

MÚSICA EM CENA: BREVE ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *HERMETO, CAMPEÃO*

Cristiane Lima*

Hermeto Campeão (Brasil, 1981, 35')
Realização e Roteiro: Thomaz Farkas
Montagem/Edição e Sound Designer: Junior Carone
Técnico de Som Direto: David Pennington

Apresentação

Para efeitos deste artigo, propomos uma primeira aproximação do documentário brasileiro *Hermeto, Campeão*, de Thomaz Farkas (1981), que retrata o compositor e multiinstrumentista Hermeto Pascoal, em meio a ensaios em grupo e improvisos. Este filme, pouco conhecido entre nós, integra o corpus da pesquisa que vimos desenvolvendo no PPGCOM-UFGM intitulada “Música em cena: um estudo sobre os componentes sonoros da escritura do documentário brasileiro”, na qual buscamos investigar como os documentários inscrevem o corpo sonoro da música (articulada aos outros componentes sonoros do filme, como os ruídos, as vozes e o silêncio) de modo a engajar a escuta do audioespectador.¹ A pergunta se faz necessária uma vez que, embora a música – fenômeno essencialmente sonoro – seja um *tema* recorrente nos documentários

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFGM. E-mail: crislima1@yahoo.com.br

¹ Enfatizamos, a partir das proposições de Michel Chion, a necessidade de se estudar som e imagem de forma imbricada, sempre levando em consideração a atitude daqueles que assistem aos filmes. A essa atitude, Chion chamou *audiovisão*, em um esforço de enfatizar que “uma percepção influi na outra e a transforma: não se ‘vê’ o mesmo quando se ouve, não se ouve o mesmo quando se ‘vê’” (Chion, 2008:11).

brasileiros contemporâneos,² pouco se escreveu sobre o seu papel na escritura do documentário.

Neste trabalho, partimos de algumas formulações de Jean-Louis Comolli, cineasta, teórico do cinema e crítico de jazz, no ensaio “Algumas pistas paradoxais para passar entre música e cinema”, publicado no livro *Voir et Pouvoir* (2004). Neste ensaio, a autor se pergunta: “Como filmar a música enquanto se faz? E se a resposta não fosse: filmar um músico enquanto toca?” (Comolli, 2004: 322). Ele afirma isso por perceber que, de um modo geral, os filmes muitas vezes reduzem a música ao corpo do músico, contentando-se em filmar sua aparência, seus gestos, como se assim filmassem a música. Mas para ele, isso não seria suficiente.

Quantos concertos filmados nós vemos, clássicos ou jazz, com esses eternos e pouco variados rituais planos-detalhes de rostos inchados, lábios serrados, dedos atados? A câmera, indiferente ao charme da música como ela é a todas as outras seduções, registra a produção musical antes de tudo e somente como um trabalho do corpo, uma produção física. Redução da música à sua aparelhagem humana ou instrumental. Redução do cinema ao seu grau zero, aquele da inscrição verdadeira. Dizemos que filmar um músico tocando constitui um documento de arquivos sobre a relação do corpo deste músico e sua música, e certamente isso não é nada. É dar relevo a uma parte disso que ocorre nessa música. Não confrontar nada das potências do cinema àquelas de uma música enquanto ela se faz. E então,

² Nos últimos anos, dezenas de documentários brasileiros optaram por filmar a música. Citamos apenas alguns exemplos: *Nelson Freire – Um Filme Sobre um Homem e sua Música* (João Moreira Sales, 2003); *Paulinho da Viola – Meu Tempo é Hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003); *Aqui favela o rap representa* (Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, 2003); *Sou Feia Mas Tô na Moda* (Denise Garcia, 2005), *Herbert de Perto* (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2006); *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr, 2007); *Cartola: Música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007); *L.A.P.A* (Emílio Domingos e Cavi Borges, 2008); *Simonal - Ninguém Sabe o Duro Que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008); *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2008); *Elza* (Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, 2008); *Raul – o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho, Leonardo Gudel e Evaldo Mocarzel, 2011); *A música segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, 2011).

pouco demandar ao cinema, de estar lá apenas para registrar seus traços. Os traços fílmicos são eles mesmos pouca coisa se não põem em jogo as lógicas do olhar e da escuta que os constituem. A música filmada não é mais do que a frequente admissão de uma futilidade ou de uma impotência – um tédio? – das imagens diante dos sons. Um não-trabalho para um trabalho. (Comolli, 2004: 322)

Diante da *essencial invisibilidade da música*, o autor critica o fato de que o cinema muitas vezes apenas confere-lhe uma face, uma visibilidade. “Existe algo de obscenidade na insistência em filmar os corpos tocando, em detalhá-lo de perto, obscenidade que não é jamais próxima da música” (Comolli, 2004: 323). No fundo, o que Comolli almeja é um cinema no qual a música seja aquilo que resiste ao filme – que ela seja portadora dos perigos de uma outra cena, que desafie o filme, que confronte as *mise en scènes* aos seus limites, ao seu fora. Que os filmes pudessem pôr em jogo as lógicas do olhar e da escuta – e há talvez mais música no rosto de quem escuta do que na mão de quem toca, afirma o autor.

Michel Chion, músico e importante pesquisador do som no cinema, em seu livro *La musique au cinéma* (1995), afirma que:

a contribuição do cinema neste domínio foi o de permitir confrontar a face humana, vista em plano-detalle, à música; e de se fazer, assim, literalmente intérprete destes dois mistérios que são o nascimento da música e sua escuta – fenômenos por natureza invisíveis. E é natural que o invisível interesse ao cinema (Chion, 1995: 260).

No entanto, ele mesmo nos dá inúmeros exemplos de filmes nos quais o processo de criação musical é caricaturizado, idealizado ou simplificado. Ao filmarem compositores, improvisadores, instrumentistas, cantores e regentes de orquestras, muitas vezes os filmes tratam esses sujeitos como uma metáfora para outra coisa – para a criação, para o poder

(no caso de filmes em que o regente é um verdadeiro herói), até para o amor, deixando a música propriamente dita em segundo plano.

No cinema de ficção clássico, a música “na maior parte do tempo funciona como uma base que o espectador não ouve por si mesma, mas a percebe de forma difusa no amálgama que compõe a ação na tela” (Stam apud Costa, 2008: 14). Usada deste modo, ela é feita para criar climas, entrar e sair sem causar impactos. Serve como *música de embalagem* (Comolli, 2004: 321). Entretanto, é de se supor que o documentário, ao filmar a música, trate-a como elemento que deve ser ouvido por si mesmo – o que implicaria engajar o audiospectador em uma outra escuta. É o que ocorre no filme que propomos analisar aqui.

