



Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu*
Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação
Campus Nilópolis

Péricles de Moraes Cunha

PRODUÇÃO DO CURTA-DOCUMENTÁRIO
ENTRE MÚSICOS E PAVÕES, O CHORO

Péricles de Moraes Cunha

PRODUÇÃO DO CURTA-DOCUMENTÁRIO
ENTRE MÚSICOS E PAVÕES, O CHORO

Memorial descritivo apresentado como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro

Nilópolis - RJ
2019

CIP - Catalogação na Publicação

C972p Cunha, Péricles de Moraes

Produção do curta-documentário Entre músicos e pavões, o choro / Péricles de Moraes Cunha. -- Nilópolis, 2019.
55 f. 30 cm.

Orientação: Tiago José Lemos Monteiro.

Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) --Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, 2019.

1. Roda de Choro. 2. Música Instrumental. 3. Baixada Fluminense. 4. Documentário. I. Título.

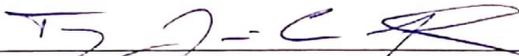
Elaborado pelo Módulo Ficha Catalográfica do Sistema Intranet do IFRJ - Campus Volta Redonda e Modificado pelo Campus Nilópolis/LAC, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecário: Elon F. Lima CRB-7/5783

Péricles de Moraes Cunha

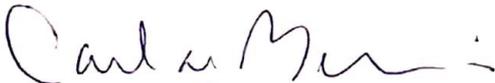
PRODUÇÃO DO CURTA-DOCUMENTÁRIO
ENTRE MÚSICOS E PAVÕES, O CHORO

Memorial descritivo apresentado
como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do
título de especialista em
Linguagens Artísticas, Cultura e
Educação.

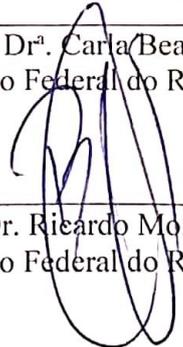
Data de aprovação: 04 de dezembro de 2019.



Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro (orientador)
Instituto Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Carla Beatriz Benassi
Instituto Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Ricardo Moreno de Melo
Instituto Federal do Rio de Janeiro

Nilópolis- RJ
2019

*À música brasileira.
A todos os músicos do Brasil.
Ao violonista e amigo, Sr. Alcimar (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Federal do Rio de Janeiro, por oferecer toda estrutura necessária para o bom andamento do curso e pelo suporte institucional imprescindível para a realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, por ter promovido meu aperfeiçoamento intelectual e profissional. Concluo esta etapa com a certeza de ter sido transformado pelo contato com conteúdos, professores e colegas que tanto me agregaram ao longo dos meses.

Ao orientador, Tiago Monteiro, por ter aceitado o projeto e por ter sido sempre solícito e presente em todas as vezes que se fez necessário. Certamente, não haveria pessoa melhor para me ajudar na realização deste trabalho.

À Fernanda Delvalhas Piccolo, por estar sempre disposta a ajudar e ser uma verdadeira entusiasta dos alunos. Sem seu apoio, eu não saberia como conseguir uma equipe e viabilizar tudo isso.

A todos os membros da equipe: Carol Coelho, Elvis Oliveira, Esthefani Silva, Jéssica Oggioni, Kim de Assis, Luana Queiroz, Mariane Bastos, Pablo Barreto, Rafael Pires, Stephanie Leite, Vinicius Hanna, Wladimir Augusto e Wying Yang. Muito obrigado pela parceria, vocês foram pessoas fundamentais.

Aos amigos que ganhei graças à Roda de Choro dos Pavões, em especial ao Franklin Gama, pela felicidade compartilhada ao se fazer música.

À minha mãe, Leila Maria Avelino de Moraes, simplesmente por me ensinar a ser quem eu sou.

À Prisciliana Silva, parceira nas mesas de bar e nos altos e baixos da vida, por compreender e incentivar minha trajetória acadêmica.

O choro é a essência musical da alma brasileira.
Heitor Villa-Lobos

CUNHA, Péricles de Moraes. *Produção do curta-documentário Entre músicos e pavões, o choro*. 55p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2019.

RESUMO

O memorial descritivo apresentado relata o processo de produção do curta-documentário intitulado *Entre músicos e pavões, o choro* que versa sobre a trajetória de criação e desenvolvimento das atividades de um movimento de músicos praticantes de choro na Baixada Fluminense, a Roda de Choro dos Pavões. Por meio da coleta de depoimentos e da exibição de materiais de arquivo como fotografias, reportagens e vídeos das performances e reuniões, o documentário explora as motivações dos idealizadores para iniciar suas ações, bem como seus desdobramentos no município de Nova Iguaçu-RJ e adjacências. Portanto, este trabalho tem como objetivo o detalhamento das etapas de realização do produto audiovisual desde sua concepção ao corte final. Serão abordadas questões relacionadas ao tema do filme, que contextualizarão brevemente a história do choro e refletirão acerca da sociabilidade gerada pela prática deste gênero, dos códigos promotores de um sistema de interação social e da defesa conservadora de uma preservação da tradição como forma de se relacionar com o passado. Quanto aos aspectos teóricos e práticos do documentário, o memorial abordará as particularidades do modo participativo de produção e seus reflexos em elementos importantes para a realização de um filme do gênero, como pesquisa, roteiro, personagem, entrevista e finalização sob a perspectiva de diferentes autores que se dedicam a discutir os limites e os entrelaçamentos entre ficção e não-ficção.

