

**ASPECTOS DA MÚSICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: ALGUMAS REFLEXÕES
SOBRE O FAZER E O PENSAR**

Guilherme Maia*

Resumo: Fruto de investigação realizada no âmbito do projeto *Tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo* [Projeto beneficiado pelo Edital 022/2009 Fapesb/CNPq], este artigo discute a perspectiva de uma relação essencial entre documentários e música, apresenta alguns resultados do exame panorâmico do *corpus* empírico e reflete sobre um ponto de tensão verificado no domínio dos discursos sobre a música no filme documental.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Documentário, Música.

Resumen: Como resultado de la investigación llevada a cabo dentro del proyecto *Tendencias Musicales en el Documental Brasileño Contemporáneo*, proyecto beneficiado por el edicto 022/2009 Fapesb / CNPq, en este artículo se discute la perspectiva de una relación esencial entre documentales y música, presenta algunos resultados del examen panorámico del *corpus* empírico y reflexiona sobre un punto de tensión que se halla en el dominio de los discursos sobre la música en el cine documental.

Palabras clave: cine brasileño, documental, música.

Abstract: As a result of research carried out under the project “Trends of music in contemporary Brazilian documentaries” [funded by the Editorial 022/2009 Fapesb/CNPq], this article discusses the perspective of an essential relationship between music and documentaries, presents some results of a panoramic examination of the empirical corpus, and reflects on a point of tension found in the field of discourses on music in documentary film.

Keywords: Brazilian Cinema, Documentary, Music.

Résumé: Résultat de recherches effectuées dans le cadre du projet *Tendances de la musique dans le documentaire brésilien contemporain* [ce projet a bénéficié du soutien 022/2009 Fapesb / CNPq], cet article traite de la perspective d'une relation essentielle entre la musique et les documentaires, présente quelques résultats obtenus à partir de l'examen panoramique d'un corpus empirique et réfléchit sur un point de tension qui se rencontre dans le domaine du discours sur la musique dans le film documentaire.

Mots-clés: Cinéma brésilien, Documentaire, Musique.

* Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

O projeto de pesquisa *Tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo* partiu de duas perguntas. O que, de um modo geral, pensa-se sobre a música nos documentários? Quais as práticas de uso de música dominantes no documentário brasileiro contemporâneo? No eixo teórico, foi realizado, no Laboratório de Investigação Sonora (LIS - CAHL/UFRB) e no Laboratório de Análise Fílmica (LAF - Póscom/UFBA), uma revisão de bibliografia com foco em enunciações acerca da música dos documentários em um conjunto de livros-chave, com ênfase em publicações sobre o documentário brasileiro, sobre o documentário de um modo geral e sobre a música dos filmes.¹ Em sua dimensão empírica, a pesquisa observou um *corpus* construído a partir de estudo recente realizado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), no qual as autoras traçam um panorama crítico da produção atual brasileira de documentários e dos artigos publicados no livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, organizado pelo pesquisador César Migliorin, com contribuições de alguns dos mais importantes pesquisadores do campo no Brasil.² Neste artigo, serão apresentados alguns processos e resultados da investigação.

Documentários e música: uma conexão ontológica?

A simples experiência de assistir a documentários³ em bases regulares nos leva a inferir que são raros os filmes dessa natureza nos quais a música não está de alguma forma presente, evidência refletida em uma reflexão de

¹ Ver *corpus teórico* da pesquisa em Anexo.

² Ver *corpus empírico* da pesquisa em Anexo.

³ Estamos cientes de quão podem ser difusas – e confusas – as fronteiras entre documentários e muitos outros produtos audiovisuais. Levando em conta, entretanto, que um importante volume de energia intelectual já foi dedicado a essa questão por renomados estudiosos, a pesquisa adota como condição suficiente para que um filme seja aqui considerado um documentário, o fato de a obra ser citada como tal pelos livros do *corpus teórico*.

Fernão Ramos (2008) no livro no qual coloca em atrito possíveis definições do documentário. Ramos declara-se impressionado com a presença *universal* da música no audiovisual de um modo geral e confere à música dos documentários o estatuto de recurso *necessário*, de importância equivalente à música do cinema de ficção:

A forma-câmera, com figuras em movimento, pede a melodia de modo premente. Essa premência chega a impressionar por sua universalidade. Dois fatores podem ser destacados: 1) a relação entre movimento/transcorrer e melodia/transcorrer, em sua disposição no eixo temporal conforme surge para a percepção; 2) o configurar abstrato de estados emocionais e que a música induz e que são aproveitados pela trama dramática, tanto no cinema de ficção como no documentário. No caso do documentário, muitas vezes a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção, e que ainda deverá ser estudada. (Ramos, 2008: 86).

É mesmo fato que não apenas filmes, mas produtos audiovisuais sem música são raros? A título de exercício, sugiro ao leitor que tente se lembrar de um filme de longa-metragem ou de um programa de TV no qual a música esteja cem por cento ausente. Se o autor for um cinéfilo é até possível que lhe venha à lembrança, no campo da ficção, alguns filmes fundadores do gênero terror, como *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (Idem, James Whale, 1931), *A Múmia* (*The Mummy*, 1932), dois filmes célebres de Hitchcock - *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963) e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), e ainda filmes pontuais como *Doze homens e uma sentença* (*12 Angry men*, Sidney Lumet, 1957), *Eraserhead* (David Lynch, 1977) e *Onde os fracos não têm vez* (*No country for old men*, Joel & Ethan Coen, 2007). Todos estes filmes foram apontados em pesquisa realizada no monumental banco de dados Internet Movie Database, utilizando “no music” como *keyword*. A busca produziu um número em torno de cinco