Hermeto, campeão registra o processo criativo de Hermeto Pascoal e sua banda. Vê-se a liberdade com que o músico explora os diferentes instrumentos – dos tradicionais saxofone, flauta, teclado, até serrotes, pedaços de ferro, a voz (em seus registros falado e cantado) e toda sorte de sons corporais. Em alguns momentos, é possível acompanhar o processo de composição de Hermeto, que se inspira em sons da natureza, produzidos pelos animais – como o relinchar do jegue, o zumbido das abelhas e o coaxar dos sapos. O filme incorpora em sua escritura esses ruídos que, nas mãos de Hermeto, se tornam material de expressão e experimentação. Há todo um empenho do filme em engajar o audiospectador numa escuta atenta; em alguns momentos, inclusive, ele radicaliza e opta pela tela escura (sem imagens), num esforço de trazer os componentes sonoros para o primeiro plano. Ao abordar uma música de caráter fortemente experimental e improvisatório – o que por si só, já parece desafiar o ouvinte –, o filme precisa inventar procedimentos para conseguir inscrevê-la em sua escritura. É sobre tais procedimentos (e desafios) que buscaremos refletir.

Um retrato sobre Hermeto

Filmado em 1981, *Hermeto, campeão*, de Thomaz Farkas, tem como protagonista o músico, compositor e multiinstrumentista Hermeto Pascoal, nascido em 1936, em Lagoa da Canoa (então município de Arapiraca), em Alagoas. O filme foi realizado quase dez anos depois daquela que ficou conhecida como Caravana Farkas – que reuniu, entre 1964 e 1972, os realizadores Geraldo Sarno, Guido Araújo, Eduardo Escorel, Maurice Capovila, Miguel do Rio Branco, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz e Roberto Duarte, além do próprio Farkas.³ Em resumo, esse projeto buscou retratar diferentes manifestações da cultura popular, particularmente aquelas que têm lugar no sertão do país. Os filmes da primeira etapa foram reunidos em torno do emblema “a condição brasileira”. Embora muito diferente dos filmes produzidos antes – também muito diversos entre si –, *Hermeto, campeão* também se interessa por aspectos da cultura brasileira popular.

À época em que o filme foi finalizado, Hermeto já possuía um currículo extenso.⁴ Já havia tocado em diferentes rádios do país, participado de diferentes grupos (Som Quatro, Sambrasa Trio e Quarteto Novo), registrado seu trabalho como compositor, arranjador ou instrumentista em aproximadamente vinte discos. Já era reconhecido como grande músico no Brasil e no exterior – tendo já participado de grandes festivais internacionais, como o de Montreux e o de Tóquio. No entanto, o filme não se interessa por esses aspectos anteriores (que sequer são mencionados); atém-se ao presente das filmagens e à visão de mundo que Hermeto expressa à equipe em seus depoimentos. Podemos dizer que se trata mais de um retrato do que uma biografia sobre o músico. Cláudia Mesquita (2010),

³ Nascido na Hungria, em 1924, Thomaz Farkas veio para o Brasil ainda criança, aos cinco anos de idade. Fez carreira como fotógrafo, cineasta, produtor e professor. Faleceu em São Paulo, em 2011. Os filmes produzidos na Caravana Farkas foram compilados em 7 DVDs, lançados em 2006 pela Videofilmes e pela Cinemateca Brasileira.

⁴ Confira a Biografia e a Discografia do músico em www.hermetopascoal.com.br. Último acesso em 02/08/2012.

ao abordar documentários contemporâneos que constituem “retratos em diálogo”, faz a seguinte caracterização:

Se uma biografia mais tradicional — como Jango — enumera feitos, amarra fatos numa cadeia causal, enaltece, encerra significações, os filmes aqui analisados ficam mais bem definidos como “retratos”: em primeiro lugar, porque abordam os sujeitos vivos (na filmagem, ao menos), valorizando o encontro contingente, o “instante minúsculo” e o que dele resulta — mesmo que haja neles, também, uma medida biográfica, já que a dimensão contingente do retrato se articula, de diferentes maneiras, com a construção de uma trajetória no tempo para o retratado. (Mesquita, 2010: 108).

Acreditamos que o documentário aqui analisado se constitui como um “retrato em diálogo”, já que não possui as pretensões biográficas convencionais – como “cronologia ordenada da vida; privilégio à atuação pública do retratado; sugestão de personalidade coerente e estável (espécie de ‘identidade/mesmidade’, em que o passado prenuncia o futuro, por exemplo”. (Mesquita, 2010: 107). Entretanto, Mesquita observa nos filmes recentes uma forte implicação daqueles que retratam (aqueles que filmam) na escritura do filme, explicitando o próprio ato de retratar – aspecto não muito evidente (apesar de presente) em *Hermeto, campeão*.

Por não se interessar por essa cronologia de vida do músico, o filme parece recusar a descrição e a informação de caráter mais factual. Informações sobre local das filmagens e sujeitos filmados, por exemplo, só aparecem nos créditos finais. Não vemos muitas imagens descritivas de lugares, nem há um empenho em descrever os corpos em cena (permitindo-nos visualizar, por exemplo, como os corpos se comportam, como estão vestidos, ou como se movem no espaço – como parece ser tão recorrente nos documentários musicais). O filme, inclusive, parece se interessar pouco por essa superfície que é o corpo do músico, sua silhueta. Basicamente, Hermeto é filmado em três tipos de situações: tocando com sua banda (então formada por Carlos Malta, Pernambuco, Jovino dos Santos Neto, Márcio

Bahia e Itiberê Zwarg – alguns dos quais ainda o acompanham até os dias de hoje);⁵ compondo ou improvisando sozinho (a partir de sons da natureza ou a partir de gravações produzidas previamente); em interação com mulher e filhos, em um almoço familiar. Todo o filme se passa basicamente em apenas duas locações: a casa de Hermeto, localizada no bairro Jabour, próximo a Bangu, no subúrbio do Rio de Janeiro, ou no sítio de Jovino – embora o filme não oriente o audioespectador em relação a esses espaços. Predominam as tomadas internas, durante o dia, num clima de familiaridade e proximidade.

A escritura

O filme começa e termina com imagens estáticas – fotografias das cenas que compõem o documentário. No início, vemos algumas imagens daquilo que ainda está por vir – como um prenúncio, uma primeira exposição de um tema que será desenvolvido a seguir. A primeira imagem que vemos é a da boca de um instrumento de sopro (tuba ou talvez flugelhorn) já introduzindo algo que veremos na primeira sequência de imagens em movimento, quando o grupo executa a música *Taynara* e a câmera se detém nos metais. Ao final do filme, mais uma vez retornaremos às imagens estáticas – mas aí já estaremos familiarizados com os personagens e situações apresentados –, enquanto ouvimos, por uma segunda vez, um fragmento de áudio em que Hermeto solfeja e comenta uma melodia que acabara de compor. Estas imagens fotográficas apontam para o fato de que o filme é um retrato, uma construção, um olhar, e remetem ao sujeito que dirige o próprio filme, o fotógrafo Thomaz Farkas.