Palavras-chave: Roda de Choro. Música Instrumental. Baixada Fluminense. Documentário.

CUNHA, Péricles de Moraes. *Produção do curta-documentário Entre músicos e pavões, o choro*. 55p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2019.

ABSTRACT

The memorial describes the process of producing the short film documentary entitled *Entre músicos e pavões, o choro* that discourses about the trajectory of creation and development of activities of a movement of choro musicians in the Baixada Fluminense, the Roda de Choro dos Pavões. Through the collection of testimonials and exhibition of archival materials such as photographs, reports and videos of performances and meetings, the documentary explores the motivations of the creators to initiate their actions, as well as their unfolding in and around Nova Iguaçu-RJ. Therefore, this paper aims to detail the development of the stages of realization of the audiovisual product from its creation to the final cut. Questions related to the theme of the film will be addressed, which briefly contextualizes the history of choro and reflects on the sociability generated by the practice of this genre, the codes promoting a social interaction system and the conservative defense of a form of social use related to the past. Regarding the theoretical and practical aspects of the documentary, the memorial addresses as particularities of the participatory mode of production and its reflections on important elements for the making of a genre film such as research, script, character, interview and finalization from a perspective of different authors engage in discussing the boundaries and intertwining of fiction and non-fiction.

Keywords: Roda de Choro. Instrumental Music. Baixada Fluminense. Documentary.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. DEFINIÇÃO DO PRODUTO	12
3. FICHA TÉCNICA	13
3.1 O filme	13
3.2 A equipe	14
4. OBJETIVOS	15
4.1 Objetivo geral	15
4.2 Objetivos específicos	15
5. JUSTIFICATIVA	16
6. METODOLOGIA	17
7. PERFIL DOS ENTREVISTADOS	18
7.1 Franklin Gama	18
7.2 Matheus Topine	18
7.3 Tatch Pereira	18
8. DA CONCEPÇÃO AO CORTE FINAL	19
8.1 Etapas de produção	21
8.1.1 Pré-Produção	21
8.1.2 Produção	21
8.1.3 Pós-Produção	21
8.2 Cronograma	22
9. EQUIPAMENTOS	23
9.1 Vídeo	23
9.2 Áudio	24
9.3 Iluminação	25
9.4 Acessórios	25
9.5 Finalização	25
10. ORÇAMENTO	26
11. O CHORO: MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA	28
11.1 Roda de choro: sociabilidade, códigos e tradição	31
11.2 A Roda de Choro dos Pavões	35

12. REPRESENTANDO A REALIDADE(?)	38
12.1 Documentário	38
12.1.1 Modo participativo	41
12.2 Pesquisa	43
12.3 Roteiro	44
12.4 Personagem	45
12.5 Entrevista	47
12.6 Finalização	49
13. AVALIAÇÃO DO RESULTADO	51
REFERÊNCIAS	53

1. INTRODUÇÃO

O texto aqui apresentado se trata de um memorial descritivo sobre o processo de produção do curta-documentário intitulado *Entre músicos e pavões, o choro*. Neste memorial, também serão abordadas questões relacionadas ao tema objeto do filme, como forma de introduzir o universo representado no produto audiovisual aqui relatado, e aspectos a respeito da teoria e da prática do gênero documentário. Para isso, o conteúdo foi dividido em seções que possibilitam uma leitura mais direcionada, capaz de proporcionar uma melhor compreensão dos elementos a serem expostos.

A primeira parte do memorial é dedicada a uma explanação introdutória sobre o filme. Nela, o leitor encontrará uma breve definição sobre o produto e poderá identificar logo inicialmente os principais elementos que integram essa produção. Em uma descrição mais técnica, será possível verificar dados do filme como sinopse, duração, local das filmagens, parceiros institucionais envolvidos e os dados da equipe, constando nomes dos membros e suas respectivas funções ao longo do processo. O porquê da realização do projeto, o método de abordagem selecionado, os objetivos pretendidos ao término das etapas de desenvolvimento e um perfil dos entrevistados também serão encontrados nestas seções.