dezenas de obras audiovisuais, incluindo longas-metragens de ficção, documentários, seriados de TV e curtas. Uma gota d'água no oceano. Evidentemente, esse banco de dados está em processo de construção e deve existir uma quantidade mais expressiva de filmes sem música, especialmente considerando o reino do audiovisual como um todo. Cabe observar, contudo, que em um número significativo de obras citadas como exemplos de ausência de música, - incluindo rigorosamente todos os mencionados neste parágrafo -, é possível, mesmo que em uma dimensão mínima, observar a música em operação na abertura e/ou no final (*Dracula*, *Frankenstein*, *The Mummy*, *Rope*), em alguma intervenção pontual de música diegética (*Rope*, *Eraserhead*, *The Birds*, *No country for old men*), ou o uso de um material composicional baseado em ruídos que pode ser considerada como *música concreta* (*The Birds*, *Eraserhead*). A rigor, nenhum desses filmes abre mão completamente do uso de música.

Vimos ainda que, para Ramos, “a música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção”. A julgar pela pesquisa histórica de Mervyn Cooke (2008), Ramos parece também ter razão. Cooke nos conta que a música estava lá, com Edison e os Lumière, quando o cinema veio ao mundo; que filmes de natureza documental exibidos no contexto do chamado “cinema de atrações” herdaram a música do contexto *vaudeville* de apreciação; que muitos filmes factuais da era muda tiveram música original, composta por compositores importantes no contexto da música de concerto da época, especialmente na ocasião da estreia daqueles produtos considerados mais importantes pelas companhias cinematográficas. Os filmes *Nannok o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) e *Moana* (1926), ambos de Flaherty, tiveram música original assinada por William Axt e James C. Bradford, respectivamente. Da mesma forma, os documentários *Grass* (1925) e *Chang* (1927), dirigidos pela dupla Merriam C. Cooper e Ernst B. Shoedsack, contaram com música inédita composta por Hugo Riesenfeld. Ainda entre

os filmes documentais dos anos 1920, Cooke cita o célebre *Um homem com uma câmera* (Человек с киноаппаратом, 1929), para o qual o diretor Dziga Vertov escreveu instruções bastante detalhadas como guia para os três compositores do Skovino's Music Council, responsáveis pela composição da música do filme.⁴ Os primeiros filmes sonoros de atualidades de companhias como Pathé, Gaumont e Fox, com forte compromisso com o espetáculo e com a evocação de sentimentos patrióticos, tinham a trilha sonora marcada por marchas e fanfarras militares. No movimento documentarista britânico dos 1930-1940, momento histórico do batismo do documentário, a intensa produção de filmes pelas produtoras estatais ofereceu um campo de trabalho e de experimentação musical bastante profícuo para um grupo de compositores ingleses. O famoso *Night Mail* teve música original composta por Benjamin Britten e *Song of Ceylon* por Walter Leigh (esta gravada em canais múltiplos, em 1934). Ninguém melhor do que Alberto Cavalcanti para falar sobre a música no contexto da escola de John Grierson:

Na Inglaterra, um dos músicos mais interessantes para o cinema documentário foi certamente Benjamin Britten, hoje um dos mais famosos compositores de ópera do mundo. Em *Coal-Face* Britten obteve efeitos musicais e corais admiráveis. A subida dos mineiros no ascensor, enquanto se ouvem as vozes das mulheres que chamam por seus nomes é, para mim, um dos grandes momentos musicais do cinema. (...) No setor do documentário, porém, Virgil Thompson, que fez a música para os filmes de Pare Lorentz, *The River* e *The Plow that Broke the Plains*, tem-se revelado uma das figuras mais interessantes. (1937: 171-2).

⁴ Cabe aqui desfazer um equívoco importante presente nos discursos sobre o mais conhecido filme de Vertov. Como nos relata Cooke, a música que acompanhou o filme na estreia foi uma compilação do repertório clássico, organizada e arranjada pelos três compositores citados. Somente em 1995 o filme recebeu a hoje bem conhecida versão composta pelos integrantes do grupo The Alloy Orchestra, que buscaram seguir algumas orientações verbais escritas pelo diretor.

Marcando presença como recurso de expressão na formação do gênero e no momento em que Grierson dá nome ao fenômeno, a música acompanha o documentário ao longo da História. Nos 1940, Cooke cita a importância decisiva da música nos documentários da Disney sobre o reino animal e dá destaque ao trabalho do compositor Hans Eisler, que, como parte de um projeto de pesquisa de música aplicada a documentários financiados pela Fundação Rockefeller, realizou diversas experiências interessantes, entre elas a composição, em 1941, de uma obra camerística para o filme *Chuva (Regen)*. Joris Ivens, 1929).⁵ O trabalho mais emblemático de Eisler no campo do documentário, afirmam tanto Russel Lack (1999) como Cooke, é a música original composta para o impactante filme *Noite e neblina (Nuit e brouillard)*. Alain Resnais, 1957). Cooke aponta também como muito influentes nos anos 1940 os trabalhos de traço nacionalista de compositores como Aaron Copland e Virgil Thompson nos documentários produzidos nos Estados Unidos. Thompson, que assina o último filme de Flaherty, *Louisiana story* (1948) é um exemplo raro de compositor que, no campo do cinema, trabalhou exclusivamente com filmes documentais.

