o nosso momento
E depois dele, só o esquecimento

(Caco, 1994 [1934])

⁷ Como se verá neste texto, o uso das aproximações e afastamentos proporcionados pela lente *zoom* é frequente no filme. Como lembra Ramos (2008, p. 280), uma das inovações técnicas das câmeras leves usadas no cinema direto é trazerem a possibilidade de alternar bastante a distância focal, geralmente com o uso de uma lente 12/120'.



De certa forma, este trecho traz uma visão dicotômica em relação aos dois protagonistas. Se pensarmos que a música de abertura do filme é “Águas de Março” (1972), há algo naquela canção que escorre sobre este momento. Como frisa Arthur Nestrovski (2019), em “Águas de Março” encontra-se a vida e a morte, um olhar otimista e pessimista. Tal dicotomia entre pontos positivos e negativos traz para o filme – como na canção jobiniana – um olhar de transcendência, que sobrepuja os infortúnios. No caso, os infortúnios dos nossos personagens.

Começamos por Tom Jobim. No início da cena, depois da primeira estrofe que mostra os dois cantores, um *zoom* fecha apenas no compositor, e ele canta os versos “dizem que viveu fora da lei / foi um rei”. Por este último verso, associa-se o compositor não só a um passado glorioso, mas também se insinua que o disco que está sendo gravado naquele período pode ser uma espécie de “volta por cima” para o instrumentista. Mais para o desfecho da cena, Jobim canta versos como: “Hoje é um caco velho que não vale nada” e “Todos nós temos o nosso momento / e depois esquecimento”. Em um filme que faz uma ode aos seus protagonistas, seria incongruente pensar na associação de algum tipo de decadência à figura do compositor. Por outro lado, este trecho traz à tona como o próprio músico se sentia no início dos anos 1970, antes de compor “Águas de Março”. Tom Jobim, como sublinha Nelson Motta (2006, p.116), “estava com 45 anos, queixava-se que a bossa nova tinha acabado, que ninguém gravava mais suas músicas, que as rádios não as tocavam⁸”. Desta forma, a relação entre imagem e letra evoca uma certa mágoa do compositor com a falta de reconhecimento do seu trabalho, com a efemeridade do sucesso. Mas o resultado da gravação que vemos assegura que Tom Jobim está em plena atividade.

Já nos momentos que Elis é vista sozinha, realça-se a expressão “e tinha santo forte”, aludindo ao temperamento da cantora. Mas posteriormente ao uso do *zoom*, ela, em *close*, profere: “No meio de gente bamba/o seu prazer era tirar um samba / Pulava, dava rasteira / Topava briga de qualquer maneira”. Nesta passagem, além de mais uma sugestão de brigas da cantora⁹, há uma espécie de declaração a Elis, no verso: “seu prazer era tirar um samba”. Desta forma, acentua-se a relevância de Elis, não só como cantora devota da sua arte vocal, mas também como alguém que teve um papel relevante em descobrir compositores que marcariam a música popular brasileira, principalmente a partir dos anos 1970¹⁰.

⁸ No documentário, Nelson Motta repete a questão da amargura de Tom Jobim à época, mas relacionando com sua estadia em Los Angeles e não com a composição de “Águas de Março”, em 1972
⁹ Para conflitos de Elis Regina, ver Regina Echeverria (2012), Arthur de Faria (2016) e Nelson Motta (2000).

¹⁰ Entre tantos, destacam-se Ivan Lins, Belchior e a dupla João Bosco e Aldir Blanc.





No final da música, há um tempo marcado pelo último acorde ao violão e por uma espécie de meditação de Tom sobre a canção, embalada em respirações pesadas. Enquanto se vê Jobim, a voz de Cesar Camargo Mariano, vinda de fora do enquadramento, à direita, pergunta: “é do Ary também?”. Então, o compositor, rosto sério, responde: “Ary Barroso”. Elis, também no espaço *off*, mas à esquerda, pergunta se Tom gosta de Ary Barroso. Ele abre um sorriso, abandonando a seriedade anterior, e reverencia o compositor: “Adoro!”. Ela então questiona: “você gosta mesmo é de Villa Lobos?” Ele confirma e diz que Ary Barroso e Villa-Lobos são os seus “monstros sagrados”. Elis acrescenta uma pergunta: “Pixinguinha?”. Ele repete afirmativamente “Pixinguinha” e diz “são as pessoas a quem eu copio... só se pode roubar a quem se ama”. Elis ri fora do enquadramento. Jobim, então, conta que a frase é de Ígor Stravinsky. Aparece, então, o único corte da cena, e o compositor completa: “Só se pode roubar a quem se ama. Você não pode roubar quem você não ama”. Por fim, ele então toma um gole de um copo (provavelmente uísque) e *fade out*.

Nessa sequência, Jobim parece expor um lado professoral, alguém que quer ensinar coisas a Elis. A própria ideia de a cantora ficar fora do enquadramento alude à ideia de que ela está entrevistando o compositor. Ao mesmo tempo, há o contraste entre a resposta (quase) ríspida a Cesar Camargo Mariano sobre Ary Barroso e uma certa intimidade, formada por sorrisos e risadas, nas respostas a Elis. Um outro fator que reforça esta união aparece no gestual de Jobim, que, durante suas respostas, passa os dedos no rosto, as mãos nos cabelos e sorve sua bebida. Ele parece bem à vontade, embora não possamos dizer que a “aula” que dá para Elis não faça parte de uma encenação sua.

A cena acima descrita não deixa de trazer algumas características do cinema direto, como a adaptação de quem opera a câmera às ações. Mesmo que se busque uma interpretação entre letra da música entoada e imagem, não se pode esquecer que a ação está ocorrendo em frente à câmera e que existe a necessidade de manter o ritmo visual, obtido pelas movimentações de câmera e lente, mudando o foco de atenção ou mesmo se avizinhandos de um dos cantores. Ao mesmo tempo, como afirma Ramos (2012), o cinema direto consolidou a tradição do cinema de não ficção de filmar o rosto de estrelas (da política ou da música). Nesse sentido, quando vemos os planos fechados dos dois músicos temos a ideia de que existe uma proximidade entre o aparato fílmico e os músicos. Então, surgem outras ideias relevantes do cinema direto: a primeira delas é a confiança que quem se deixa filmar precisa depositar em quem documenta – o caso paradigmático é de *Primárias* (*Primary*, 1960), em que o diretor Robert Drew convenceu o então senador John F. Kennedy a deixar que ele o acompanhasse durante o momento



em que o Partido Democrata escolheria seu candidato à eleição presidencial. Junto da confiança, aparecem princípios (desenvolvidos por Robert Drew e Richard Leacock para a produtora *Drew Associates*), como a não-interferência de quem filma em relação à cena e, por consequência, a mobilidade da câmera. Ainda, a gravação se dá em um espaço íntimo – a casa de Tom Jobim –, deixando o trio à vontade, favorecendo a criação de uma atmosfera que se quer espontânea¹¹.

Outra questão relevante é que a sequência oscila entre a execução de uma música e um diálogo carregado de informalidade. Este tipo de expediente, além do uso dos citados *closes*, aproximam o filme de *Bethânia bem de perto, a propósito de um show* (1966), de Eduardo Scorel e Julio Bressane, um dos marcos do cinema direto sessentista. Enquanto no curta-metragem de Scorel e Bressane tais instantes não são contíguos, em *Elis & Tom* essa proximidade reforça a mudança de registro, que precisa ser acompanhado pela alteração da postura da câmera.