O próximo momento contará com a explicação detalhada sobre o processo de produção, desde a concepção até a finalização. Serão esclarecidas as motivações do diretor, a composição da equipe de trabalho, a obtenção dos equipamentos, o andamento das filmagens e como se deu a montagem, edição e finalização. Além disso, há informações a respeito do cronograma de execução separado por pré-produção, produção e pós-produção, bem como a listagem dos equipamentos e acessórios de vídeo, áudio e iluminação. Nesse mesmo trecho, encontra-se o orçamento discriminando os gastos de cada item e os valores de contrapartida.

Por último, será apresentada uma parte mais teórica na qual, inicialmente, haverá uma breve contextualização sobre a história do choro seguida de uma reflexão acerca da sociabilidade gerada pela prática deste gênero, dos códigos promotores de um sistema de interação social e da defesa conservadora de uma preservação da tradição como forma de se relacionar com o passado. Dando prosseguimento a esta seção, o debate sobre a teoria e a prática do documentário abordará aspectos do modo participativo de produção e seus reflexos em elementos importantes para a realização de um filme do gênero como pesquisa, roteiro, personagens, entrevistas e finalização sob a perspectiva de diferentes autores que se dedicam a discutir os limites e os entrelaçamentos entre obras de ficção e não-ficção.

2. DEFINIÇÃO DO PRODUTO

O documentário *Entre músicos e pavões, o choro* consiste em uma obra audiovisual, em formato de curta-metragem, sobre a trajetória de criação e desenvolvimento das atividades de um movimento de músicos praticantes de choro surgido na cidade de Nova Iguaçu-RJ, em 2012: a Roda de Choro dos Pavões. Por meio da coleta de depoimentos e da exibição de materiais de arquivo como fotografias, reportagens e vídeos das performances e reuniões, o filme pretende explorar as motivações dos idealizadores para iniciar suas ações, bem como seus desdobramentos naquele município e adjacências.

Além disso, busca-se, por meio deste documentário, refletir e desconstruir algumas ideias preconcebidas sobre os lugares que o choro ocupa atualmente em nossa sociedade, já que o gênero costuma ser frequentemente associado, no imaginário coletivo, à boemia carioca. Ou seja, de forma geral, relaciona-se essa música à capital fluminense em uma perspectiva que contribui para a dicotomia entre centro e periferia. Nesse sentido, o curta-metragem poderá auxiliar na compreensão dos interesses que pautaram a formação do grupo em questão, mais especificamente a partir da seguinte pergunta: como um gênero de característica essencialmente instrumental, que não ocupa lugar de destaque na indústria cultural contemporânea, encontra adeptos naquela cidade?

As gravações foram realizadas durante um dos encontros promovidos pela Roda de Choro dos Pavões, em abril de 2019, ocorrido na casa de um dos participantes no município de Nilópolis-RJ. Toda a estrutura necessária para o desenvolvimento das etapas de produção do filme foi cedida pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro - *Campus Nilópolis*. A equipe envolvida e responsável pela produção contou com alunos do curso de Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ - Nilópolis, bolsistas do Programa de Educação Tutorial em Produção Cultural. Os equipamentos de filmagem, captação de áudio e iluminação foram cedidos pelo Núcleo de Criação Audiovisual do IFRJ - Nilópolis. A etapa de edição e finalização do documentário foi realizada em parceria com o NUCA, por um então monitor do núcleo e aluno da instituição.

3. FICHA TÉCNICA

3.1 O filme.

Título: *Entre músicos e pavões, o choro.*

Sinopse: O documentário aborda a trajetória de criação e desenvolvimento das atividades de um movimento de músicos praticantes de choro surgido na cidade de Nova Iguaçu-RJ, em 2012: a Roda de Choro dos Pavões. Por meio de entrevistas, da coleta de depoimentos e da exibição de materiais de arquivo como fotografias, reportagens e vídeos das performances e reuniões, o filme explora as motivações dos idealizadores para iniciar suas ações, bem como seus desdobramentos na região da Baixada Fluminense.

Gênero: Documentário.

Classificação: Livre.

Duração: 14 minutos e 58 segundos.

Ano: 2019.

Local: Nilópolis e Nova Iguaçu, Rio de Janeiro - Brasil.

Realização: Instituto Federal do Rio de Janeiro - *Campus Nilópolis.*

Produção: Programa de Educação Tutorial em Produção Cultural.

Apoio: Núcleo de Criação Audiovisual.