⁵ Hermeto toca em diferentes formações musicais: “Hermeto Pascoal e Big Band”, “Hermeto Pascoal e Orquestra Sinfônica”, “Hermeto Pascoal e Aline Morena” e “Hermeto Pascoal e grupo”. O grupo é formado atualmente por Itiberê Zwarg (contrabaixo), Márcio Bahia (bateria), Fábio Pascoal (percussão), Vinicius Dorin (saxes e flautas), André Marques (piano) e Aline Morena (voz e viola caipira). Informações: hermetopascoal.com.br. Acesso em 30/07/2012.

Simultaneamente às fotos da seqüência inicial, ouve-se o início da música *Taynara* (também conhecida pelo nome de *Jegue*), interrompida pela voz de Hermeto, que orienta os músicos quanto à forma da peça que estão ensaiando. Ele orienta os músicos quanto à hora certa de recomeçar a tocar, após as seções dedicadas à improvisação. Das imagens paradas vamos às imagens em movimento do grupo executando a peça.

No primeiro momento de improvisação, Hermeto começa a narrar uma história sobre um jegue.

Hermeto: (...) Meu pai tinha 500 mil cancelas e ele quebrou todas e passou. Mas na hora que a gente monta nele, ele é mais preguiçoso que uma bexiga da gota serena. Eu nunca vi um jegue tão danado quanto esse! O bicho tem que tomar água, ele tem uma coisa, toma duas barricas por segundo. Eu nunca vi um bicho tão danado e tão filho da gota serena, como dizia papai. Ai, jumentinho da gota serena! Quer ver como o desgraçado pia?

Antes de finalizar a narrativa, Hermeto acelera a fala (de modo a tornar quase ininteligível o que é dito) e começa a emular, no saxofone, os sons produzidos pelo animal. Vai do grave ao agudo, repetidas vezes, produzindo notas esgarçadas, no limite da afinação, como um relinchar. O tema principal da música é retomado pelo grupo e é chegado o momento dedicado à segunda improvisação, quando Hermeto começa a produzir *glissandos* no instrumento e gemidos. Começa a falar sem se afastar da boquilha do sax (fazendo a voz soar dentro do corpo do instrumento) –“O jumento tá comendo um pedaço de mandiva. Tá engasgado! Tá engasgado!” – e também começa a tossir na boquilha do sax, produzindo sons que misturam voz e ruído. No final, os instrumentos em *tutti* fazem um ataque forte – como se o jumento tivesse expulsado, finalmente, aquilo que estava preso à garganta.

De saída, somos introduzidos a uma forma de fazer música bastante experimental, que combina ruído e voz (explorada aqui no registro falado),⁶ que explora harmonias dissonantes e timbres bastante variados, que faz uso da livre improvisação. O filme permite-nos acompanhar toda a peça praticamente em plano-sequência, e apanha os momentos do solo de Hermeto de frente, de forma detida. Ao final da música, Hermeto se retira solenemente da sala e a câmera finalmente revela a presença do grupo que acompanha o músico (quando a música já acabou). Então, começamos a ouvir Hermeto em *off*, com o seguinte depoimento:

Hermeto: Como eu aprendi, eu não sei assim dizer. Que eu nunca estudei com ninguém, em escola nenhuma. Nunca parei pra pensar como eu aprendi, porque não dava. E até hoje eu não sei como é que eu sei tanta coisa assim de música em termos teóricos. Tá entendendo? Eu sou autodidata mesmo. E agora eu não tenho diploma né? Na minha parede tá cheia de negócio, de fotografia, porquinho na parede... Eu acho mais importante do que diploma. Diploma eu vou te contar, bicho, é muito pesado. Pode até derrubar a casa lá. Não dá não.

Homem simples e autodidata, o filme faz ver como Hermeto é capaz de produzir uma música sofisticada em seus aspectos formais, mas de forma espontânea e intuitiva. O filme se vale sempre de fragmentos de depoimentos do músico em *off* – em momento algum o músico fala diretamente à equipe, em som direto –, sempre fazendo uma narração em primeira pessoa, apresentando sua própria experiência e seu pensamento sobre o fazer musical.

⁶ Para Hermeto Pascoal, toda fala é um canto. No texto explicativo sobre a sua concepção de *som da aura*, Aline Morena escreve: “Para ele, o Som da Aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a ligação entre mente e corpo. É possível fazer o som da aura também dos animais e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia”. No disco "Lagoa da Canoa Município de Arapiraca" (1984), Hermeto registrou, pela primeira vez, os sons da aura – no caso, dos locutores esportivos José Carlos Araújo e Osmar Santos. Disponível na seção Som da Aura, no site www.hermetopascoal.com.br. Acesso em 02/08/2012.

Diferentemente de outros filmes da Caravana Farkas, que se valem do comentário ou narração em *off* para estruturar os filmes, com pretensões generalizantes ou sociologizantes, aqui a voz *off* é lugar de particularização, de singularização. É um dos lugares que o filme concede para a expressão do outro. Consuelo Lins (2008) em um estudo recente sobre a locução em *off*, afirma que esta praticamente desapareceu no cinema documentário brasileiro contemporâneo. Se até os anos 1960 tal recurso foi predominante no documentário – constituindo uma narração desencarnada, onisciente e onipresente, que comenta sobre os sujeitos filmados coisas que eles mesmos não sabiam a seu respeito (Bernardet, 2003) –, após o cinema moderno, essa voz de autoridade passa a ser criticada e até mesmo evitada. Segundo a autora, no Brasil, os documentários da década de 1960 se caracterizaram por uma espécie de hibridização: por vezes, os cineastas utilizavam o som direto, realizando filmagens sincrônicas e evitando a intervenção deliberada das locuções; em outros momentos, buscavam “dar voz ao outro”, mas intervindo nas situações, provocando situações e falas – recorrendo à locução em *off* para interpretar as situações ou mesmo para contextualizar as imagens. Consuelo Lins destaca os filmes *Câncer* (Glauber Rocha, 1968) e *Congo* (Arthur Omar, 1972) como duas pioneiras “exceções à regra”.

Lins discorrerá mais detidamente sobre os usos ensaísticos da voz *off* que fabricam “associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual” (Lins, 2008: 134), sobretudo após os filmes de Chris Marker e Agnès Varda, que desenvolveram um estilo bastante singular de narração. Marker e Varda “são os primeiros a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva” (Lins, 2008: 135). *Hermeto, campeão*, situado aí na década de 1980, de certa forma inventa uma nova forma de usar o *off* – que se aproxima talvez, mais dos seus usos contemporâneos. Embora não seja exatamente ensaístico, nele o *off* traz as marcas de uma subjetividade (a do

sujeito retratado), permitindo ao audioespectador acessar seus pontos-de-vista acerca do mundo e da música. Pontualmente, informações de caráter contextual são mencionadas; mas de um modo geral, os depoimentos que ouvimos de Hermeto – propositadamente em não sincronia com a boca que fala – têm um caráter mais reflexivo do que informativo e expressam a sua forma peculiar de ver (e ouvir) o mundo.