A música de Ary Barroso aparece novamente quando os dois cantam “Na batucada da vida”. A câmera mostra uma tomada de conjunto de Tom e Elis – ele sentado no sofá e ela na guarda do móvel. Elis profere o primeiro verso de “Na batucada da vida” (Ary Barroso e Luiz Peixoto): “no dia em que eu apareci no mundo”. Tom e a cantora dizem algo que não se identifica, até que o compositor, dedilhando o violão, fala: “pera aí”. Elis responde: “canta no seu tom, que essa música eu não sei”. Tom passa a mão no cabelo e entoia o primeiro verso novamente, enquanto a câmera fecha nele. Ouve-se o piano de Cesar e a câmera capta Elis e Tom, que cantam os próximos versos, ela proferindo as palavras tão baixinho que pouco se ouve: “Juntou uma porção de vagabundo da orgia / De noite teve samba e batucada / Que acabou de madrugada em grossa pancadaria”. Ao fim da estrofe a câmera mostra novamente Jobim, que profere vocalizações e emenda mais duas estrofes:

Depois do meu batismo de fumaça
Mamei um litro e meio de cachaça - bem puxados
E fui adormecer como um despacho
Deitadinha no capacho na porta dos enfeitados

¹¹ Francisco Weller (2016) enumera quatro princípios encontrados em entrevistas e filmes da *Drew Associates*, concebidos por Robert Drew e Richard Leacock: a não-intervenção, a mobilidade, o uso de espaços íntimos e a temporalidade cronológica. Robert Drew aborda a sua busca de espontaneidade (inclusive contrastando com o cinema de John Cassavetes) em entrevista de 1963 à revista *Film Comment* publicada por Nicolas Rapold (Drew, 2014).



Cresci olhando a vida sem malícia
Quando um cabo de polícia despertou meu coração
E como eu fui pra ele muito boa
Me soltou na rua à toa, desprezada como um cão

(Na batucada, 1974 [1934])

Neste trecho, ouve-se um pouco mais a voz de Elis, e a câmera primeiro abre em *zoom out* e depois volta em *zoom in* – de certa maneira acompanhando o tom de imprecisão espontânea daquelas levadas musicais. Então, nos próximos versos, a montagem opta por cortar o plano preponderante (de um minuto e cinquenta e oito segundos) e inserir três planos de Elis e Tom caminhando em Los Angeles, andando em uma calçada, depois em um píer, água ao fundo. O clima parece frio, mas durante a caminhada se percebe o contentamento de Elis. Tudo isso, enquanto se ouve: “E hoje que eu sou mesmo da virada / Que topo qualquer parada / Que por Deus fui esquecida / Irei cada vez mais me esmolambando / Seguirei sempre cantando na batucada da vida”.

Se antes desta cena o depoimento de Roberto Menescal alude à influência jobiniana na carreira de Elis, esta passagem confirma tal ideia, pois “Na batucada da vida” seria a faixa de abertura do disco seguinte da cantora, lançado ainda em 1974. Ao mesmo tempo, o corte para outros momentos da “Filmagem de 1974” parece mostrar a união dos dois músicos. Mesmo que se possa fazer alusões de como ambos “venceram” na carreira artística depois dos impasses iniciais – e fazer uma relação com a letra – aqui a montagem parece optar por uma associação que se baseia mais na energia da música, cujo desfecho é otimista, quase apoteótico, como as imagens dos dois por Los Angeles, libertados do estúdio, do compromisso. Mesmo que as imagens tenham sido feitas antes da gravação completa do disco, há este senso de transcendência nos planos. No final da música, Elis gargalha e comenta: “até parece que tá ensaiado”.

Um outro aspecto relevante é que em “Na batucada da vida” ouve-se o piano de Cesar, mas a câmera não o mostra. Por um lado, pode-se pensar que este tipo de postura fílmica coaduna com uma fala do produtor André Midani, que opina que o pianista não era indispensável àquele encontro. Nesse sentido, até exalta a aproximação de Elis e Tom e o amor musical surgido naqueles dias. Por outro lado, em seu lado metalinguístico, o filme parece reafirmar como o arranizador de um disco muitas vezes fica eclipsado pelos artistas que estão na capa do LP.

Ao mesmo tempo, a caminhada de Tom e Elis por Los Angeles reverbera a

discussão que Ramos (2008) traz à tona, a partir do documentário *Caixeiro-Viajante* (*Salesman*, 1969) e do trabalho de um dos seus diretores, Al Maysles¹². Segundo Ramos, o cinema do realizador é “impregnado pela necessidade de despertar o interesse do espectador (Ramos, 2008, p. 296)” e, por isso, há lógica na utilização de montagens que trazem estratégias como *reaction shots*, *cut aways* e *contracampos*. É importante sublinhar que, neste caso, a “Filmagem de 1974” também emprega o procedimento de realizar vários planos de uma mesma ação para mostrar os personagens de ângulos diferentes, em continuidade espaço-temporal. Aqui *Elis & Tom* se afasta dos citados *Primárias* e *Bethânia bem de perto* (cujos personagens são mostrados sem tais recursos)¹³. Ao mesmo tempo, trata-se de uma exceção – como se vê no plano-sequência analisado abaixo.

Johnny Alf e o maior plano-sequência do filme: “Céu e mar”

Além de Ary Barroso, outro compositor citado na “Filmagem de 1974” é Johnny Alf, com a presença de “Céu e mar”, canção sua que influenciou Tom Jobim. Como pontua Ruy Castro, “Céu e mar” e outras músicas de Johnny Alf seriam precursoras do estilo que colocaria Tom Jobim no centro da música brasileira, “seriam as irmãs mais velhas da futura Bossa Nova” (Castro, 2008, p.88).

A sequência começa com o plano fechado de um projetor. Então, vemos um plano que mostra o projetor em primeiro plano e a “Filmagem de 1974” exibida ao fundo. Ali se vê uma claquete em que se lê “Casa de Tom”, indicando que tais imagens foram feitas onde o compositor residia em Los Angeles, ou seja, aquelas cenas de arquivo de Ary Barroso também foram feitas lá, já que todos estão com o mesmo figurino. Enquanto se vê o projetor e o arquivo projetado, ouve-se Jobim sinalizando que vão tocar “a introdução”, numa referência à introdução da música. Então, corta-se para a “Filmagem de 1974”. Antes da análise da cena, lembremos os versos cantados no filme:

Céu e mar, estrelas na areia
 Verde mar, espelho do céu

¹² O filme é assinado pela trinca Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwering.

¹³ Uma das formas que Fernão Ramos (2008) tem de singularizar os principais nomes do cinema direto é justamente pela diferença com que alguns deles usam a montagem: “Os Maysles mandam montar as tomadas do seu estar no mundo, Wiseman as monta de modo obsessivo, Drew as articula na estrutura de crise, Rouch as faz rodopiar livremente na dramaturgia, Perrault amarra a montagem no transcórre da fala” (Ramos, 2008, p. 294).