3.2 A equipe

Direção: Péricles de Moraes

Assistentes de Direção: Carol Coelho; Mariane Bastos; Stephanie Leite

Roteiro: Péricles de Moraes

Assistente de Roteiro: Stephanie Leite

Pesquisa: Péricles de Moraes

Assistentes. Pesquisa: Elvis Oliveira; Jéssica Oggioni; Mariane Bastos

Direção de Arte: Kim de Assis; Rafael Pires; Stephanie Leite

Direção de Fotografia: Jéssica Oggioni; Luana Queiroz

Câmeras: Jéssica Oggioni; Luana Queiroz

Direção de Som: Elvis Oliveira; Wladimir Augusto

Direção Musical: Péricles de Moraes

Produção: Elvis Oliveira; Mariane Bastos; Wladimir Augusto

Assistentes de Produção: Esthefani Silva; Pablo Barreto; Vinicius Hanna

Produção Executiva: Elvis Oliveira; Mariane Bastos

Coordenação de Produção: Fernanda Delvalhas Piccolo

Consultoria: Tiago José Lemos Monteiro

Edição: Wying Yang

Assistente de Edição: Péricles de Moraes

4. OBJETIVOS

4.1 Objetivo geral

Produzir um curta-metragem, de formato documental, que registre a existência de um movimento de músicos praticantes de choro na Baixada Fluminense, a Roda de Choro dos Pavões, abordando a trajetória do coletivo, bem como o debate acerca da relação entre a roda de choro e a comunidade, os desafios e as perspectivas de continuidade das atividades. Além disso, o documentário propõe o reconhecimento do grupo como fomentador da prática e apreciação de um gênero de música tradicional e popular pouco difundido na região.

4.2 Objetivos específicos

- Obter um registro audiovisual da Roda de Choro dos Pavões;
- Divulgar a existência da prática do choro na Baixada Fluminense;
- Promover o debate sobre as dificuldades da produção e divulgação da música instrumental;
- Suscitar a reflexão a respeito da existência de políticas públicas de fomento à prática desse tipo de música em territórios marginalizados;
- Resgatar a memória de um gênero de música tradicional e popular pouco difundido;
- Desenvolver atividades de extensão, conectando universidade e comunidade;

5. JUSTIFICATIVA

Este projeto tem por objetivo destacar a Roda de Choro dos Pavões como uma ação promotora do acesso ao choro por parte da população da Baixada Fluminense, além de evidenciar a produção e a prática da música instrumental brasileira em uma cidade da qual, sob o ponto de vista do senso comum, esperam-se manifestações artístico-culturais identificadas como periféricas e massivas. Busca-se, por meio do documentário, colaborar para a reflexão e a desconstrução de algumas ideias preconcebidas sobre os lugares que o choro ocupa atualmente em nossa sociedade, já que o gênero não costuma ser associado, no imaginário coletivo, a territórios marginalizados.

Entende-se, por consequência, que a roda é uma forma de política cultural, uma vez que se trata de uma ação comunitária que tem por objetivo atender a uma demanda sociocultural dos músicos e do público de uma localidade em relação à qual o poder público ou outras instituições privadas não apresentam iniciativas de fomento à prática desse tipo de música, conforme a seguinte definição:

[...] a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. (COELHO, 1997, p. 292)

O registro dessa atividade tem como finalidade o reconhecimento do grupo enquanto incentivador de um gênero de música instrumental brasileira naquela região, relatando a experiência de seus realizadores e participantes em geral — musicistas e ouvintes — e trazendo à tona as dificuldades enfrentadas ao se fazer esse tipo de música em um lugar comumente pouco associado à prática do choro. Além disso, o documentário poderá auxiliar na compreensão dos interesses que pautaram a formação do grupo em questão e explorar as relações estabelecidas entre a roda de choro e a comunidade, a fim de se observar quais as diferentes percepções causadas naqueles que já conheciam o repertório e nos que tiveram contato com ele pela primeira vez, ao tomarem conhecimento do movimento gerado pelas apresentações da Roda de Choro dos Pavões.

6. METODOLOGIA

O documentário foi o método escolhido para a abordagem do tema pesquisado. Inicialmente, o que levou a esta opção foi a possibilidade de realização de um projeto prático que tivesse como resultado final um produto com capacidade de comunicação que extrapolasse o ambiente acadêmico e fosse acessível a diferentes públicos. Além disso, seria uma excelente oportunidade de desenvolver maior experiência no ramo audiovisual e aprender novas habilidades em uma linguagem artística distinta da que meu histórico acadêmico-profissional havia me proporcionado até então.

A etapa seguinte do processo, já sob a orientação necessária, foi importante para a determinação da duração do filme. Foi decidido, então, que se trataria de um curta-metragem com até 15 minutos. A minutagem exata foi definida a partir da última instrução normativa da Agência Nacional de Cinema que faz referência a este item estabelecendo como “obra cinematográfica ou videofonográfica de curta-metragem a de duração igual ou inferior a 15 (quinze) minutos” (ANCINE, 2004). Isto é, aderindo a este parâmetro, o filme teria mais possibilidades de circulação em mostras e festivais. Também por se tratar da minha primeira investida na direção de uma produção audiovisual, creio ter sido a decisão ideal devido à dimensão da tarefa que estaria por vir e aos recursos humanos e tecnológicos disponíveis.