Gravadores, microfones, fones de ouvido, amplificadores, pedestais são elementos muitas vezes presentes na cena. Sem eles, alguns momentos do filme seriam improváveis (ou mesmo impossíveis): em um determinado trecho, ainda no início do filme, Hermeto improvisa uma melodia na flauta enquanto ouve, no fone de ouvido, o acompanhamento que ele mesmo havia feito antes, ao teclado. A montagem paralela nos permite ver Hermeto tocar os dois instrumentos, em momentos distintos. Ele improvisa enquanto ouve à gravação e nós – ouvintes privilegiados – ouvimos o que ele ouve e também o que ele cria naquele momento. Por efeito de montagem, os sons são sobrepostos, permitindo-nos ouvir *Hermeto tocando consigo mesmo*. Esse procedimento, bem pouco usual em documentários sobre música, é acionado mais de uma vez no filme.

O filme apresenta-nos imagens do cotidiano e da família em um único fragmento (que ocupa menos de dois minutos do documentário): vemos a movimentação na rua, a fachada da casa pintada de azul. Em uma imagem estática, a família posa para a câmera. Albino, de barbas e cabelos brancos e longos, com problemas severos na vista, a imagem de Hermeto contrasta com a da família. Em seguida, todos se reúnem em torno da mesa, para o almoço – quando Hermeto é carinhosamente chamado de Louro, por Ilza, sua mulher à época.⁷ Enquanto isso, ouvimos em *off* Hermeto dizer que não faz show por dinheiro ou pra sobreviver: “Ganhar dinheiro a gente ganha, mas o dinheiro não pode ganhar a gente. A gente não pode se vender,

⁷ Hermeto foi casado com Ilza por 46 anos e juntos tiveram seis filhos. Atualmente, Hermeto é casado com a cantora Aline Morena.

entendeu?”. Esse fragmento pontual contribui para a construção da imagem de um Hermeto humilde, desapegado de bens materiais e, ao mesmo tempo, convicto em relação ao seu fazer musical, que não se submete aos ditames das grandes gravadoras e da música massiva.

Em seguida, vemos e ouvimos depoimentos brevíssimos dos integrantes da banda (esses sim, diretamente à equipe), que contam, em poucas palavras, qual a importância de Hermeto em suas vidas. Eles relatam que a capacidade de criação com Hermeto é inesgotável; que Hermeto é “campeão mesmo”.⁸ Afirmam que o grupo é como uma árvore – onde cada um pode desabrochar e dar frutos – uma escola. O baterista Márcio Bahia, visivelmente comovido, afirma que Hermeto é como um pai. As metáforas que eles acionam revelam toda uma rede de laços afetivos entre os músicos, que certamente contribuem para o caráter da música que eles fazem juntos.⁹ Os sujeitos filmados são apanhados predominantemente em primeiro-planos e planos-médios – isto é, a razoável distância – e com uma duração um pouco mais longa (evitando os *jump cuts*). Os extremos plano-detulhe e plano-geral são bem raros no filme. Em poucos momentos há mais do que um sujeito em quadro e, de um modo geral, Hermeto ocupa a centralidade. A câmera na mão é maleável (mas não instável), atenta às situações filmadas: por vezes, ela se move rapidamente (ora fazendo um vaivém, como no trecho em que vemos Hermeto tocar flauta com Carlos Malta, na música *Lá na casa da Madame Eu Vi*, reproduzindo didaticamente o esquema pergunta-reposta que caracteriza o trecho) ou faz uma panorâmica veloz, num giro de 180°, permitindo-nos ver a banda que até então se localizava atrás da câmera.

⁸ O termo “Campeão”, que aparece no título do filme, refere-se ao apelido que Hermeto possui entre seus amigos músicos.

⁹ A convivência e a prática são marcas importantes no processo criativo de Hermeto Pascoal e Grupo. Herdeiro de tais práticas, Itiberê Zwarg desenvolveu mais tarde o “método do corpo presente”, no qual a composição e a performance são processos quase simultâneos e participativos. (Borém e Araújo, 2010: 36).

Feita essa contextualização inicial que introduz o audioespectador à música de Hermeto e à relação que o grupo estabelece com ele, o filme passará a dedicar-se exclusivamente à figura do músico alagoano. A segunda metade do filme é centrada em momentos em que ele é apanhado sozinho – só retornaremos a ver a banda completa nas imagens que servem de fundo aos créditos finais – em processo de criação e, sobretudo de improvisação. Como se o filme se afunilasse e caminhasse na direção de uma maior singularização do personagem e sua música.

Música universal: “coisa muito natural”

A determinada altura do filme, Hermeto afirma que não deixa escapar nenhum momento, que qualquer situação pode inspirar uma composição. Em meio à natureza, o vemos tocar o harmônico (instrumento de teclas bem semelhante ao órgão). As mãos do músico são apreendidas de lado, em detalhe, permitindo-nos visualizar os dedos ágeis que percutem as teclas do instrumento. Simultaneamente ao som produzido por ele, ouvimos o zunir das abelhas. Jovino e David Pennington¹⁰ surgem próximo ao enxame, com roupas especiais, microfone e gravador.

Hermeto: Eles são como as pessoas. Cada pessoa tem um timbre diferente. Cada bicho também tem. Um bicho daqui, uma abelha daqui e uma abelha lá do norte pode ter uma diferença de sotaque. Posso até dizer isso aí. É! O timbre pra mim é o sotaque, é tudo junto! Faz parte do timbre, né?

Hermeto emula a densidade do som produzido pelas abelhas, numa improvisação repleta de notas curtas, tocadas rapidamente, muito próximas das outras (explorando cromatismos) – reproduzindo sonoramente a imagem visual das abelhas, muitas, pequenas, próximas umas das outras. “É como se

¹⁰ Técnico de som do filme.

eu estivesse escrevendo um arranjo em cima do som das abelhas. E foi diferente. Porque o som... São tantos. São tantas as abelhas, que são vários timbres de uma vez só. Então é uma coisa que é só escutar e compor”, explica. Para Hermeto, compor não parece ser uma atividade trabalhosa ou demorada – ao contrário, compor para ele é algo que se dá de forma quase instantânea, em diálogo com o ambiente que o circunda. No entanto, é inegável que para distinguir os “sotaques das abelhas” é preciso ter uma percepção bastante desenvolvida.

Na transição para a cena seguinte, mais uma vez, por efeito de montagem, ouvimos Hermeto tocar consigo mesmo: enquanto vemos e ouvimos Hermeto tocar o harmônico já distinguimos o som da viola que ele aparecerá tocando na próxima imagem. Também nesta peça, Hermeto reproduzirá sonoramente algo que é da ordem do visível: ele imita o trote acelerado do cavalinho mencionado na letra da canção,¹¹ na voz e na levada da viola.