Como bem sabemos, um importante ponto-de-virada na história do documentário ocorre nos anos 1960, quando um salto tecnológico importante tornou possível o uso de câmeras e gravadores de áudio mais ágeis e portáteis e instituiu um novo pacto de objetividade com o mundo experimentado. Nesse contexto mais realista, a música do filme passa a ser a música do mundo filmado e, junto com a interdição à voz de Deus, a música extradiegética, adicionada às imagens na pós-produção, é posta em cheque. É preciso considerar, contudo, que essa interdição à “música de Deus” não atinge a diegética e o pacto ontológico entre a música e o documentário é,

⁵ Na qual o compositor utilizou exatamente a mesma instrumentação da célebre “Pierrot lunaire”, uma das mais afamadas obras de Schönberg, o pai do dodecafonismo.

de algum modo, mantido. Afinal, é nesse contexto em que reina a música “do mundo” que floresce o documentário musical moderno.

O minucioso levantamento de dados de Cooke arrola um monumental conjunto de filmes e um número importante de compositores que escreveram música original para documentários até a metade da primeira década do século XX e nos deixa a certeza de que uma das propriedades ontológicas que os documentários compartilham com a ficção e muitas outras manifestações do reino audiovisual é o recurso à música em bases regulares, asserção que se confirma no exame do corpus empírico deste estudo.

A música no documentário brasileiro contemporâneo

Como já foi dito, a escultura do corpus empírico toma como referência os estudos de Lins e Mesquita e a coletânea de Migliorin. Nesse contexto, foi realizado um movimento no sentido de identificar os diretores considerados mais influentes e atuantes no campo e filmes considerados como marcos exemplares de tendências poéticas entre 1993 e 2010. Esse esforço resultou em um conjunto de cinquenta obras que, a partir de um processo de fichamento (*spotting*) dos pontos de entrada e saída de música, foi examinado sob uma perspectiva panorâmica, visando a identificar materiais musicais dominantes (gênero, instrumentação, canção ou instrumental, tonal, modal ou pós-tonal, melódico ou não melódico, presença ou ausência de motivos condutores etc.) e, principalmente, os modos de operação da música nos filmes sob uma perspectiva funcional.

É importante deixar claro que a ênfase da investigação incidiu sobre os casos em que a música ou manifestações musicais não são sujeitos ou objetos do documentário. Os chamados documentários musicais, filmes sobre músicos ou sobre a música, formam um *corpus* saboroso de apreciar e, decerto, de investigar. São, ademais, uma tendência vigorosa no âmbito

da produção contemporânea. No entanto, o que atrai mais a curiosidade desta investigação são os filmes nos quais a música é uma escolha das instâncias que tomam a decisão de como o filme vai ser, se vai haver música ou não e de como vai ser a música, se houver. Posso, é bem verdade, fazer um documentário sobre um compositor e não oferecer ao espectador nem mesmo uma semicolcheia de música! Em filmes dessa natureza, porém, sabemos que a música sempre protagoniza, passa a ser condição de existência da obra. Interessa aqui mais aqui a música que entra no filme por que se julgou *necessário* ou *premente*, como diz Ramos (2008), convocá-la – *aquela* determinada música, naquele determinado *cue* - como estratégia discursiva e de produção de efeitos em uma plateia. Intuições iniciais desta pesquisa sugeriam que essa dimensão específica poderia conter questões-chave para a compreensão do modo como a música toma parte no jogo de forças estéticas e éticas que envolve o cinema documentário.

A investigação indica que o documentário brasileiro contemporâneo não foge à regra do pacto essencial com a música. Foi possível constatar que na amostra investigada a música é um recurso quase cem por cento utilizado. Somente em dois filmes, *Justiça* (1998) e *Juízo* (2007), ambos dirigidos por Maria Augusta Ramos, foi possível observar ausência absoluta. Na maior parte do *corpus* é verificável um uso intenso. Entre os aspectos observados destacaremos alguns, a seguir.

Em divergência com a tradição cancionista da ficção audiovisual brasileira, o nosso documentário parece estabelecer vínculos mais fortes com a música instrumental. Canções costumam ser utilizadas “em cena”, no espaço diegético, interpretada pelos próprios sujeitos e/ou tocada em aparelhos presentes no espaço fílmico. São raros os filmes que aplicam a canção na pós-produção. Em relação às canções, predomina um repertório popular simbolicamente descapitalizado. É raro recurso à canção “canônica” da Música Popular Brasileira, por exemplo.

Já no contexto da música instrumental observa-se pouco recurso a técnicas de desenvolvimento tonal, raros exemplos de desenvolvimento melódico baseado no desenvolvimento de motivos. Flagra-se uma preferência massiva por repetição obstinada de células “mínimas”, longos sintagmas estáticos de notas sustentadas (cordas, madeiras, eletrônico), ênfase em dissonâncias, centros fixos, modalismo, efeitos de percussão, ruídos e efeitos digitais. Música predominantemente “atmosférica”, com sabor de improvisação atonal.

No que diz respeito à montagem, observa-se que a música obedece a padrões clássicos, sem, por exemplo, cortes bruscos que interrompam bruscamente o fluxo musical. Mixagens dão prioridade à voz falada e entrevistas raramente são acompanhadas por música. A música aparece recorrentemente operando na dimensão da estruturação do discurso: aberturas e fechamentos, respirações e articulações no fluxo do discurso audiovisual (transições, estabelecimento de pontos culminantes, demarcação do filme em seções ou blocos narrativos).

Aplicando a tipologia de modos de representação proposta por Bill Nichols (2005), observa-se que, em geral, os filmes que recorrem mais intensamente aos modos poético e performático de representação, convocam com mais frequência o “belo” musical para produzir sintagmas audiovisuais que têm como finalidade primeira encantar pela beleza plástica das suas formas, simplesmente. Em direção contrária, os filmes que aderem mais ao modo observativo, costumam ser os mais “secos”, com uso mínimo de música. Nos documentários participativos, presença massiva de “clipes” no espaço entre entrevistas. Nos expositivos, uso de música mais intenso e, quase invariavelmente, em conjunção com a *voz over*.