O próximo passo consistiu na deliberação em relação ao tipo de documentário que seria produzido, quando ficou decidido que o modo participativo atenderia às necessidades relativas às discussões pretendidas. Este estilo é caracterizado, principalmente, pela intervenção do cineasta na realidade, sendo comumente exercida por meio de entrevistas, segundo Nichols (2005). No método participativo, os entrevistados se tornam protagonistas da história a ser contada pelo filme e contribuem ativamente com uma parte bastante significativa da narrativa a ser construída, enquanto a outra parcela fica a cargo do diretor.

Os personagens principais foram escolhidos considerando seus respectivos graus de envolvimento com o tema, os níveis de participação efetiva nos encontros promovidos pelo grupo em questão e as diferentes funções desempenhadas quanto à realização dos eventos. Juntamente a estes critérios, considerou-se como outro fator muito importante a personalidade de cada um no que dizia respeito à desenvoltura e comunicação frente à câmera, a fim de se evitar o risco de não haver material suficiente após as entrevistas.

7. PERFIL DOS ENTREVISTADOS

7.1 Franklin Gama

Data: 26/04/2019. Locação: Residência. Cidade: Nova Iguaçu-RJ.

Perfil: Natural do município do Rio de Janeiro, nascido em 1971, mudou-se para Nova Iguaçu-RJ ainda muito jovem. Desenvolve atividades profissionais como músico (bandolinista e contrabaixista), produtor fonográfico, arranjador, compositor e educador musical. Iniciou sua carreira ainda na adolescência atuando, principalmente, no cenário da música popular brasileira. Graduiu-se em Licenciatura em Música e no Bacharelado em Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e possui especialização em Educação Especial pela Faculdade São Luiz. Atualmente, é servidor público da Prefeitura de Mesquita-RJ, na Educação Básica, ocupando o cargo de professor de música do núcleo de Educação Especial do município.

7.2 Matheus Topine

Data da entrevista: 26/04/2019. Locação: Residência. Cidade: Nova Iguaçu-RJ.

Perfil: Natural do município de Nova Iguaçu-RJ, nascido em 1989. É músico (bandolinista), produtor audiovisual e professor de História. Foi premiado em 2º lugar no Concurso Sílvia Romero, edição de 2018, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN) pela monografia intitulada *Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)*. Atualmente, é docente da disciplina História na rede privada de ensino da cidade do Rio de Janeiro e cursa o doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica

7.3 Tatch Pereira

Data: 27/04/2019. Locação: Complexo Cultural N. Iguaçu. Cidade: Nova Iguaçu-RJ.

Perfil: Natural do município de Nova Iguaçu, nascida em 1989. É musicista (percussionista), produtora cultural e artista visual. Atua profissionalmente como analista de mídias sociais e *designer*, desenvolvendo a identidade visual e promovendo o *marketing* digital de marcas e empresas de diferentes segmentos. Além disso, é produtora de eventos relacionados ao cinema, à música e à literatura na Baixada Fluminense. Integra grupos de maracatu tanto no Rio de Janeiro quanto em Pernambuco, participando anualmente de competições e festivais. Atualmente, ministra oficinas de percussão no Complexo Cultural de Nova Iguaçu.

8. DA CONCEPÇÃO AO CORTE FINAL

A concepção da ideia aconteceu no segundo semestre de 2018 e foi inspirada pela experiência nas disciplinas Poéticas da Imagem e do Som e Cultura Visual e Pensamento Crítico, que integram o currículo do Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do Instituto Federal do Rio de Janeiro - *Campus Nilópolis*. A avaliação da primeira foi a que mais me instigou, pois propunha a realização de um produto audiovisual que, à época, produzi em parceria com dois outros colegas do curso, ficando responsável principalmente pela trilha sonora do curta-metragem de animação que decidimos fazer. Como minha intenção desde o início do curso era realizar uma pesquisa sobre o choro e sua prática em perspectivas mais contemporâneas na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, supus que seria interessante desenvolver um produto que unisse essa temática à possibilidade de ter uma nova oportunidade de aprimorar minhas habilidades nesse ramo.

A equipe envolvida e responsável pelo suporte em todas as etapas de produção foi composta por alunos do curso de Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ - Nilópolis, também bolsistas do Programa de Educação Tutorial em Produção Cultural, coordenado por Fernanda Delvalhas Piccolo, que tiveram a realização do documentário incluída em seu cronograma oficial de atividades para 2019. Deste grupo de estudantes, alguns tinham experiência prévia com operação de câmera e captação de som, mas não a nível profissional.