Ressaltamos que esse tipo de efeito de sentido, decorrente das tentativas de descrever ou imitar figurativamente a natureza, ou as emoções, por meio de procedimentos e códigos musicais, foi largamente explorado ao longo da história da música erudita, desde o Renascimento até os dias de hoje (Caznok, 2008). Entretanto, ele é menos usual no campo da música popular – e mesmo assim, surge na obra de compositores com alguma formação erudita, como é o caso de Tom Jobim. Não deixa de ser notável que isso ocorra da obra de Hermeto de forma intuitiva.

A melodia – de colorido modal acentuado, mixolídio/nordestino¹² – é acompanhada por acordes altamente dissonantes, que exploram a escala

¹¹ A letra é a seguinte: *Cavalo castanho, bonito e baixeiro./ Galope ligeiro, macio e faceiro./ Até na corrida, é sempre o primeiro./ Bota a sela nele, bota a sela nele/ Bota a sela nele, pra ele galopar./ Galope ligeiro, macio e faceiro/ Cavalo ligeiro, cavalinho danado pra correr/ Cavalinho da gota.*

¹² O mixolídio caracteriza-se por ser um modo maior, com o VII grau menor. Ocasionalmente, possui também a quarta aumentada (intervalo característico do modo

cromática (isso é feito na medida em que a forma de um acorde é repedita em casas vizinhas no braço do instrumento, saltando em semitons). Como comentam Fausto Borém e Fabiano Araújo (2010) acerca da obra de Hermeto, esta “tem sido associada, na música erudita, aos termos tonalismo, modalismo, atonalismo, polimodalismo, paisagem sonora e música concreta”. Ou seja: uma música que engloba elementos de todos os grandes sistemas musicais ocidentais! Em *off*, ele fala sobre o conceito de música clássica:

Hermeto: Eu acho que a música clássica é um termo só. A música é uma só. É uma coca-cola bem gelada, é uma marca de cigarro qualquer, o termo música clássica. E eu não tô classificando ninguém, não quero chegar ao ponto de classificar nada, mas eu acho que a música é um todo.

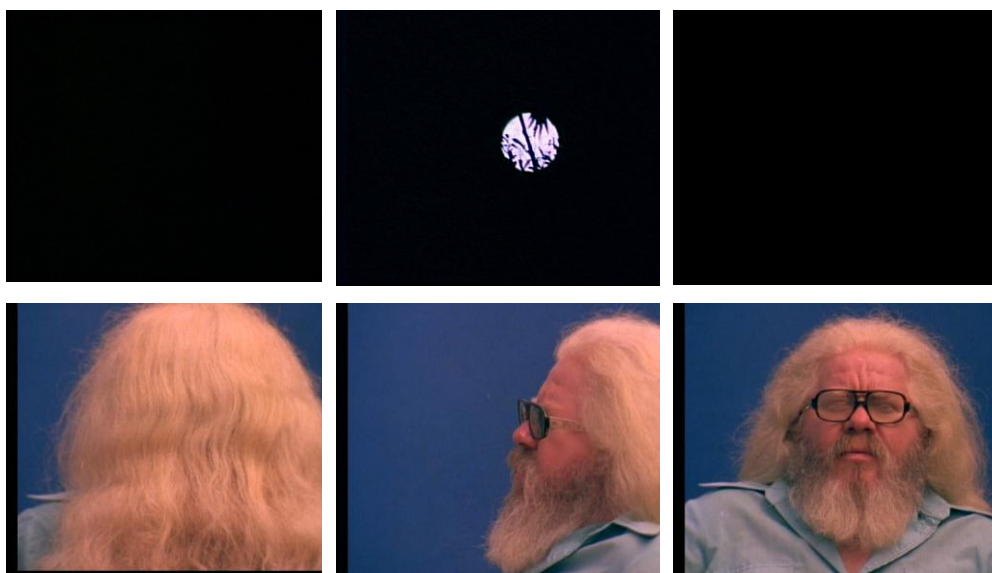
Embora não mencione em nenhum momento o termo *música universal*, já podemos perceber uma outra forma de pensar e de fazer música, livre das distinções entre erudito/popular, entre modal/tonal/atonal. Como ele mesmo afirma, a música é um todo.

Avesso a rótulos, Hermeto precisou criar um para dar conta da diversidade que é o princípio básico de seu conceito de *música universal*, no qual cabem “...todos os estilos e todas as tendências. O Brasil, sendo o país mais colonizado do mundo, não poderia ser outra coisa... aquela mistura bem feita...”, como afirmou em uma entrevista à revista eletrônica *Jungle Drums* (citado por Arrais, 2006: 7). (Borém e Araújo, 2010: 37).

O áudioespectador, mesmo que não disponha de conhecimentos prévios acerca da linguagem musical de Hermeto, a essa altura do filme já dispõe de elementos que lhe permitem perceber seu caráter mais experimental. Isso se tornará explícito na cena seguinte – a mais

lídio). Por serem comuns na música tradicional do nordeste brasileiro, como o baião, tais escalas são também chamadas de nordestinas.

emblemática do documentário – quando acompanhamos uma insólita improvisação de Hermeto junto aos sapos.¹³ A sequência começa com a tela totalmente escura. Em um pequeno semicírculo, um vestígio da paisagem. Ouve-se um curiosíssimo diálogo entre os sapos e a flauta: um pergunta, o outro responde. Em *off*, Hermeto explica que Jovino e ele foram à lagoa, sob uma chuva fina, para tocar com os sapos – esclarecendo aquilo que somos provisoriamente impossibilitados de perceber visualmente. Subitamente, imagens de Hermeto posando para a câmera (de frente, de perfil e de costas), sugerindo como poderia ser apresentado pelo filme (num claro movimento de *auto mise-en-scène*). Ramalhetes de flores, arbustos, arco-íris, detalhe da mão e da barba do compositor são alguns dos fragmentos intercalados com a tela preta (que dura aproximadamente 40, às vezes 60 segundos). Ao fim da sequência, a tela escura mais uma vez ganha destaque, como que solicitando ao audiespectador que escute mais e veja menos.



¹³ Em entrevista concedida a Otávio Rodrigues, em 2003, Hermeto afirmou: “Os animais são meus maiores professores” (Borém e Araújo, 2010: 31).