Minha vida é uma ilha bem distante
Flutuando no oceano na aventura de viver

Geralmente o que a gente quer na vida
É preciso esperar pra acontecer
Felizmente a gente encontra alegria
No carinho e devoção de um bem querer

Céu e mar, estrelas na areia
Verde mar, espelho do céu
Minha vida, vou passando
Meu amor, eu vou amando
E meu barco vou levando a céu e mar

(Céu, 1964)

A “Filmagem de 1974” mostra novamente um clima de improviso. Vê-se a claquete saindo de cena, e Jobim e Elis fazendo vocalizações que trazem o ritmo da canção. Então corta para o maior plano-sequência do filme, quatro minutos e cinco segundos de música, conversa e câmera em movimento. Jobim, ao violão, está sentado em um sofá, à esquerda do enquadramento, enquanto Elis está sentada à direita, na guarda do sofá. Elis pergunta, querendo se situar na música: “como é que é?”. Tom indica: “minha vida...”. Elis pega a dica e entoa, com dúvidas: “minha vida é uma ilha”. Tom tenta corrigir, mas se equivoca: “minha vida eu vou levando”. Elis corrige, “não, minha vida é uma ilha pequenina”. Tom acompanha, mas os dois param. Tom inclusive cessa de tocar violão. Então, olhando para fora do enquadramento, para Cesar, como se recebesse uma dica, Tom acerta: “minha vida é uma ilha bem distante, cercadinha de (perguntando) alegria?” Então, a câmera faz uma panorâmica da esquerda para a direita, até encontrar Cesar ao piano. Ouvimos a fala deste em *off* e depois o vemos falar: “minha vida é uma ilha bem distante, flutuante, flutuando no oceano...”. Elis e Tom completam: “na aventura de viver”. Neste momento, a mão de Tom Jobim entra na esquerda do enquadramento, como que vibrando por eles terem cantado corretamente. Tom ainda tenta acertar mais uma vez: “na aventura de viver, no oceano de viver... (perguntando a Cesar) alguma coisa assim, né?”. Cesar confirma. Tom volta a tocar violão; a câmera abandona Cesar e volta a Elis e Jobim.

Elis entoa: “Céu e mar / estrelas na areia” e diz: “não sei essa escala não”.



Mas ela e Tom continuam: “Verde e mar / espelho do céu “. Antes de proferir este último verso, Tom vira a cabeça para cima. Por um lado, ele ilustra a ideia de “espelho do céu” presente na letra. Mas ao mesmo tempo, Tom também está abençoando aquela união musical.

A música prossegue: “Minha vida eu vou levando / Meu amor eu vou amando / E meu barco eu vou levando a céu e mar”. Enquanto eles cantam, um *zoom* fecha em Elis que põe a mão na nuca, um pouco envergonhada com aquele improviso. Mas ela ganha novo fôlego quando volta a cantar a estrofe seguinte: “Geralmente o que a gente quer na vida”. Então, ela coça a sobrancelha, olha para Cesar e inicia o próximo verso: “É preciso esperar”. Daí ela se vira para Jobim, também no espaço *off* e completa: “pra acontecer”. Tom usa a palavra “ser” (surgida da última sílaba de “acontecer”) para fazer uma vocalização rítmica (“ser ió ió ió”). Enquanto isso, a câmera começa uma panorâmica para a esquerda, e logo ouvem-se os dois cantando: “Felizmente a gente encontra a alegria”, chegando em Tom Jobim justamente na palavra “alegria”. Daí, com apenas Elis cantando em *off*, ouve-se: “No carinho e devoção de um bem-querer”. Posteriormente, Tom faz uma vocalização típica de bossa-nova: “tum-dóm tum-dóm”. Nesta parte, mostrar os dois entoando juntos a palavra “alegria” evidencia como a intersecção de talentos musicais pode superar quaisquer conflitos.

Voltando à cena, a câmera abre e enquadra os dois cantando juntos o próximo verso: “Céu e mar”. Então, apenas Elis prossegue, titubeando: “estrelas na areia”. O fato dos dois não terem domínio de toda a canção aparece também pelo fato de que Elis é vista se ajeitando no sofá, mudando a forma de se sentar, inclusive nos próximos versos: “Verde e mar/ espelho do céu”.

Então, os dois, vistos em plano de conjunto, proferem: “minha vida eu vou passando / minha amada eu vou amando / e meu barco eu vou levando / a céu e mar”. Depois dessa estrofe, Jobim improvisa um pouco no violão e a música parece que vai ser encerrada. Mas a partir do piano de Cesar, Jobim retoma um acorde de passagem, e Elis volta a entoar, em *off*: “Geralmente o que a gente quer na vida / É preciso esperar pra acontecer”. A imagem mostra os dedos de Jobim, nitidamente improvisando acordes. A câmera volta a ir ao encontro de Elis, que arremata: “Felizmente a gente encontra alegria”. Tom volta a cantar em *off* e se junta a Elis no verso: “No carinho e devoção de um bem querer”. Nisso, Elis olha para Cesar, fora de quadro à direita, como que direcionando o verso para ele. Ela, parecendo sentir que está sendo olhada por Tom, fora de quadro à esquerda, o encara. Tom profere no ritmo da música: “Cesinha, Cesar”, num misto de provocação e carinho. Elis dá uma gargalhada, pura felicidade, o constrangimento ficou para trás. Achando graça, ela retoma: “Céu e mar / Estrelas na



areia". A câmera abre e vemos que Tom está gracejando, tocando violão quase como se fosse uma guitarra. Elis entra no clima e, rindo, profere: "Verde mar, espelho do céu", dando um agudo nas últimas palavras. Tom comenta, repetindo: "Espelho do céu... né?". Apenas Elis ataca o próximo verso: "Minha vida, vou passando / Meu amor, eu vou amando". A câmera vai indo em direção a Cesar, primeiro em panorâmica e depois em *zoom*. Ouve-se Elis terminar a letra, em *off*: "E meu barco vou levando a céu e mar". Então, a câmera volta para ela, que sorri. O violão continua mais um pouco.

Então, Elis questiona: "As coisas começaram com ele?". Tom responde: "É que esse cara é demais. Johnny Alf é lindo". Aqui a câmera vai indo para Tom e o vemos tomando um gole de bebida em um copo (uísque provavelmente). Elis, em *off*, complementa: "Não sabia, não. Eu sei dos boatos". Tom, em *close*, repete: "Os boatos". Elis continua: "Do que corre à boca pequena...". Tom fuma e passa a mão no cabelo, mas nada diz. Cesar complementa: "... de caminhar na praia, lá na Atlântica, vocês de madrugada...". Então, a câmera vai para Cesar, enquanto Tom completa em *off*: "Donato, João Gilberto, Johnny Alf e eu". Elis comenta: "Mas que quadrilha!" E ri. Jobim concorda. "Que quadrilha!" Um *zoom* lento inicia um afastamento de Cesar. E corta, em *zoom in*, para o estúdio, aonde vamos para uma sessão da dramática "Soneto da separação" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).

Este plano (que ocorre entre 1h03min50s e 1h07min55s) nos leva a interações entre a câmera, o ritmo da música, e os significados que tal estrutura propõe. Novamente temos a cena dividida entre um ensaio que busca a interação musical para além do acerto na execução da composição. Percebe-se que o espaço *off* é muito potente, pois os olhares de Elis, ora para um lado, ora para o outro, muda de interlocutor, provocando uma espécie de sobreposição de interações, uma soma de talentos, uma cruzada de desejos, em que o resultado musical é justamente a soma disso. Elis e Tom se complementam como céu e mar.