De modo frequente, o espectador do documentário brasileiro contemporâneo ouve músicas que operam predominantemente para a produção de sensações e sentimentos disfóricos. Em inúmeros casos, música que poderia ser aplicada no campo da ficção para construir sentidos de

tristeza, mistério, suspense, sobrenatural. Predominância absoluta de longos sintagmas dissonantes e de modos menores. A julgar pela música que se ouve, o nosso documentário parece tender, nos níveis sensorial e sentimental, a produzir tristeza e tensão na instância espectral. Raros são os sinais positivos como os de “esperança”, por exemplo. A música aparece em bases regulares operando na dimensão do programa sentimental dos filmes, colocada ali para comover, construir aderências afetivas entre o espectador e os sujeitos. A dimensão sentimental mais explorada parece ser a da compaixão.

A análise panorâmica do *corpus* coloca em relevo algumas obras que se destacam por conferir à música papéis especialmente relevantes em termos quantitativos e expressivos. *Aboio* (Marília Rocha, 2005), por exemplo, é um filme que já nos primeiros quadros e ao longo de toda a obra deixa clara sua estratégia de encantar o apreciador por meio de recursos sonoros e musicais. Na abertura, a fusão de sinos de vaca, fragmentos de sons melódicos de sanfona tocados em *reverse* e uma voz masculina aboioando sugerem de pronto a entrada em um ambiente sonoro opulento. É banhada em música de sabor impressionista a história que Sérgio Machado nos conta sobre Mario Peixoto, diretor do célebre *Limite* (1931), em *Onde a terra acaba* (2001). As imagens aéreas de cartão postal do Rio de Janeiro que abrem *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) teriam outra polaridade caso a música de natureza triste que é ouvida em conjunção com as imagens fosse substituída por um *allegro* de sonata em tonalidade maior. Em *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003), a música instrumental singela que acompanha as digressões visuais da narrativa, agrega ao filme altos toques de poesia e sentimento. A potência de beleza das transições líricas em *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002) ficaria seriamente abalada se a atmosfera musical criada por José Miguel Wisnick fosse substituída por silêncio. *Pachamama* (Erik Rocha, 2010), com música de Aurélio Dias e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), com música assinada pelo

grupo experimental mineiro O Grivo, são filmes que também dialogam intensamente com o modo poético de representação documental e recorrem bastante à música para construir sintagmas audiovisuais que encantam, antes de tudo, pela beleza de suas estruturas.

Em outra chave, mais sentimental, a música é também ferramenta importantíssima em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999), responsável em grande parte pelo posicionamento afetivo do espectador em relação aos sujeitos. Em outro filme de Salles, *Santiago* (2007), a música é recurso de expressão que se impõe como elemento estrutural já desde a primeira cena deste que é o documentário mais reflexivo do diretor. Grande parte do afeto que o filme atrai tanto para o personagem que protagoniza a obra quanto para o narrador que conta a história e para a obra em si mesma, é construído pela via da presença estratégica da música em pontos muito bem articulados do discurso.

Muitos outros exemplos da importância da música no documentário brasileiro contemporâneo poderiam ser aqui citados, como a bela música do compositor e saxofonista Leo Gandelman para *Moacir arte bruta* (Walter Carvalho, 2006) e a estratégia de *A mochila do mascate* (Gabriela Greeb, 2006), filme que cria um dos mais interessantes jogos intradieéticos do corpus investigado, ao construir toda a sua música a partir de trechos de peças executadas por um afinador de piano para checar a afinação de um instrumento no qual está trabalhando, personagem visível apenas nas primeiras cenas do filme. Importante destacar também a centralidade da música na poética musical do documentarista Eduardo Coutinho. A apreciação do conjunto da obra deste diretor sugere que a música é uma forte marca de autoria em seu trabalho, importante ferramenta de estruturação dos fluxos de tensão e repouso do discurso audiovisual e agente decisivo dos efeitos de natureza sentimental que os filmes produzem no ato de apreciação.

Um ponto de tensão no discurso sobre a música nos documentários

A julgar pelo conjunto de textos examinado, não se fala muito sobre a música nos documentários não musicais, tanto no contexto dos estudos sobre o documentário brasileiro quanto nos estudos mais gerais da área revisados na pesquisa. Como foi dito, a revisão de bibliografia envolveu alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, integrantes do Laboratório de Investigações Sonoras. Alguns dos discentes envolvidos na pesquisa chegaram a achar que a tarefa de fichar as enunciações sobre a música nos documentários não musicais era uma “pegadinha”, que eu havia pedido para eles procurarem um objeto inexistente. Obviamente, a música é constantemente citada quando autores apresentam o rol dos elementos constituintes dessa classe de filmes⁶ e todos os autores consultados fazem referência, de modo pontual, a cenas nas quais a música está presente. Não foi possível, no entanto, encontrar capítulos ou mesmo seções de capítulos com dedicação exclusiva ao assunto. No que diz respeito à música, o objeto contemplado com mais interesse pelos estudos do campo são os documentários musicais, que, como já foi explicitado, não estão no foco deste trabalho. Em *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário* (2005), por exemplo, toda a energia do pesquisador Amir Labaki aplicada em relação à música recai sobre ela enquanto objeto da representação documental e fenômeno semelhante é verificável em muitas outras publicações da área.