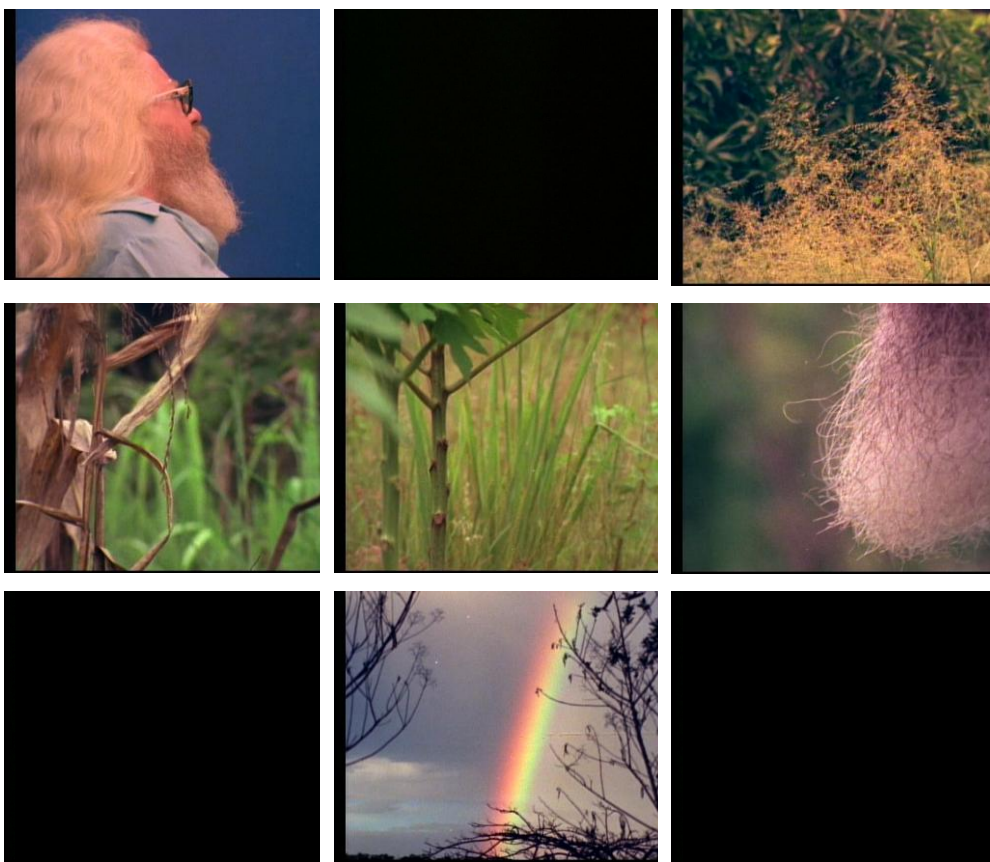


Figura 1 - Sequência de Hermeto improvisando junto com os sapos.

Trata-se de uma sequência que conjuga materiais bastante heterogêneos – sons de sapos, música, locução em *off*, tela escura, imagens em movimento, imagens estáticas de Hermeto posando para a equipe –, como se incorporassem, à escritura do filme, a heterogeneidade de recursos acionados pelo músico em seu fazer. Em momento algum vemos e ouvimos a mesma coisa, isto é, os sons surgem sempre de forma acusmática (nunca vemos a fonte sonora). As imagens, por sua vez, não têm função referencial – nenhum indício da lagoa, nem nenhum referente que nos permita localizar aquela paisagem – são imagens com função mais poética, que solicitam a livre associação.

Mas afinal, por que insistir na tela escura? Chion ao falar da tentativa de filmar a música, explica que filmar a execução instrumental é tão difícil quanto qualquer outra atividade artesanal: “uma atividade confinada no espaço, na qual alguém se concentra sem dizer palavra, torna-se rapidamente ou fascinante ou entediante” (Chion, 1995: 262). Quando estamos diante de uma apresentação ao vivo, nossa atenção pode por vezes se afastar da observação da execução, sem que isso “prejudique” a fruição da música. Já o dispositivo de projeção cinematográfica não nos deixa a possibilidade de errar nossa visão. Diante de um filme, somos instados a ver de forma contínua. Citando Claudia Gorbman, Chion explica que toda música filmada é tomada pela narrativização, de modo que se torna difícil para nós concentrarmos nossa atenção no discurso musical propriamente dito. É como se os códigos visuais e cinematográficos se pusessem em rivalidade com a música.

Assim, ao invés de nos oferecer a imagem do músico mais uma vez, tocando à beira da lagoa, o filme nos oferece a tela negra. Somos surpreendidos por essa demanda que o filme nos impõe, de suportar um minuto de escuridão total. Visão e audição não mais rivalizam, mas nos deixam em crise. Como escreveu Bresson, em outro contexto: “O olho requisitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido requisitado sozinho torna o olho impaciente. *Utilizar essas impaciências.* Força do cinematógrafo que se dirige a dois sentidos *de maneira regulável*” (Bresson, 2005: 53). Diante dessa dificuldade inicial, somos chamados a “abrir nossos ouvidos” para perceber as sutilezas do som. Só então percebemos que Hermeto, para reproduzir o som inarmônico dos sapos, às vezes busca um timbre semelhante (alcançando uma altura bastante próxima), outras vezes propõe a imitação de certo desenho melódico. Curiosamente, temos a impressão de que os sapos de fato respondem às provocações feitas por Hermeto, dando-lhe tempo suficiente para responder.

Em *off*, Hermeto explica que às vezes a velocidade mental dos sapos é superior à sua; eles, como donos da lagoa, muitas vezes “ganham” do músico. Em sua fala, os animais são elevados à categoria de verdadeiros interlocutores – o que não deixa de ser inusitado para o audioespectador.

Hermeto: Quanto mais chove, mais eles cantam. E os bichos estão quentes, minha gente, lá vai fogo! (...) Eu senti muito os sapos dizendo “pode tocar, pode tocar”. E eu tocava e de repente eles diziam “para, para que eu vou continuar”. E eu parava. Mas eu sentia isso mesmo... é uma coisa que... Mas pra tudo isso teve de ter uma preparação, pra dizer pra eles também “olha, eu cheguei”, pra depois eles dizerem pra mim “mas olha, o dono da festa aqui sou eu. Eu tô na lagoa, a lagoa é minha. Você tá aqui, pra você tocar, você tem que entrar na nossa.” Aí quando ele esquentava, você tem que tomar cuidado, porque tem hora que eu apanho dele. Ele ganha de mim, em termos de rapidez mental, eu perco até pro sapo! Eu tô tentando aí e.. pá... eu não consigo! Aí de repente eu faço um lance e ele espera. Quando ele espera e eu faço um lance, ele me desafia.

Hermeto demonstra assim – além de senso de humor – uma sensibilidade enorme para os sons do mundo. Inspirado pela inarmonia dos sons da natureza, mais tarde ele afirmará: “O atonal é a coisa mais natural que existe” (Costa-Lima Neto, 1999: 190).