A postura da câmera neste trecho, de certa maneira, encarna aquilo que Sergio Puccini (2009) aponta como característica de documentários que valorizam o plano-sequência: "Em uma tomada longa, feita em plano-sequência e em situação de mundo, as exigências da técnica de filmagem, como correção de foco, composição de quadro e iluminação, ficam submetidas às necessidades do registro (Puccini, 2009, p. 79)". Por esta ótica, a necessidade do registro é flagrar a surpresa permanente dos ensaios, os improvisos musicais e as conversas de bastidores destes talentos reunidos.



“Soneto da separação”: um terceto visual

A ideia de união de talentos é evidenciada nas formas com que “Soneto da separação” aparece no filme. Criada a partir de um poema concebido por Vinicius de Moraes, a bordo de um navio na Inglaterra em 1939, “Soneto da separação” é mostrada, primeiramente, através de dois *takes* distintos da música (o que se percebe por Jobim estar com roupa diferente). A primeira cena, é composta por apenas um plano com *zoom in* e *zoom out*, enquanto Tom Jobim canta:

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama

(Soneto, 1974)

Aqui chama a atenção que, no início da música, vemos Jobim, fones de ouvido, camisa preta, atento, em Meio Primeiro Plano, ao fundo do enquadramento, em um ângulo entre 3/4 e perfil. Entre ele e a câmera é visto um braço, cuja mão segura uma batuta, regendo o arranjo de orquestra que ouvimos. Essa mão entre e sai de quadro, em um ritmo que vai ganhando força, enquanto um *zoom* fecha em Jobim, quando ele profere: “Branco como a bruma”. Como a câmera não se moveu, a mão que rege continua passando na frente da lente, só que desfocada, atingindo uma certa fantasmagoria. Ao mesmo tempo, o plano traz uma variação de luminosidade, oscilando entre o marrom escuro e o marrom claro, enquanto a fumaça de um cigarro traz magia ao ambiente. Então, Tom ataca a segunda estrofe e, quando profere que “da calma fez-se o vento”, um *zoom* abre a imagem. De repente, vemos Bill Hitchcock, camisa branca, um pouco aberta, o maestro do disco, que rege a orquestra. E no último verso o *zoom* se afasta mais, mostrando Jobim, o maestro, e Thereza Hermann, sua esposa à época, assistindo à gravação. Neste plano (entre 1h07min56s e 1h09min09s), a concentração de Jobim contrasta com aquele músico brincalhão de “Céu e mar”. Ainda, esta sequência



evidencia elementos que se desfazem: a fumaça, a batuta que se transforma quase em uma linha, e a própria letra da canção. Além disso, a ideia de revelar só no final do plano a figura de Bill Hitchcock, de certa forma, é um expediente autorreflexivo que atinge o álbum e o filme. No que tange ao LP, é flagrante que Elis e Tom estampam a capa e dão seus nomes ao disco, mas o trabalho de equipe que (não) se vê é enorme. Basta citar que, como frisa Arthur de Faria (2014), o arranjo que vimos foi feito por Cesar Camargo Mariano. Já em relação ao documentário, o *zoom* que vai e volta não deixa de chamar a atenção para o próprio artefato da câmera que registra tais imagens.

A segunda parte da música, aparece no plano seguinte (entre 1h09min10s e 1h10min19s), com os dois tercetos do soneto:

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente

Fez-se do amigo próximo, distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente

(Soneto, 1974)

No filme, vemos Jobim tocando e, um *zoom out* (rimando com o *zoom out* da cena anterior) nos leva a Elis, que entoia o primeiro verso da terceira estrofe. Neste plano, mais do que em qualquer outro, a câmera fixa-se em *close* na cantora, ficando sobre ela, com apenas uma referência de Tom ao fundo – mostrando que, em algum momento, Tom é coadjuvante da abertura vocal dela. A câmera ganha novos contornos quando o *zoom* abre a imagem e volta a abrigar Jobim, em primeiro plano, ao fundo, justamente no verso: “fez-se do amigo próximo, distante”, trazendo não a significação literal do poema, mas algo positivo, a amizade musical entre Elis e Tom. Neste enquadramento, que vai abrindo vagarosamente o quadro, ainda há uma característica relevante: não vemos as mãos de Tom Jobim, nem o piano. É quase como se a música estivesse brotando de um outro universo. Quando, no último verso, vemos Jobim ao piano, novamente o cigarro perto dele, existe não só a materialização daquilo que era insinuado, mas a certeza de que estamos diante de algo epifânico. A própria forma com que Tom fita Elis, como que olhando através dela, exalta a música que está nascendo ali.

Nesse sentido, cabe recuperar a síntese que José Miguel Wisnik (2008) fez dos sonetos de Vinicius de Moraes, trazendo a ideia de que a figura feminina aparece como a única forma de transcender a morte. Pois neste caso é justamente a arte, a música que surge como algo transcendente (como queria Jobim em “Águas de março”). Além disso, se pensarmos o “Soneto da separação” como emblema do uso da antítese, no filme inverte-se o seu sentido, pois o que vemos não é o aspecto positivo que se desvai e se transforma em algo angustiante; pelo contrário, Elis e Tom, não se apresentam como uma antítese sem solução (o disco não ser finalizado, por exemplo), mas como uma comunhão musical extraordinária.

Essa ideia de vigor do resultado aparece justamente no plano que mostra a equipe do LP, principalmente Tom, Elis e Cesar ouvindo a gravação (entre 1h15min03s e 1h16min39s). A cena começa com a imagem fechada, mostrando rapidamente, quase de forma abstrata, o cabelo de Tom, enquanto se ouve a parte cantada por ele: “que dos olhos desfez...”. O *zoom out* rápido enquadra Tom, à direita, e Elis à esquerda, e mostra Jobim cantar “a última chama”. Depois do verso, Elis se anima, aperta a mão de Tom e sorri à sua maneira. Durante o momento instrumental, a imagem abre mais, numa velocidade que já reverbera a energia do que está se ouvindo. Então vemos Tom, Elis e, à direita dela, Theresa Hermanny. Daí se ouve: “E da paixão fez-se o pressentimento”. No momento da “paixão”, Tom olha para a esquerda do enquadramento, e diz: “Fala, Cesar!”, enquanto Elis, mãos dadas com Jobim, bate na mão dele, comemorando, em êxtase. Já em “pressentimento”, a câmera faz uma panorâmica para a esquerda, focando em Cesar (com Thereza e Elis do lado direito, como quem está dizendo: “maravilha!”). Na parte instrumental, César diz: “olha que lindo isso” e vibra, sorrindo, levantando o braço esquerdo para comemorar. Este é um instante em que vemos o trio todo comemorando, na mesma energia, algo que fica um pouco mais disperso quando se ouve o último verso, proferido por Tom, e a câmera abandona Cesar e, em *zoom in*, enfoca principalmente Jobim e Elis, ouvindo: “E do momento imóvel fez-se o drama”.