A fase de pesquisa sobre o tema se iniciou logo no mesmo período. Foram coletadas diversas informações, principalmente, a partir da leitura de bibliografia especializada. Especificamente quanto ao objeto a ser abordado no documentário, a maior parte do material de arquivo foi obtida nas mídias sociais da Roda de Choro dos Pavões, em páginas na internet que divulgaram os eventos nos quais o grupo se apresentava. Além disso, no mês de agosto de 2018, foi ministrada aos membros da equipe uma oficina de roteiro pelo orientador do projeto. Neste mesmo mês, aconteceu uma entrevista prévia com o idealizador do grupo documentado. Em setembro, ministrei uma oficina à equipe sobre o universo do choro, com a intenção de integrá-los mais ao assunto, pois muitos não tinham ouvido falar do gênero antes da proposta de produção do documentário.

Os meses subsequentes foram reservados à escrita e apresentação de um projeto para avaliação e aprovação pelo programa. Nesse período, muitas informações precisavam já estar bem definidas, pois seria necessário expor a delimitação do tema, os objetivos gerais e específicos, a justificativa para a realização, as propostas de acessibilidade, democratização

e formação de plateias, a ficha técnica, o currículo dos principais responsáveis, as etapas de trabalho, os planos de comunicação e de contrapartida, o orçamento e as referências. Todo o projeto deveria ser formatado nos mesmos moldes dos utilizados pelos editais de fomento a projetos culturais.

Após a definição quanto aos personagens e à pauta de entrevista do filme, fevereiro de 2019 foi o momento de escrita do roteiro. Optei pela sugestão que me foi oferecida pelo orientador, ou seja, a ideia de um arco dramático no qual o início do filme contaria a história de formação daquele movimento de músicos, com seu ponto alto sendo a sequência da roda de choro e o fim abordando as perspectivas de continuidade das atividades do grupo. Esta foi a trama que orientou a construção do discurso do filme.

As filmagens aconteceram nos dias 26, 27 e 28 de abril de 2019, nos municípios de Nova Iguaçu-RJ e Nilópolis-RJ. A ordem das gravações foi a seguinte: manhã do dia 26, entrevista com Franklin Gama; tarde do dia 26, entrevista com Matheus Topine; manhã do dia 27, filmagem de imagens externas das ruas de Nova Iguaçu-RJ; tarde do dia 27, entrevista com Tatch Pereira; manhã e tarde do dia 28, filmagem da roda de choro. A maioria dos equipamentos — câmera, microfone, gravador, bateria, iluminação, rebatedor, etc. — foi cedida pelo Núcleo de Criação Audiovisual do IFRJ - Nilópolis, coordenado por Tiago Monteiro, sendo outra pequena parte de propriedade dos membros da equipe. Além disso, o IFRJ disponibilizou uma van e um motorista para o deslocamento da equipe e de todo equipamento.

A análise do material bruto, a seleção das imagens e sons e a transcrição dos trechos de entrevistas que comporiam o documentário se deu entre os meses de junho e julho, em 5 sessões com aproximadamente 3 horas de duração cada uma, totalizando 15 horas de trabalho. A segunda quinzena de julho foi dedicada ao processo de montagem do filme; nesse momento, já era possível imaginar a forma e a ordem de sucessão das cenas.

A etapa de edição e finalização do documentário foi realizada em parceria com o NUCA, por um então monitor do núcleo e aluno do curso de Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ - Nilópolis. O discente em questão demonstrou uma experiência bastante satisfatória ao longo do processo, contribuindo efetivamente com ideias muito criativas na solução de questões estéticas. Sem dúvida, sua expertise e comprometimento tiveram papel fundamental no resultado final. Essa fase ocorreu no mês de agosto, em 6 sessões com aproximadamente 3 horas de duração, totalizando 18 horas de trabalho.

8.1 Etapas de produção

8.1.1 Pré-Produção

- Pesquisa sobre o tema;
- Pré-entrevista;
- Definição do projeto;
- Pauta de entrevistas;
- Produção do roteiro;
- Visita técnica às locações e verificação das possíveis demandas;
- Solicitação de equipamentos ao Núcleo de Criação Audiovisual;
- Solicitação de transporte para a equipe ao Instituto Federal do Rio de Janeiro.

8.1.2 Produção

- Agendamento das gravações;
- Elaboração dos documentos para autorização do uso de imagem;
- Preparação dos equipamentos e filmagens;
- Encaminhamento do material bruto à equipe de edição.