Costa-Lima Neto propõe a perspectiva de uma *trindade sonora experimental*, para se referir às fontes que mais contribuíram para a linguagem musical desenvolvida por Hermeto (graças a sua *escuta ampliada*): os sons de animais, os sons dos objetos e os sons da voz humana. “O próprio Hermeto percebe uma relação do atonalismo que chama de “fala dos objetos” com o atonalismo que ouve na fala humana, que conceituou com *música da aura*: “Os pedaços de ferro já tinham alguma coisa a ver com a música da aura... o som da aura que percebi desde minha infância...” (Costa-Lima Neto apud Borém e Araújo, 2010: 31-32). Inspirando-se na multiplicidade de sons que a natureza lhe oferece, Hermeto não se reduz a um único gênero ou linguagem musical.

Na penúltima sequência do filme, Hermeto explicita que para ele a música se dá de forma *natural*. Vemos e ouvimos o músico improvisar livremente a partir de sons de instrumentos de ferro variados: agogôs, serrotes, bandejas, mangueiras etc., enquanto ele explica em *off* que desde a adolescência gostava de catar objetos no lixo para “tirar som”.

Hermeto: Eu com 15 anos de idade já saía pra ‘montura’ como a gente chama no norte, assim procurar, tinha assim atrás das casas o lixo, saía pra procurar ferro, pedaço de ferro, juntava aquilo pegava a sanfona e começava a bater nos ferros, soltava os ferros assim no cimento e de cada ferro eu tirava um som diferente, o som do próprio ferro, e aí eu passava para o instrumento, quer dizer isso aí é uma coisa que já vem desde a minha infância, uma coisa natural e porque uma coisa natural não quer dizer que é só campo e o mato não, natural eu acho que é aquilo que vem naturalmente, então eu faço isso, quer dizer eu posso estar aqui e de repente estar no meio da cidade lá no centro da cidade e também se for pensar outras coisas eu vou tirar som e aproveitar o som de outras coisas.

Mais adiante, enquanto vemos o músico explorar toda sorte de timbres feitos com a boca (para além da voz), ele comenta:

Hermeto: Nós mesmos já somos um instrumento, transformado em vários instrumentos. Tá entendendo? Quer dizer, poxa vida, se eu posso... Se eu tiro um som com minha voz, quer dizer, com os lábios, com o nariz, com os olhos, com os cabelos, eu tiro um som com meu corpo todo, né? Quer dizer, são vários os instrumentos, entende? Quer dizer, a voz também é um instrumento.

Assim, a segunda metade do filme, que inclui as cenas das abelhas, da canção do cavalinho, dos sapos, dos objetos de ferro, mais a cena que comentaremos a seguir, compõe uma espécie de panorama dos diferentes materiais que Hermeto aciona em seu fazer musical. Sem o mencionar, o filme nos permite acessar toda uma concepção musical desenvolvida pelo músico.

Além disso, mais do que uma obra acabada, pronta para ser tocada, o filme faz ver uma música em processo, aberta à influência do que vem de fora (sejam os outros músicos, sejam os ruídos da natureza). Ressaltamos, assim, seu caráter fortemente improvisatório. Para Hermeto, compor, arranjar e improvisar fazem parte de uma mesma experiência.

Ao discorrer sobre o jazz, Comolli afirma que a improvisação “não é a ausência de forma, mas a busca de uma forma combinada através de um jogo de relações aleatórias, moventes, no qual as regras ou as fórmulas são efêmeras, variáveis e sempre dependentes do instante de seu funcionamento”. (Comolli, 2004: 317). Para o autor, se existe algo que une jazz e cinema, é a improvisação.

Se convencer de que a improvisação é um modo de escritura refinada e ciente de uma ciência desconhecida, talvez a mais ativa de escritura, aquela na qual conta o gesto, quer dizer, a forma articulada tomada pelo corpo, a linguagem elaborada do corpo como pensamento. Improvisar é abrir os caminhos por onde não se passa mais do que uma vez. Essa obsessão comum ao jazz e ao cinema de estar tomado em um processo de nascimento contínuo. (Comolli, 2004: 318).

Embora não possamos associar a música de Hermeto apenas ao jazz, posto que ela é nitidamente uma mistura de ritmos brasileiros e internacionais (Campos, 2006), parece-nos que essa formulação serve bem para pensar a relação com sua música. Acreditamos que é propício que o documentário se aproprie desses momentos inusitados, improvisados, já que, tanto a música de Hermeto quanto o documentário se alimentam de um *desejo de epifania* (Comolli, 2004: 319), isto é, um desejo de ser surpreendido por algo que não se espera.

Na última sequência do filme – que antecede os créditos – vemos Hermeto sentado ao piano, de frente a uma folha pautada, em branco. Ele empunha uma caneta e começa a compor, valendo-se da notação musical

tradicional (a partitura). Embora seja autodidata, sem diploma, como mencionara no início do filme, vemos que Hermeto dispõe sim de algum conhecimento teórico. Isso não nos surpreende, pois ao longo do documentário, acompanhamos Hermeto tocar vários instrumentos, de forma muito hábil – demonstrando bastante conhecimento acumulado. O que surpreende o audioespectador é o fato de que o músico, nem na escrita, se contenta com o convencional: ele logo trata de incluir na pauta rabiscos e outros símbolos. Cria para si uma grafia mista, que conjuga os símbolos da notação musical convencional com outros, mais próximos da linguagem musical do séc. XX. Por vezes ele balbucia algumas palavras, mas na maior parte do tempo está concentrado. Seu silêncio é interrompido pelo *off*, no qual ele afirma, entre outras coisas, que a verdadeira música não é aquela que se escreve em pauta, mas sim aquela que se imagina. Graficamente, somos convidados a ver que aquela imaginação extrapola os limites do que já está dado. Ele então solfeja e harmoniza a melodia que acabara de compor (uma cadência tonal, em sol maior) e introduz uma barra de repetição na frase que lhe soou bem. E é com o acompanhamento desse áudio (reproduzido uma segunda vez) que veremos as fotografias e os créditos finais.

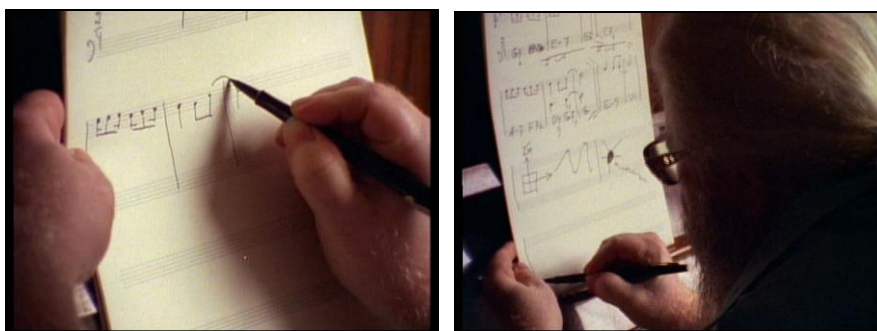


Figura 2. Sequência final – Hermeto mistura a notação convencional com outros símbolos.