Quando entra novamente a parte instrumental, vemos a mão de Cesar entrar em quadro, mais uma vez vibrando com o resultado. Então, surge a voz de Elis. Tom, cigarro na mão esquerda, como que aponta a mão para Elis. Com a mão esquerda puxa a mão direita de Elis. Ele arregala os olhos. Elis, num gesto teatral, levanta o braço e a mão esquerda para cima, quase como se fosse uma bailarina, enquanto olha para cima. Elis sai do transe e volta-se para alguém que está à sua frente, fora de quadro, e faz o sinal de “legal”. Em todo este início escutam-se os dois primeiros versos: “De repente, não mais que de repente / Fez-se de triste o que se fez amante”. Nos versos que se seguem, a câmera na mão balança, captando Elis e Tom felizes, com este comentando



algo com alguém no estúdio. Mas no penúltimo verso (“fez-se da vida uma aventura errante”), a câmera fecha em Elis, justamente na palavra “errante”, chegando a desfocar a imagem.

No início do último verso, a câmera recupera o foco, e Elis baixa a cabeça, se concentrando, como que torcendo por sua interpretação. Por vezes franze o cenho, com algum desacordo. Mas no desfecho, ela, carregando o ímpeto da felicidade, levanta a cabeça, comemorando. A câmera abre num *zoom* rápido, enquadrando outras pessoas no estúdio. Esse lampejo (entre a cabeça estática, rosto fechado, concentrada) e a exaltação festiva evidencia não só o grau de detalhamento daquela artista, mas também a busca da perfeição estética perseguida à exaustão.

O uso dessas três cenas mostra a singularidade da “Filmagem de 1974”. Mesmo que esteja se referindo prioritariamente ao rock, Theodore Gracyk (1996 *apud* Palmer, 2016) ressalta que praticamente inexistem registros dos anos 1960 e 1970 que documentam músicos criando em estúdio¹⁴. De fato, os filmes do cinema direto que abordam músicos se concentram em turnês e shows, como o já citado filme sobre Maria Bethânia, e também *Don't look back* (1967), de D.A. Pennebaker, sobre Bob Dylan, e *Gimme Shelter* (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwering, sobre os Rolling Stones.

Porém, mesmo que seu foco prioritário não seja a gravação de um disco, uma obra dirigida por Robert Drew para a televisão traz cenas que dialogam com o terceto visual acima analisado. *On the road with Duke Ellington* (1974) mostra o músico durante o ano de 1967: ele faz shows, recebe homenagens e cumprimentos de fãs, dá depoimentos dentro de um veículo, aniversaria, mas também compõe, ensaia e, em um instante, grava o que acabou de criar. Ao acompanhar o resultado de uma gravação em um estúdio, ele também comemora o fato de ter obtido a sonoridade desejada. Com a câmera distante, mas com a *zoom* fechada, surge o rosto do artista, sorrindo, com a imagem granulada “tirando-o da realidade”. Destarte, o êxtase da obtenção do resultado artístico, aliado à documentação do processo, do trabalho, para tal conquista, aparece nos dois filmes.

¹⁴ *Let it be* (1970), de Michael Lindsay-Hogg, registra os Beatles ensaiando e gravando músicas do LP homônimo. Flagra discussões entre Paul McCartney e George Harrison e a presença de Yoko Ono em meio aos trabalhos. Rodado com várias câmeras, o filme tem alguns momentos em que se sente a influência do cinema direto, mas são poucos planos em movimento que se sustentam por mais de 15 segundos. *One plus one* (1968), de Jean-Luc Godard, além de ser um ensaio sobre o final dos anos 1960, mostra os Rolling Stones trabalhando na música “Sympathy for the Devil”. Vemos vários estágios da canção – que seria lançada no disco “Beggars Banquet” (1968) –, como que representando fases da criação artística. Já o documentário *Simon and Garfunkel: song of America* (1969) será analisado, mais adiante, em nosso texto.





“Chovendo na roseira”: a construção musical encontra a construção fílmica

Como se sabe, “Chovendo na roseira” apareceu pela primeira vez como música instrumental, no disco de Jobim, “Stone flower” (1970), com o nome de “Children’s Games”. A letra surgiu posteriormente e sua primeira gravação com os versos de Jobim foi justamente no disco de 1974.

No filme, a música aparece três vezes. Na primeira, temos o depoimento do engenheiro de som Humberto Gatica dizendo que foi escalado para o projeto porque sabia falar espanhol, podendo se comunicar com o produtor e com os músicos. Então, corta para a “Filmagem de 1974”. A câmera na mão, com a instabilidade típica, está próxima de Jobim, que, em *close*, fumando, fala, um pouco nervoso: “Então, Chovendo na roseira, agora!”. A câmera abre em *zoom* e mostra o estúdio cheio, enquanto Elis comenta: “tá tipo festa essa gravação! Aquela zona brasileira”. Tom retruca que está boa a gravação. Elis parece comparar o clima do momento com “aquele bar fedido de pastel... cê vai comprar um e se estrepa”. Tom, sem dar atenção a Elis, pergunta: “Cadê o gravador, cadê... Humberto?”, numa alusão ao engenheiro. Elis chama o engenheiro, “Humberto”. Tom pergunta: “¿Qué pasa?” tentando falar espanhol para indicar qual será a música: “Chove... chove en la roseira, ... Como se diz?”. Aí a câmera faz um *zoom* e mostra Elis se aproximando de Humberto, com Cesar próximo dele. “*Chuivendo em la rosera*”, tenta Elis. Jobim tenta: “*It’s raining in the rose bush... bush, bush*”. Elis ri.

A segunda vez em que “Chovendo na roseira” aparece é em uma cena que alude a algo que aconteceu na gravação desta música. No disco “Elis & Tom” (1974), a letra da canção aparece diferente da originalmente composta por Jobim. Na segunda estrofe, os dois primeiros versos eram: “Pétalas de rosa encharcadas pelo vento / Um amor tão puro carregou meu pensamento”. Já no disco, Elis canta: “Pétalas de rosa carregadas pelo vento / Um amor tão puro carregou meu pensamento”. A repetição do verbo carregar e o equívoco em relação à intenção original parece justamente motivar a dita cena.

Praticamente na metade do documentário (entre 54min54s e 55min24s), a “Filmagem de 1974” irrompe, depois que o produtor-diretor afirma que Elis estava nervosa, roendo as unhas. Então, corta-se para um *close* no estúdio com Elis fazendo isso. A câmera se demora em Elis, nervosa. Então, ouve-se Tom em *off*, perguntando a Elis: “por causa daquelas palavrinhas?”. A câmera vai indo em direção a Jobim e se ouve Elis respondendo: “eu vou recolocar a voz... se você permitir”. A câmera chega em Tom, ao lado dele uma pessoa da equipe do documentário que segura um microfone. O compositor diz: “você... porque tá bonito... você quer mudar por que, não é por causa de



letra, não?”. Em *off*, Elis responde: “É por causa da letra”. Tom passa a mão no rosto demoradamente, desacorçoadado e replica: “A letra não tem importância. Tá muito bom”. Então ouve-se Elis: “Eu preferia”. E corta para um depoimento de Cesar Camargo Mariano lembrando das desavenças com Tom. A cena em si poderia, por um lado, ser vista apenas como uma ilustração do que os depoimentos dizem, mas seu significado irromperá mais adiante.