8.1.3 Pós-Produção

- Devolução de equipamentos utilizados ao Núcleo de Criação Audiovisual;
- Análise do material bruto;
- Transcrição das entrevistas;
- Montagem das sequências;
- Edição do documentário;
- Finalização e adição de legendas e créditos;

8.2 Cronograma

Etapas	Ago 2018	Set 2018	Out 2018	Nov 2018	Dez 2018	Jan 2019	Fev 2019	Mar 2019	Abr 2019	Mai 2019	Jun 2019	Jul 2019	Ago 2019
1 Pré-produção													
1.1 Pesquisa	X	X											
1.2 Pré-entrevista		X											
1.3 Projeto			X	X	X								
1.4 Pauta						X							
1.5 Roteiro							X						
1.6 Visita técnica								X					
1.7 Equipamento								X					
1.8 Transporte								X					
2 Produção													
2.1 Agendamento									X				
2.2 Documentos									X				
2.3 Filmagens									X				
2.4 Encaminhamento									X				
3 Pós-produção													
3.1 Devolução										X			
3.2 Análise										X	X		
3.3 Transcrição												X	
3.4 Montagem												X	
3.5 Edição													X
3.6 Finalização													X

9. EQUIPAMENTOS

9.1 Vídeo

Câmera Digital Canon® EOS 5D:



Fonte: <https://www.canon.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Câmera Digital Canon® EOS T6:



Fonte: <https://www.canon.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Lente Canon® EF 50mm:



Fonte: <https://www.canon.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Lente Canon® EFS 18-55mm:



Fonte: <https://www.canon.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

9.2 Áudio

Microfone de lapela para captação de entrevistas:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Microfone boom para captação de som ambiente em cenas externas:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Gravador digital portátil para monitoramento e armazenamento de áudio:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Fones de ouvido para monitoramento de áudio em entrevistas:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

9.3 Iluminação

Refletor de LED 85W:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

Rebatedor fotográfico para manipulação de luz:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

9.4 Acessórios

Tripé para câmera e vara para microfone:



Fonte: <https://cenazero.com.br>. Acesso em: 8 nov 2019.

9.5 Finalização

Programa Adobe Premiere© para edição de vídeo e áudio:



Fonte: <https://www.adobe.com/br>. Acesso em: 8 nov 2019

10. ORÇAMENTO

PRÉ-PRODUÇÃO						
Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário	Valor Total	Contrapartida Institucional	Contrapartida Pessoal
Instrutor	2	Oficina	400,00	800,00	400,00	400,00
Pesquisador	1	Projeto	400,00	400,00	0,00	400,00
Assistente Pesquisa	1	Projeto	200,00	200,00	200,00	0,00
Roteirista	1	Filme	400,00	400,00	0,00	400,00
Assistente Roteiro	1	Filme	200,00	200,00	200,00	0,00
Coordenador Produção	1	Projeto	400,00	400,00	400,00	0,00
Produção Executiva	1	Projeto	400,00	400,00	400,00	0,00
Consultor	1	Projeto	400,00	400,00	400,00	0,00
Material Escritório	1	Verba	100,00	100,00	100,00	0,00
Subtotal da Etapa				3.300,00	2.100,00	1.200,00
PRODUÇÃO						
Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário	Valor Total	Contrapartida Institucional	Contrapartida Pessoal
Diretor	1	Filme	400,00	400,00	0,00	400,00
Assistente Direção	1	Filme	200,00	200,00	200,00	0,00
Direção Fotografia	1	Projeto	400,00	400,00	400,00	0,00
Direção Som	1	Projeto	400,00	400,00	400,00	0,00
Direção de Arte	1	Projeto	400,00	400,00	400,00	0,00
Direção Musical	1	Projeto	400,00	400,00	0,00	400,00
Operador Câmera	2	Projeto	100,00	200,00	200,00	0,00
Produtor	1	Projeto	200,00	200,00	200,00	0,00

Assistente Produção	1	Diária	100,00	100,00	100,00	0,00
Equipamento Vídeo	3	Diária	309,00	927,00	927,00	0,00
Equipamento Áudio	3	Diária	302,00	906,00	910,00	0,00
Equipamento Iluminação	3	Diária	170,00	510,00	510,00	0,00
Acessórios	3	Diária	150,00	300,00	300,00	0,00
Alimentação	3	Diária	142,00	426,00	300,00	126,00
Transporte	3	Diária	124,00	372,00	372,00	0,00
Subtotal da Etapa				6.141,00	5.215,00	926,00
PÓS-PRODUÇÃO						
Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário	Valor Total	Contrapartida Institucional	Contrapartida Pessoal
Montagem	15	Hora	5,00	75,00	0,00	75,00
Editor e Finalizador	18	Hora	5,00	90,00	90,00	0,00
Assistente Edição	18	Hora	2,50	45,00	0,00	45,00
Ilha Edição	18	Hora	85,00	1.530,00	1.530,00	0,00
Subtotal da Etapa				1.740,00	1.620,00	120,00
Total de Contrapartida					8.935,00	2.246,00
Total do Projeto (R\$)¹					11.181,00	

- Contrapartida em mão-de-obra/serviço
- Contrapartida em equipamento/infraestrutura
- Contrapartida em despesa financeira efetiva

¹Os membros da equipe estabeleceram entre si um sistema de escala no qual revezavam os dias de trabalho nas funções listadas com mais de uma pessoa. Ou seja, na prática, era apenas um profissional em cada cargo. Este fator foi considerado no cálculo. O valor máximo tomado como referência para diretores, assistentes e outros profissionais foi a remuneração recebida pelos bolsistas do PET em Produção Cultural, sendo R\$ 400 mensais por 20 horas semanais de atividades. Outros valores como locação de equipamentos, ilha de edição e transporte foram calculados com base na média de preços do mercado para o ano de 2019. Os valores de contrapartida se referem à disponibilização dos recursos necessários pelo IFRJ e pelo autor do projeto.