Considerações finais

Hermeto, campeão é um documentário que propõe fazer um retrato em diálogo com o compositor e multiinstrumentista alagoano Hermeto Pascoal, que à época do filme já possuía 46 anos de idade e uma longa trajetória como músico (tendo já alcançado prestígio internacional). Rompendo com biografias tradicionais, que optam por fazer uma cronologia dos episódios que marcaram a vida dos sujeitos retratados, o filme valoriza o presente das filmagens, o aqui-agora em que sujeitos filmados e sujeitos que filmam compartilham um tempo e um espaço comuns. Em uma palavra: duração.

Música, cinema: construir obras que ocorrem em uma duração determinada, isso é o que liga fortemente as duas artes. Aquilo que é registrado é o tempo, o tempo que duram as coisas na sua relação com a câmera, e mais ainda, o tempo mesmo dessa relação, com suas durações, seus ritmos. (Comolli, 2004: 319).

Ao longo de todo o filme, podemos acompanhar seu processo criativo, que se vale não apenas dos instrumentos convencionais, mas também de sons da natureza e dos animais, explorando toda sorte de objetos e de sons produzidos com o corpo. A música surge imantada à natureza, de forma orgânica. E também como um dom, uma capacidade singular daquele sujeito que é retratado (o que é forçado pela informação de que ele é autodidata).

Quando não está inserida em uma música específica (como naquela em que ele canta/conta a história do jegue), a voz falada de Hermeto surge no filme de forma acusmática. É por meio dos seus depoimentos em *off* que acessamos seus pontos de vista acerca do mercado, da música e do mundo. Temos acesso, mesmo sem o saber, aos princípios da *música universal* e do

som da aura, noções que o músico criou e aperfeiçoou ao longo de sua longa trajetória. Mais do que a biografia do músico e sua obra, o filme faz-nos ter acesso a um fazer e a um pensamento sobre este fazer.

Entre os momentos fortes do filme, destacamos aquele em que a música surge nos contextos de improvisação – aberta ao inesperado, àquilo que escapa, àquilo que pode vir a nos surpreender. Como escreve Comolli:

O mundo ele mesmo se improvisa segundo após segundo; e este mundo improvisado – quer dizer mais do que involuntário: indesejado, impensado, não previsível e não calculado – parece feito exatamente pela precisão indiferente da máquina cinematográfica. (Comolli, 2004: 318).

Assim, a música de Hermeto surge como um desafio para aqueles que filmam, uma vez que, ela mesma, é imprevisível e inesperada. A cada fragmento do filme, surge um novo instrumento, um novo timbre, um novo som. Para dar conta da multiplicidade e heterogeneidade de recursos que compõe o fazer desse sujeito que o filme pretende retratar, o filme aciona estratégias diversas. Afinal, como filmar uma música tão complexa e tão heterogênea? Bastaria ligar a câmera e registrar o desempenho do músico? O filme se vale da observação atenta (menos preocupada em descrever do que em inscrever), à razoável distância, valorizando os planos com duração mais distendida. Por vezes, oferece ao audioespectador a oportunidade de ouvir Hermeto tocando consigo mesmo, sobrepondo, por efeito de montagem, sons diretos captados em situações diferentes. Em outros momentos, o filme propõe ao seu audioespectador não ver tudo, forçando-o a olhar uma insistente tela escura – e também outros elementos da natureza que não necessariamente se referem à situação a qual o som se refere – num claro esforço de trazer os componentes sonoros de sua escritura para o primeiro plano. Ou talvez para estimular o audioespectador a exercitar aquela escuta ampliada experimentada pelo compositor, espécie de

compensação por seus problemas sérios de vista. Nesse momento, o filme põe em jogo as lógicas do olhar e da escuta, proporcionando ao audiospectador uma espécie de pequeno desafio, uma pequena crise.

Feito de materiais sonoros e visuais diversos, o filme parece se deixar contaminar por aquela música que ele visa retratar. Tudo se passa como se aquela música (também ela composta de materiais heterogêneos, diversos) viesse por assim dizer, habitar a escritura do filme, irrigá-la.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude (2003), “A entrevista”, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Cia das Letras.
- BRESSON, Robert (2005), *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras.
- BORÉM, F.; ARAÚJO, F. (2010), “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica” in *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.22-43.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas (2006), *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*, Belo Horizonte: Dissertação de mestrado, Escola de Música da UFMG.
- CAZNOK, Yara Borges (2008), *Música: entre o audível e o visível*, São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte.
- CHION, Michel (1995), *La musique au cinéma*, Paris: Fayard.
- _____ (2008), *A audiovisual: som e imagem no cinema*, Lisboa: Edições Texto & Grafia.

COMOLLI, Jean-Louis (2004), “Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma” in: *Voir et pouvoir*, Paris: Verdier.

_____ (2008), *Ver e poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

COSTA, Fernando Morais (2008), “As funções do som no cinema clássico narrativo” in: *Catálogo O Som no Cinema*, Rio de Janeiro, Caixa Cultural, pp.13-17.

COSTA-LIMA NETO, Luiz (1999), *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*, Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Unirio.

Disponível em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf>. Consultado em: 31/07/2012.

_____ (2010), “O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz” in *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.44-62.

LINS, Consuelo (2008), “O ensaio no documentário e a questão da narração em off” in *Catálogo O Som no Cinema*, Rio de Janeiro: Caixa Cultural, pp. 131-144.

MESQUITA, Cláudia (2006) “A Caravana Farkas e Nós” in *Sinopse - Revista de Cinema*, São Paulo - SP, pp. 02 - 09.

_____ (2010), “Retratos em diálogo: notas sobre o documentário recente” in *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 86, pp.105-118. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext&tlng=en. Consultado em: 28/07/2010.

Filmografia

A música segundo Tom Jobim (2011), de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim.

- Aqui favela o rap representa* (2003), de Júnia Torres e Rodrigo Siqueira.
- Cartola: música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.
- Elza* (2008), de Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan.
- Fabricando Tom Zé* (2007), de Décio Matos Jr.
- Herbert de Perto* (2006), de Roberto Berliner e Pedro Bronz.
- Hermeto, campeão* (1981), de Thomaz Farkas.
- L.A.P.A* (2008), de Emílio Domingos e Cavi Borges.
- Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman.
- Nelson Freire – Um Filme Sobre um Homem e sua Música* (2003), de João Moreira Sales.
- O homem que engarrafava nuvens* (2008), de Lírio Ferreira.
- Paulinho da Viola – Meu Tempo é Hoje* (2003), de Izabel Jaguaribe.
- Raul – o início, o fim e o meio* (2011), de Walter Caravalho, Leonardo Gudel e Evaldo Mocarzel.
- Simonal - Ninguém Sabe o Duro Que Dei* (2008), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal.
- Sou Feia Mas Tô na Moda* (2005), de Denise Garcia.