A terceira vez em que a canção aparece é na parte final do filme (entre 1h16min45s e 1h19min31s). Já vimos o “Soneto da separação” e, então, surge um plano de entrevista de João Marcelo Bôscoli, afirmando que “a partir dali eles estavam indo em direção a uma obra prima”. No desfecho da frase surge uma imagem do estúdio, com um membro da equipe batendo claquete, em que se lê a palavra ENSAIO, grafada em maiúsculas. Depois da claquete, a câmera faz uma leve panorâmica para a esquerda, e enquadra Tom, Cesar e Elis e mais dois participantes da gravação: o guitarrista Hélio Delmiro, que aparece relaxado ao fundo, e o violonista Oscar Castro Neves, de costas para a câmera, de frente para Tom. Tom começa a tocar violão e Elis inicia: “Olha/ está chovendo na roseira”. Nesta frase, a câmera, balançando um pouco, pega Jobim em seu instrumento para se mover até Elis, enquanto ela canta. Na passagem, vemos Tom dando a deixa para Elis iniciar.

No canto dos próximos versos (“Que só dá rosa, mas não cheira / A frescura das gotas úmidas / Que é de Luiza”), o *zoom* vai se aproximando, trôpego, de Elis. Neste último verso, a câmera faz um panorâmica para Jobim: ele tocando feliz, por vezes se movimentando para frente, com a cabeça balançando afirmativamente, ao som da voz dela, proferindo: “Que é de Paulinho / Que é de João / Que é de ninguém”. Aqui, mais uma vez, surge a relação letra-imagem, pois a construção parece lembrar que a música “Chovendo na roseira” é de Tom Jobim, promovendo uma exaltação dele como compositor. Ainda, impossível não lembrar – no meio da música – das figuras de Paulinho da Viola (que posteriormente regravaria “Caco velho”, de Ary Barroso) e de João Gilberto, o intérprete mais associado à Bossa Nova. Nesse sentido, o verso “que é de ninguém” também traz uma noção de palimpsesto musical, principalmente da canção popular brasileira, do violão nacional, em que os músicos e as músicas se misturam criando um universo múltiplo, sem restrições de época. A própria menção à Luiza não deixa de aludir premonitivamente à música de mesmo nome, de autoria de Jobim, feita posteriormente, em 1981, gravada em “Edu & Tom, Tom & Edu” (1981).

Voltando à música, na parte instrumental e no início da estrofe seguinte, o *zoom* se afasta e torna a mostrar os cinco personagens do estúdio. Por baixo, ouve-se Elis entoando: “Pétalas de rosa encharcadas pelo vento”. Então, ela comenta: “que



escalinha, hein?”, enfatizando a dificuldade de cantar aquela parte. Jobim continua se balançando, feliz. A câmera mostra, ainda um pouco de longe, Elis prosseguindo: “Um amor tão puro carregou meu pensamento”. Então, ouve-se Tom comentando, com bom-humor, a questão da “escalinha”, dizendo “por isso que eu não gravei essa música”, que “essa é pra profissional”, elogiando Elis, enquanto ela ri da dificuldade da música. A atmosfera é de compreensão mútua, descontração, entrosamento e cumplicidade.

Enquanto o *zoom* vai se aproximando de Elis, ela profere: “Olha, um tico-tico mora ao lado / E vai chovendo no molhado”. Tom, fora de quadro, corrige, simpático: “não, passeando no molhado”. Elis, rindo, diz “eu sei” e volta a cantar: “Adivinhou a primavera”. A câmera instável permanece em Elis, até o início do próximo verso: “Olha / que chuva boa prazenteira”. Então, no meio do verso, há uma panorâmica para Tom Jobim e ouve-se o resto da estrofe: “Que vem molhar minha roseira / Chuva boa criadeira”, com Tom cantando junto este último verso e, posteriormente, trocando impressões com o outro participante da gravação, o violinista Oscar Castro Neves. Depois dos versos “Que molha a terra / Que enche o céu / Que enche o rio”, a panorâmica volta a Elis, que completa: “Que limpa o céu / Que traz o azul”. Então, a câmera vai em panorâmica para a esquerda. No trajeto, vemos Tom dizer: “Cesar”, com o piano deste entrando na música. A câmera chega no baixista Luizão Maia, cujo instrumento já entrara na gravação, mas que agora é visto tocando. Por cima, se ouve a voz de Tom, dizendo: “mas que música bonita”. Então, se dirigindo a Elis, os dois em *off*, ele comenta de novo: “essa música é bonita, sabia?”. Ela provoca: “você acha?” E Jobim responde: “Assino!”. A câmera volta para a direita, captando Cesar de costas. Depois ela enquadra Tom comentando: “o mundo era bom, né, quando tinha as árvores, os passarinhos”. Em *off*, Elis ri e diz: “Isso é ecologia”. Tom, no meio do instrumental, diz: “Pura Ecologia”.

A canção vai se encaminhando para o verso seguinte e a câmera vai se dirigindo a Elis. Tom, já em *off*, chama “Elis” para ele iniciar a cantar. Então, quando a câmera chega na intérprete, ela está com uma carteira de cigarro na mão. Tirando um cigarro da carteira, ela entoia: “Olha / o jasmineiro está florido”. Então a câmera abre e vemos também Tom, com César de costas, e ouvimos: “E o riachinho de água esperta / Se lança em vasto rio de águas calmas / E a boiada faz-se ao largo...”. Então, a câmera fecha nela, que pergunta: “essa boiada vai mesmo?”. Tom responde em *off*: “Se você quiser, mas é loucura, a censura pode...”. Já sem o instrumental, Elis, quase interrompendo, retruca: “Que censura!? O que que tem uma boiada?” e corta.

Aqui o que se percebe é uma Elis mais afrontosa em relação à situação política do país, enquanto Tom, um pouco mais receoso. Esse verso, inclusive, acaba



ficando de fora da gravação final. Ao mesmo tempo, na música toda, e neste trecho em especial, fica evidente que há um paralelo entre “Chovendo na roseira” e “Águas de março”. Em ambas, a força da natureza, que faz brotar não só frutos, mas é vista em um ecossistema, serve também de metáfora à criação artística. O jasmineiro florido não deixa de ser o disco que está ficando pronto – pelo menos, dentro do documentário.

Por fim, os três momentos de “Chovendo na roseira” merecem mais atenção. A segunda cena (em que Elis quer regravar porque errou a letra) não chega a ser diretamente relacionado à canção pelo filme, o que de certa forma esconde que existe uma narrativa entre as três ocasiões. Voltando a esta segunda entrada da música, deve-se lembrar que ali mostra-se que – como o erro da letra prevaleceu – existe uma demonstração não só da força de Jobim nas escolhas, mas o quanto ele enaltecia a voz de Elis. Dentro disso, o compositor parece abdicar de seus versos em favor da interpretação dela. Outra questão relevante é a presença da equipe de filmagem dentro do estúdio, trazendo novamente à tona uma atmosfera metalinguística.