⁶ Ramos (2008), por exemplo, refere-se à música todas as vezes em que sintetiza possíveis definições do documentário ou enumera os elementos constituintes dessa classe de filmes: “o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera (...), carregadas de ruídos, música e fala, para as quais olhamos (...) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa.” (p. 22). “Imagens animadas de diferentes procedências, vozes fora-de-campo (locução), ruídos mixados, música, imagens pictóricas etc., formam o conjunto de elementos que cercam e determinam em grau variável a imagem-âncora da narrativa documentária.” (p. 74) “Em sua forma contemporânea [as imagens-câmera] possuem aparência bidimensional, perspectiva e geralmente incluem em sua composição materiais sonoros (fala, ruídos, música)” (p. 127).

É possível, no entanto, flagrar algumas recorrências discursivas que apontam para um importante ponto de tensão. No contexto do chamado documentário clássico - e mesmo antes disso, a rigor -, a música de pós-produção tinha pleno direito de existência com um modo de operação bastante semelhante ao dos filmes de ficção. No livro *Sound and the Documentary Film*, Ken Cameron,⁷ questiona a existência de uma distinção entre o papel da música em filmes ficcionais e documentais quando afirma que “nas discussões sobre a música dos filmes, temos aceitado como um dado da realidade que as necessidades do filme documentário são diferentes das do filme comercial. Mas ainda não conseguimos demonstrar que as coisas são efetivamente assim” (1947: 63-4). No veio expositivo da família dos documentários, que chega com vitalidade aos nossos dias em muitas espécies documentais audiovisuais, a música é aplicada na pós-produção bem ao modo do cinema clássico ficcional dos anos 1930-1940, ou seja, operando para construir sentidos de unidade e continuidade, oferecendo pistas narrativas referenciais de tempo e lugar e, principalmente, para produzir efeitos subjetivos de natureza sensorial e sentimental no espectador, além de inscrever uma dimensão espetacular no ato de apreciação (Gorbman, 1987; Tagg, 2001; Levison, 1996).

Nos anos 1960, com a chegada ao cinema dos ventos modernos, um ponto de clivagem incide sobre essa prática. Em Da-Rin (2006), encontramos, nas palavras de realizadores, o posicionamento do cinema direto estadunidense em relação ao uso de música: “Documentários em geral, com muito poucas exceções são falsos, (...) de certo modo eles lembram bonecos” (Robert Drew *apud* Da-Rin: 137). Da-Rin nos diz que o que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas

⁷ Ken Cameron foi um importante engenheiro de som que trabalhou com gravação e edição de áudio em numerosos documentários produzidos pela Crown Film Unit nos anos 1940, assim como em muitos curtas e longas de ficção.

principalmente “a interpretação verbal do comentário, a música, e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme”. Ainda segundo Da-Rin, para alguns realizadores, a música, dentre outros elementos, é um agente de “falsificação da realidade”.

Cabe aqui observar que essa questão pode ser considerada um ponto nevrálgico importante no campo teórico acerca da música dos documentários. Como bem observa Bill Nichols (2008), na poética observativa do Cinema Direto:

todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem e na pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentários com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (2008: 147).

A noção de aplicação de música como um agente da construção de um falso real pode ser observada no campo dos estudos da música no cinema quando Russel Lack afirma que “*allá donde el sujeto del documental no es la música, la propia música parece amenazar la autenticidad de los documentales.*”⁸ (1999: 328) Quando Lack nos fala da música como “ameaça à autenticidade”, não faz uma ampla contextualização do que quer dizer, mas, certamente, se refere aos documentários que almejam a máxima objetividade possível na relação com o mundo filmado e editado – como o cinema de Drew, Pennebacker, Leacock e Maysles, e correntes afins que defendem uma ética documental baseada em mínima interferência e manipulação do realizador. Tomando como ponto de partida ideias platônicas e aristotélicas acerca da música

⁸ ...nos casos em que o sujeito do documentário não é a música, a própria música parece ameaçar a autenticidade dos documentários. (tradução nossa).

como imitação e/ou representação das emoções humanas, Lack observa que essa propriedade dos sons musicais obriga o espectador a tirar determinadas conclusões muitas vezes preconceituosas, acerca daquilo que está vendo na tela. Lack fornece como exemplo o uso da música na famosa série documental estadunidense *March of time*, na qual, diz o autor: “*empleavam con descaro la música (a menudo de ambiente militar) para reforzar un comentario altamente prejudicioso*”⁹ (1999: 329). Está posto em xeque o uso da música como estratégia de manipulação do espectador, como ferramenta subjetiva de persuasão, de cooptação para um determinado posicionamento ideológico ou afetivo em relação ao real representado.

Esta tendência de uma ética documental supostamente objetiva, que interdita a música “de fora do mundo”, pode ser verificada também na fala de Consuelo Lins, que, em *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Falando sobre *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), Lins faz considerações sobre a poética musical de Coutinho, que, em grande medida, estabelece um diálogo com princípios do cinema direto, no sentido da interdição à música de pós-produção.

Santa Marta possui uma trilha sonora singular, e talvez seja o documentário mais musical de Eduardo Coutinho. Ele insere na montagem final oito sequências com músicas de compositores do próprio morro, algumas incluindo a composição inteira. Os temas são variados: letras que idealizam a favela, letras românticas, que falam de religião, letras realistas (menor abandonado, invasão da polícia no morro, bebedeira), ou que afirmam a raiz africana. A utilização de uma trilha sonora essencialmente “local” se transformará em um princípio bastante rigoroso nos filmes de Coutinho. Pouco a pouco ele eliminará qualquer música que não esteja ligada ao ambiente filmado e que não tenha sido captada pela equipe técnica

⁹ ...empregavam a música descaradamente (amiúde com clima militar) para reforçar um comentário altamente preconceituoso. (tradução nossa)

no local. Adicionar uma trilha traduz, segundo Coutinho, a opinião do diretor sobre aquele universo, “conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada. Prefiro a riqueza estética do som direto”. (Lack, 1999: 63).