Pensando nos três instantes de “Chovendo na roseira”, o momento do ensaio é o mais harmônico entre a dupla; só que em termos de processo, em termos de cronologia, ele aconteceu antes dos outros dois. Porém, ele é mostrado como o último dos três, provavelmente para ilustrar a visão do documentário: os dois grandes artistas iniciaram divergindo e depois se entenderam, a ponto de haver um enamoramento (apenas artístico ou não, pouco importa). Nesta lógica, o filme apresenta uma narrativa tradicional: os personagens têm um objetivo (gravar o disco), mas são impedidos momentaneamente por conflitos (dificuldade de relação, descontentamento de Jobim pelo fato de que Cesar faria os arranjos). Então, em nome de uma musicalidade ímpar e de um progressivo entendimento, as arestas foram aparadas e o disco foi gravado.

Como vimos, para endossar tal discurso, a montagem por vezes altera a cronologia das ações¹⁵. Porém, analisando a “Filmagem de 1974”, o que se percebe é que a oscilação entre harmonia e tensão obedeceu a vários estágios, talvez sem nunca chegar à dissolução plena. Nesse sentido, a “Filmagem de 1974” parece ser menos conclusiva, parece nos dizer que jamais saberemos o que de fato aconteceu ali, parece sublinhar uma narrativa menos linear – cíclica –, em que a tensão esteve presente o tempo todo, muitas vezes convivendo com epifanias, mas epifanias efêmeras.

Este tema de certas imagens que trazem em si a inconclusão nos leva ao

¹⁵ Outra inversão de cronologia parece acontecer em relação às duas músicas de Ary Barroso. Na primeira que aparece no filme (“Caco velho”), Cesar pergunta se a música “é do Ary também”, provavelmente se referindo a “Na batucada da vida”, que teria sido entoada antes. No filme, enquanto a primeira aparece no início, a segunda surge no terço final (entre 1h22min52s e 1h25min34s).



documentário *The harmony game* (2011), de Jennifer LeBeau, que conta a história do (também icônico) disco *Bridge over troubled water* (1970), de Paul Simon e Art Garfunkel. Reunindo a dupla, seu empresário, o produtor Roy Halle, músicos e arranjadores que participaram das gravações, o filme, através de abundantes entrevistas e algum material de arquivo, analisa a construção do álbum e, mais detidamente, algumas canções, como aquela que dá título ao LP. Além disso, aborda a separação de Simon e Garfunkel ocorrida logo depois do lançamento. Em certo momento, o foco recai sobre *Simon and Garfunkel: songs of America* (1969), um telefilme realizado para a rede CBS. Então, conta-se como o programa afrontou a audiência, fazendo inclusive o patrocinador exigir o dinheiro investido de volta; afinal, na obra, as canções da dupla ilustram as mudanças culturais e políticas do final da década de 1960 nos Estados Unidos: a morte de Martin Luther King e a Marcha dos Pobres em Washinton são alguns eventos que aparecem em imagens de arquivo.

Mas *Simon and Garfunkel: songs of America* tem ainda outras questões. Produzido por Robert Drew, dirigido por Charles Grodin, o telefilme mostra, além do que foi citado acima, a turnê de lançamento do LP “Bookends”, imagens de *backstage* e de gravações de três músicas, justamente do álbum *Bridge over troubled water* (1970): a música-título, “So long, Frank Lloyd Wright”, e “Cuba si, Nixon no” (que acabou ficando de fora do disco).

Nestes três momentos e nas captações de *backstage* encontramos imagens que dialogam com aquelas produzidas na “Filmagem de 1974”, a começar pelo fato de que, em ambos os casos, temos uma dupla principal – ou seja, dentro de cada cena, a câmera oscila entre dois pontos de interesse majoritários. Nas filmagens, o foco oscilante, a instabilidade da câmera, a busca pela troca de personagens no mesmo plano, combinando com a hesitação da construção das canções e, eventualmente, com o instante preciso em que uma ideia se materializa, faz do registro direto de *Simon and Garfunkel: songs of America* algo análogo ao que se vê na “Filmagem de 1974”. Simon ensinando para Garfunkel a batida de “Cuba sin, Nixon no”, Roy Halle vibrando com o arranjo de cordas de “So long, Frank Lloyd Wright”, e o contraste entre a vocalização emocionada de Garfunkel e os problemas técnicos de Paul em “Bridge over troubled water” são registros que transcendem explicações verbais da construção do LP. A colaboração coletiva, os ajustes necessários, a atmosfera da gravação oscilando entre informalidade, tensão e deleite aparecem nos filmes brasileiro e estadunidense.

Aliás, o registro do *backstage* do documentário de 1969 também guarda similaridades com o da “Filmagem de 1974”, como quando Simon and Garfunkel entoam, em um quarto de hotel, a canção “The 59th Street Bridge sound (Feeling



Groove)”: a câmera sai de um cantor para o outro, até se afastar, em um plano de mais de um minuto de duração. O plano-sequência, a alternância de quem aparece na tela e a apreensão do instante lembram o que se vê na “Filmagem de 1974”.

Ainda é preciso frisar que no documentário de 1969 as gravações das músicas “Cuba si, Nixon no” e “So long, Frank Lloyd Wright” são mostradas de forma contígua – algo evitado em propostas em que as entrevistas conduzem a narrativa¹⁶. Ou seja, há um contraste entre os dois documentários sobre Simon and Garfunkel: a obra de 2011 parece primar pelo caráter expositivo, enquanto o filme de 1969, almeja antes de tudo evocar uma atmosfera.

Como vimos, algo parecido acontece na relação entre a “Filmagem de 1974” e o documentário *Elis & Tom – Só tinha de ser com você*. Porém, o que se percebe é que o cinema direto usado na “Filmagem de 1974” permanece presente. De certa forma, os planos da “Filmagem de 1974” também são depoimentos, depoimentos de que o disco de 1974 produziu rompantes, faíscas, brigas, aproximações, inspirações tão diversas que por vezes só podem ser radiografadas por movimentos de câmera e lente, movimentos estes que transpiram – para voltar às palavras de Ramos (2012) – indeterminação e ambiguidade.

Conclusão

Nesta análise da “Filmagem de 1974”, privilegiamos músicas que não estão no LP “Elis & Tom” (1974) e as canções “Soneto da separação” e “Chovendo na roseira”, registradas em seu processo de gravação. Nas obras de Ary Barroso e Johny Alf, a câmera solta, que se atrela aos princípios do cinema direto, radiografa a espontaneidade das interpretações, com as oscilações típicas de momentos descontraídos. Ao mesmo tempo, os aspectos visuais e sonoros – geralmente a combinação da imagem de um dos músicos, com a letra cantada ou com um comentário – permitem algumas associações relativas aos protagonistas.

Em “Caco velho”, ligações entre os versos de Barroso, o suposto ostracismo de Tom Jobim no início dos anos 1970 e a personalidade forte de Elis. Já em “Na batucada da vida”, Tom mostra a Elis uma canção que, posteriormente, fará parte de um

¹⁶ Não é nosso interesse debater a banalização do uso das entrevistas em certos documentários. Nos alinhamos a Jean-Claude Bernardet (2003), quando este afirma que “a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo... virou cacoete” (Bernadet, 2003, p. 285). Ao mesmo tempo, como Jean-Claude, reconhecemos o caráter instigante de documentários em que “a entrevista encontra-se problematizada” (Bernadet, 2003, p. 288).



disco da artista, confirmando seu vasto repertório do cancionário brasileiro. Em “Céu e mar”, de Johnny Alf, um plano-sequência de cerca de quatro minutos mostra uma execução marcada por acertos e desacertos, improviso e êxtase, com o contentamento sobrepujando os impasses. No final da sequência, Tom confirma que Alf foi responsável pelo começo da Bossa Nova. Por esta ótica, as três canções que não estão no álbum parecem criar uma linha que inicia antes do movimento que consagrou Tom Jobim e se estende para a discografia posterior de Elis.

“Chovendo na roseira” também transita entre passado e futuro, principalmente pela letra que evoca João Gilberto, Paulinho da Viola e a canção posterior de Jobim, “Luiza”. Ao mesmo tempo, tais momentos revelam a coragem de Elis, mais afrontadora ao regime militar. Ainda, nestes instantes Tom exalta a colega, sua extensão vocal, evidenciando uma admiração que nem sempre se faz presente no filme.

Paradoxalmente, “Soneto da separação” traduz a união da dupla, a comunhão ímpar que imanta o disco. Em planos contíguos, vemos primeiro Tom e depois Elis registrando sua participação na gravação da canção. Tais tomadas preparam o terreno para a comemoração deles e da equipe, quando se escuta, posteriormente, a música com piano, cordas e o canto dos dois.

Como visto nas cinco músicas analisadas, a câmera da “Filmagem de 1974”, ao usar os preceitos do cinema direto, produz planos que possibilitam uma série de interpretações, planos que desvendam canções; afinal, a câmera da “Filmagem de 1974” é uma câmera que escuta.

Referências

ÁGUAS de março. Intérprete e compositor: Antônio Carlos Jobim. *In*: DISCO de Bolso, o Tom de Jobim e o Tal de João Bosco. Rio de Janeiro: Disco de Bolso, 1972. 1 disco compacto, Lado A (3 min).

ARRASTÃO. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Vinícius de Moraes e Edu Lobo. *In*: ELIS Regina Compacto Simples. Rio de Janeiro: Phillips., 1965. 1 LP (2 min).

A MÚSICA segundo Tom Jobim. Direção: Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim. Brasil, 2012. 84 min., sonoro, colorido.

BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos: 1974-1983**. A explosão da Música Pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BETHÂNIA bem de perto, a propósito de um show. Direção: Eduardo Escorel e Júlio



Bressane. Brasil, 1966. 33 min., sonoro, preto e branco.

BRIDGE over troubled water. Intérpretes: Simon & Garfunkel. Estados Unidos: Columbia Records, 1970. 1 LP (37 min).

CACO velho. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositor: Ary Barroso. In: SONGBOOK - Ary Barroso - Vol. 01. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1994 [1934]. 1 CD, faixa 8 (4 min).

CAIXEIRO-VIAJANTE (Salesman). Direção: Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwering. Estados Unidos, 1969.91 min., sonoro, preto e branco.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÉU e mar. Intérprete e compositor: Johnny Alf. In: DIAGONAL. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment, 1964 [1956]. 1 LP (3 min).

CHOVENDO na roseira. Intérpretes: Antônio Carlos Jobim e Elis Regina. Compositor: Antônio Carlos Jobim. In: ELIS & TOM. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda., 1974. 1 LP, Lado B, faixa 6 (3 min).

DREW, Robert. Interview: Robert Drew. Publicada por Nicolas Rapold. **Film Comment**. 10 nov. 2014. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-robert-drew/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. São Paulo: Leya, 2012.

EDU & Tom, Tom & Edu. Intérpretes: Edu Lobo e Antônio Carlos Jobim. Brasil: Polygram/Phillips, 1981. 1 LP (36 min).

ELIS & Tom. Intérpretes: Elis Regina e Antônio Carlos Jobim. Brasil: Polygram/Phillips, 1974. 1 LP (38 min).

ELIS & Tom – Só tinha de ser com você. Direção: Roberto de Oliveira e Jom Tom Azulay. Produção: Diogo Pires Gonçalves; Rinoceronte Entretenimento. Brasil, 2022. 100 min., sonoro, cor, digital. Disponível no portal Globoplay. Acesso entre março e julho de 2024.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2002. 112 min., sonoro, colorido.

FARIA, Arthur. **Elis e Tom**. São Paulo: Mediafashion, 2014.

FARIA, Arthur de. **Elis**: uma biografia musical. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JOBIM, Helena. **Antônio Carlos Jobim**: um homem iluminado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MELLO, Zuza Homem de. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MELLO, Zuza Homem de, SEVERINO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, v.2. São Paulo: Editora 34, 1998;



MOTTA, Nelson. **101 canções que tocaram o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2006.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NA BATUCADA da vida. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Ary Barroso e Luiz Peixoto. *In*: ELIS. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda., 1974 [1934]. 1 disco compacto, Lado A (3 min).

NESTROVSKI, Arthur. “O samba mais bonito do mundo”. *In*: _____ **Tem tudo a ver**: Literatura e Música. São Paulo: Todavia, 2019. p. 143-158.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil). *In*: _____ **Cinema Moderno**: Cinema Nôvo. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

ON THE ROAD with Duke Ellington. Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1974. 57 min., sonoro, preto e branco.

PALMER, Landon. The Portable Recording Studio: Documentary Filmmaking and Live Album Recording. 1967-1969. **IASPM Journal**, v. 6, n. 2, p. 49-69, 2016. Disponível em: https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/778. Acesso em: 15 dez. 2025.

PRIMÁRIAS (Primary). Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1960. 60 min., sonoro, preto e branco.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: Da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papyrus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca - Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual**. v.1, n.1, p. 16-53, 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8/2>. Acesso em: 15 nov. 2024.

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

SIMON and Garfunkel: songs of América. Direção: Charles Grodin. Produção: Robert Drew. Estados Unidos, 1969. 52 min., sonoro, colorido.

SÓ TINHA de ser com você. Intérpretes: Antônio Carlos Jobim e Elis Regina. Compositores: Tom Jobim e Aloysio Oliveira. *In*: ELIS & TOM. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda., 1974. 1 LP, Lado A, faixa 3 (3 min).

SONETO de separação. Intérpretes: Antônio Carlos Jobim e Elis Regina. Compositores: Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. *In*: ELIS & TOM. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda., 1974. 1 LP, Labo B, faixa 5 (2 min).

THE HARMONY game. Direção: Jennifer LeBeau. Estados Unidos, 2011. 72 min., sonoro, colorido.



WELLER, Fernando. Olhar, encantamento e a estética intimista no cinema direto norte-americano dos anos 1960. **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 01, p. 164-179, abr./jul., 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17566/pdf>. Acesso em: 15 dez. 2025.

WISNIK, José Miguel. "Posfácio: A balada do poeta pródigo". In: MORAES, Vinicius de. **Poemas, sonetos e baladas e Pátria Minha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹ Fabiano Grendene de Souza

Doutor em Comunicação Social pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professor do Curso de Produção Audiovisual da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos.

E-mail: fabiano.souza@pucrs.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Intensos Fantasmas: o material de arquivo no cinema brasileiro contemporâneo.

Fontes de financiamento:

Programa de Apoio à Atuação de Professores Horistas em Atividades de Pesquisa na PUCRS.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Recebido em: 24/07/2024. Aceito em: 15/07/2025.