Bill Nichols, no entanto, entende que a prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos: “assim como na fotografia, o documentário também pode ser “modificado”, por exemplo, pela adição de música para aumentar a força da história, exatamente como num filme de ficção”. (2005: 120.) Para ele, essa sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade, é um estilo. Dentro dessa perspectiva, Nichols trabalha dimensões psicológicas e emocionais de vínculo com a realidade:

Realismo psicológico implica a transmissão dos estados íntimos dos personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra. (...) Realismo emocional diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador. Um número musical exótico pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado. Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína. (2005: 128).

Uma hipótese de pesquisa que emerge do confronto entre os *corpora* empírico e teórico desta investigação e que fará girar novos motores do

estudo, é a de que o mesmo pacto de objetividade que impôs restrições à música extradiegética pode ter sido responsável pelo estabelecimento de uma prática discursiva que chega à contemporaneidade priorizando os elementos objetivos dos documentários, de um modo geral, em detrimento dos efeitos sentimentais engendrados nas obras. A matriz metodológica subjacente às ações desta pesquisa tem suas raízes mais profundas na Poética aristotélica e se nutre do pensamento de Immanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco. O método propõe, em síntese, uma análise interna que privilegia o modo como um filme é estrategicamente articulado em programas que visam a produzir efeitos no ato de apreciação. Segundo Gomes (1996, 2004a, 2004b), escultor deste paradigma analítico, esses efeitos podem ser de três naturezas: cognitivos, sensoriais e sentimentais. Os estudos sobre o documentário, de uma maneira geral, tendem a se concentrar na dimensão cognitiva, especialmente na dinâmica entre a obra e o mundo social e político, com ênfase na *mensagem* do filme; em questões éticas em torno da relação sujeitos / realizador / espectador; em definições e nas fronteiras do documentário; em discussões sobre tipologia e linguagem, com ênfase absoluta na imagem; em reflexões sobre “as vozes e os ouvidos” do documentário (quem diz o que para quem) e sobre a “voz de Deus”. Assim, a imagem e/ou o conteúdo das falas – em suas tensões, distensões, fissuras e rupturas em relação ao “real” - são objetos e unidades de análise que costumam deixar pouco espaço para reflexões acerca de sensações e, especialmente, dos sentimentos que o espectador experimenta.

Segundo Emília Valente (2010), ao longo da história no cinema, a dimensão afetiva da apreciação foi desvalorizada por movimentos artísticos e por estudiosos. Uma das contribuições importantes da teoria cinematográfica mais recente e que vai de encontro ao caráter anti-Romântico que se instaura no pensamento e na prática artística a partir dos Modernismos – ênfase na mensagem (vanguardas políticas) ou na sensação (vanguardas estéticas) -, é passar a aceitar a evidência de que filmes, de um

modo geral, são “máquinas” expressivas que, entre muitas outras coisas, fazem emergir sentimentos. A partir dos anos 1990, vários autores cognitivistas começaram a se dedicar ao estudo sistematizado do tópico cinema e emoções. Apresentando resumos de modelos teóricos elaborados por Noël Carroll, Greg Smith, Murray Smith e Carl Plantinga, entre outros, Valente examina também perspectivas cognitivistas sobre o modo como a música induz respostas afetivas e sobre as relações entre emoções e determinados gêneros ou categorias narrativas. Os autores estudados por Valente falam, essencialmente, de filmes de ficção, mas, a julgar pelo confronto com os *corpora* deste trabalho, documentários também produzem respostas de natureza emocional no espectador e a música, obviamente, é um importantíssimo agente estratégico desse efeito. De uma maneira geral, todavia, os estudos sobre essa classe de filmes parecem construir uma espécie de “espiral de silêncio”¹⁰ em torno do fenômeno e não costumam trazer essa dimensão da obra para o território crítico-analítico.

É digno de nota que, ao menos para alguns documentaristas, mover a emoção do espectador é a função básica do filme documental. No filme *Capturing reality* (2008), a diretora e pesquisadora canadense Pepita Ferrari entrevista diversos documentaristas europeus e americanos. Kim Longinotto, diretora, cinematografista e produtora inglesa, com mais de vinte prêmios na área diz que “*rather than telling people what to think or, you know, they are learning a lesson, we’re taking them into an emotional experience*”.¹¹ Scott Hicks, laureado diretor australiano que trabalha com ficção e documentários, em consonância perfeita com Longinotto, diz que o

¹⁰ Perspectiva teórica do âmbito dos estudos sobre opinião pública, formulada na década de 1960 pela pesquisadora alemã Elisabeth Noelle-Neumann, segundo a qual os indivíduos, por receio de isolamento, tendem a temer expressar publicamente opiniões diferentes daquelas que o grupo considere como opiniões dominantes. Seria a omissão da dimensão sentimental dos documentários nos discursos crítico-teóricos decorrente de forças dessa tendência?

¹¹ Mais que dizer às pessoas sobre o que pensar ou, você sabe, que eles estão aprendendo uma lição, nós os estamos conduzindo para uma experiência emocional. (tradução nossa)

documentário é “*an emotional medium. It’s not a medium of intellect and intellectual discourse. It’s about engagement and emotion.*”¹²

A questão é que, independentemente do plano que ocupa na representação – diegético ou extradiegético – do tipo de vínculo que estabelece com a realidade ou com o *modo de representação*, a música tem o poder de agir nas instâncias da representação de sentimentos de personagens e da produção de efeitos de natureza sentimental nas plateias. Neste ponto, é interessante dialogar com uma das poucas vozes no campo na qual é possível encontrar uma dose elevada de referências à música dos documentários.

Decerto não é à toa que a palavra “música” tenha sido escrita sessenta e seis vezes¹³ na tese de Baltar (2007), *Realidade lacrimosa: diálogos entre o documentário e a imaginação melodramática*, na qual a autora analisa implicações do diálogo entre o documentário brasileiro contemporâneo e o melodrama. Ao defender a hipótese de vínculos entre as estratégias melodramáticas e a representação documental, a autora deparou-se, com estratégias narrativas que visam a produzir respostas emocionais na plateia. Entre elas, o uso de música. Em sua análise sobre *Estamira* (Marcos Prado, 2004), por exemplo, a autora diz:

Mostrar tais cenas de maus tratos explícitos acaba sendo importante para estabelecer com *Estamira* um sentimento de compadecimento. Compaixão que advém de suposição, instaurada pela montagem do filme, de que a mãe de *Estamira* estava entre aqueles que vemos nos corredores do Hospital Psiquiátrico. A música é uma das instâncias que atuam fortemente para instaurar a relação causal entre o que ouvimos Carolina narrar em relação à internação da mãe de *Estamira* e as imagens do filme de Hirszman. A maneira de estruturar essa sequência se remete a uma apropriação do melodrama canônico: faz uso de música para acentuar e comentar a emotividade da cena. (Baltar, 2007: 242).

¹² ... um meio emocional. Não é um meio do intelecto ou do discurso intelectual. É sobre comprometimento e emoção. (tradução nossa)

¹³ Utilizando a ferramenta de pesquisa do Acrobat Reader.

Na análise de *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002) Baltar fala de uma “música intermitente que acentua a carga dramática” (p. 149):

A música funciona em *Ônibus 174* classicamente, ou seja, pontuando dramaticamente as passagens, acentuando uma sensação de suspense, de emoção, de compaixão; trabalhando, portanto, como condutora de uma antecipação que, ao mesmo tempo, coloca-nos em estado de tensão, estabelece uma linha de continuidade entre as sequências, costurando espaços e tempos diferentes como unidade, tal como na ficção clássica narrativa e no melodrama. (Baltar, 2007: 150)

Em *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), Baltar percebe a música operando com efeito de antecipação narrativa e como motivo condutor:

Essa estrutura que se repete sempre – de alternância entre as variadas imagens, os primeiros planos de Mathilde, outras imagens e Mathilde novamente, fechando a sequência – acaba por funcionar como um mecanismo de *antecipação* na narrativa. Ao ouvirmos a música, ao vermos imagens de paisagens, somos levados a esperar a presença de Mathilde e suas memórias. Uma expectativa que *Um passaporte húngaro* nunca frustra, e tal estrutura transforma-se, assim, num *leitmotiv* do filme. (Baltar, 2007: 163, grifo da autora).

O estudo de Baltar detecta ainda a música contribuindo para efeitos próprios do melodrama em dois filmes de Coutinho (*Peões*, 2004 e *Edifício Master*, 2002) e em *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2003). Embora as questões da tese de Baltar sejam bem mais complexas do que as aqui expostas, essas referências foram trazidos para o corpo deste texto como simples evidência de que documentários usam música para mover as

emoções dos espectadores e, em vista do exposto, tendemos a comungar com Michel Chion quando ele afirma:

Nos parece que lo importante para que el cine guarde su frescura original, aún milagrosamente preservada, de espetáculo en su sentido más amplio, consiste en seguir siendo un verdadeiro espectador, es decir, por definición, alguien que no tiene principios, alguien a quien le gusta algo no por su pertenencia a tal o cual género, estética o investigación, sino porque, en su corazón y en su cuerpo, reconoce la obra. (Chion, 1997: 188)¹⁴

Tudo leva a crer que Chion tem razão. Filmes, sejam eles documentários ou ficções, ensinam, transmitem mensagens, discutem questões sociais e políticas, divertem, esgrimam no campo dos embates estéticos e produzem um amplo conjunto de efeitos sobre o apreciador. Filmes, entretanto, são obras que, via de regra, possuem uma camada urdida no âmbito da *poiesis* que tem como destinação “o corpo e o coração” do espectador, como diz Chion. No caso dos documentários, o exame da música que neles opera parece conduzir o analista inevitavelmente ao “coração do real”, onde uma importante dimensão sentimental clama pelo pleno direito de existência.

¹⁴ “Parece-nos que o importante para que o cinema mantenha seu frescor original, ainda miraculosamente preservado, de espetáculo em seu sentido mais amplo, é continuar a ser um verdadeiro espectador, que é, por definição, alguém que não tem princípios, alguém que gosta de algo não por seu pertencimento a um ou outro gênero, estética ou investigação, mas apenas porque em seu coração e corpo, reconhece a obra.” (tradução nossa).

Referências bibliográficas

- BALTAR, Mariana (2007), *Realidade lacrimosa: diálogos entre o documentário e a imaginação melodramática*, Tese de Doutorado em Comunicação – UFF, Niterói.
- CAMERON, Ken (1947), *Sound and the documentary film*, London: Sir Isaac Pitman & Sons.
- CAVALCANTI, Alberto (1957), *Filme e Realidade*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- CHION, Michel (1997), *La música en el cine*, Barcelona: Paidós.
- COOKE, Mervyn (2008), *A history of film music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DA-RIN, Silvio (2006), *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- GOMES, Wilson S. (1996), *Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles*, Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, v.35, pp. 99-125.
- ___ (2004a), *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. Significação: Revista brasileira de semiótica, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004.
- ___ (2004b), “Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema)” in M. Pereira; R. Gomes; V. Figueiredo (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*, Rio de Janeiro: PUC, pp. 93-125.
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: BFI.
- LACK, Russell (2004), *La música en el cine*, Madrid: Cátedra, Tradução de: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* (London: Quartet, 1999).
- LABAKI, Amir (2005), *É tudo verdade - Reflexões sobre a cultura do documentário*, São Paulo, W11.

- LINS, Consuelo (2004), *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIGLIORIN, César (Org.) (2010), *Ensaio no real - o documentário brasileiro hoje*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- JERROLD LEVINSON, Jerrold (1996), “Film Music and Narrative Agency” in David Bordwell; Noël Carroll, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 248-279.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- TAGG, Philip (2001), Functions of Film Music. Página pessoal de Philip Tagg: www.theblackbook.net/acad/tagg/teaching/mmi/filmfunx.html
- VALENTE, Emília (2011), *Cena e sentimento: um estudo sobre estratégias de produção de efeitos emocionais no cinema*, Dissertação de Mestrado em Comunicação – Salvador: UFBA.

ANEXO

CORPORA TEÓRICO E EMPÍRICO DA PESQUISA TENDÊNCIAS DA MÚSICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.

CORPUS TEÓRICO (livros sobre documentário)

- BERNARD, Sheila Curran (2008), *Documentário: Técnicas para uma Produção de Alto Impacto*, Rio de Janeiro: Elsevier.

- BERNARDET, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- BRUZZI, Stella (2006), *New Documentary*, Nova Iorque/Londres: Routledge.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CUNNINGHAM, Megan (2005), *The Art of Documentary*, Berkeley: New Riders.
- DA-RIN, Silvio (2006), *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- ELLIS, Jack C. e McLANE, Betsy A. A new history of documentary film. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group, 2011.
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. (Org.) (2009), *Descrever o Visível: cinema documentário e antropologia fílmica*, São Paulo: Estação Liberdade.
- LABAKI, Amir (2005), *É tudo verdade - Reflexões sobre a cultura do documentário*, São Paulo: W11.
- ___ (2006), *Introdução ao documentário brasileiro*, São Paulo: Editora Francis.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LINS, Consuelo (2004), *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIGLIORIN, César (org.) (2010), *Ensaio no real - o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) (2005), *O cinema do real*, São Paulo, Cosac & Naify.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- PUCCINI, Sérgio (2009), *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção*, Campinas: Papirus.

- RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (2004), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, São Paulo: Summus.
- NICHOLS, Bill. Representing reality. Bloomington: Indiana University Press, 1991
- RENOV, Michael. The subject of Documentary. Minneapolis: University of California Press, 2004.
- WINSTON, Brian. Claiming the real: the griersonian documentary and its legitimations. London: British Film Institute, 1995.
- WINSTON, Brian. Lies, damn lies and documentaries. Londres: BFI, 2006.

CORPUS EMPÍRICO

- A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha.
- A mochila do mascate* (2006), de Gabriela Greeb.
- A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner.
- Aboio* (2005), de Marília Rocha.
- Acidente* (2007), de Cao Guimarães e Pedro Lobato.
- Andarilho* (2007), de Cao Guimarães.
- Babilônia 2000* (1999), de Eduardo Coutinho.
- Boca do Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho.
- Descaminhos* (2009), de Marília Rocha *et alii*.
- Do luto à luta* (2005), de Eduardo Mocaçel.
- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.
- Encontro com Milton Santos* (2007), de Sílvio Tendler.
- Entreatos* (2004), de João Moreira Salles.
- Estamira* (2004), de Marcos Prado.
- Glauber, labirinto do Brasil* (2004), de Sílvio Tendler.

- Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho.
Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho.
Juízo (2007), de Maria Augusta Ramos.
Justiça (1998), de Maria Augusta Ramos.
Lixo extraordinário (2010), de João Jardim *et alii*.
Marighella: retrato falado de um guerrilheiro (2001), de Silvio Tendler.
Meninas (2006), de Sandra Werneck.
Moacir Arte Bruta (2006), de Walter Carvalho.
Moscou (2009), de Eduardo Coutinho.
Nem gravata nem honra (2001), de Marcelo Masagão.
Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998), de Marcelo Masagão.
Notícias de uma guerra particular (1999), de J. M. Salles.
O cárcere e a rua (2004), de Liliana Sulzbach.
O Engenho de Zé Lins (2007), de Vladimir Carvalho.
O fim do sem fim (2007), de Cao Guimarães *et alii*.
O Fim e o Princípio (2006), de Eduardo Coutinho.
O prisioneiro da grade de ferro (2004), de Paulo Sacramento.
O tempo e o lugar (2008), de Eduardo Scorel.
O zero não é vazio (2005), de Marcelo Masagão e Andréa Menezes.
Olhar estrangeiro (2006), de Lucia Murat.
Onde a terra acaba (2001), de Sérgio Machado.
Ônibus 174 (2002), de José Padilha.
Pachamama (2010), de Erick Rocha.
Peões (2004), de Eduardo Coutinho.
Pro dia nascer feliz (2007), de João Jardim.
Rocha que voa (2002), de Erick Rocha.
Rua de mão dupla (2003), de Cao Guimarães.
Santiago (2007), J. M Salles.
Santo Forte (2002), de Eduardo Coutinho.
Serras da desordem (2006), Andrea Tonacci.

Só dez por cento é mentira (2010), Pedro Cezar.

Um passaporte húngaro (2003), de Sandra Kogut.

Vlado - 30 Anos Depois (2005), de João Batista de Andrade.

Vocação do poder (2005), de Eduardo Escorel e José Joffily.