11. O CHORO: MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

A música, em sua condição de fenômeno social, compreende em si mesma questões que extrapolam seu caráter artístico e possibilitam análises sob uma perspectiva capaz de aprofundar o entendimento a respeito do fazer musical presente em determinado contexto. Sendo assim, admitir apenas o conceito que define a música como uma manifestação artística que ocorre a partir da habilidade de manipular os sons² não é suficiente para explicar toda sua complexidade, uma vez que se faz necessário considerar a relevância do aspecto cultural inerente ao processo de criação, interpretação e significação da mesma. Conforme aponta Blacking:

[...] “música” pode encerrar tanto a enorme gama de “músicas” que os membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas simbólicos especiais e tipos de ação social, como um quadro inato específico de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente. (BLACKING, 2007, p. 202)

É importante ressaltar que essa capacidade humana de organizar os sons pode assumir significados distintos em variados grupos sociais e, até mesmo dentro das próprias comunidades, sua percepção se transforma de acordo com os contextos sociais em que ocorrem. Ou seja, os padrões existentes em música variam tanto quanto o número de sociedades existentes, assim como a produção de sentidos para o fazer musical está diretamente relacionada ao momento específico do acontecimento da composição, da performance ou da audição. Música é algo “singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural” (PINTO, 2001, p. 223). No caso específico do choro não poderia ser diferente, uma vez que este acontece a partir da fusão e reelaboração de elementos musicais originários de culturas distintas.

O surgimento do choro como a primeira música popular urbana³ do Brasil⁴, por volta da década de 1870, dá-se devido à combinação entre as danças europeias e a influência africana aliada aos estilos e sotaques próprios dos músicos populares do Rio de Janeiro, como assinala Cazes (2005). As várias transformações ocorridas na cidade e a formação de

²Refiro-me ao conceito ocidental e contemporâneo difundido especialmente a partir do século XX, tendo o impressionismo como marco.

³Sem intenção de discutir a ideia modernista que defende a oposição entre música popular urbana e rural, compreendendo esta última como “pura” e genuinamente nacional por preservar suas características folclóricas, o conceito de música popular aqui é apresentado a partir da perspectiva de Squeff e Wisnik (2004), ou seja, não há barreiras entre folclórico, popular e massivo. Para o autor, ocorre um atravessamento dos “biombos culturais”, permitindo um trânsito de informações e entrelaçamento dessas práticas musicais diversas.

⁴Tinhorão (2010); Cazes (2005); Napolitano (2005).

uma paisagem sonora⁵ própria forneceram uma série de elementos, presentes no ambiente acústico-musical carioca, importantes para a elaboração de uma nova forma de tocar do músico popular que atuava durante o período marcado pelo segundo reinado do império brasileiro (1840-1889). Conseqüentemente, foram incorporadas às práticas musicais daquele período novas sonoridades provenientes da música estrangeira vinda da Europa, difundida pelas partituras e tocada ao piano, e do ritmo peculiar da percussão herdada da África, típico de rituais religiosos e outras festividades, presentes no espaço urbano.

A chegada da família real, em 1808, colaborou significativamente para o estabelecimento de uma nova estrutura social que teve profundos reflexos nos mais diferentes âmbitos da vida na cidade carioca, e, conseqüentemente, por se tornar a capital do império em um momento posterior, no Brasil. Principalmente na esfera cultural, uma série de novos elementos foi incorporada à realidade do país. O impacto expressivo na atividade musical da corte é, inicialmente, percebido sobretudo pelo investimento em empreendimentos que favoreceram a criação de uma rotina de apresentações musicais, observado por Barros (2011). Contudo, a música não era uma exclusividade do ambiente formal; as ruas também estavam repletas de manifestações musicais que compunham aquele espaço urbano.

A Europa teria sido o modelo de civilização adotado pelo governo, com seus padrões culturais permeando o cotidiano dos habitantes da corte ao longo do século XIX. O resultado disso foi o surgimento de uma cultura musical popular baseada em um repertório formado pela música instrumental das danças europeias, tendo a polca como representante principal⁶, executadas em diferentes eventos, por músicos de categorias distintas e pertencentes às baixas camadas sociais, de acordo com Castagna (2003).

Em compasso binário, com indicação de andamento *allegretto*, melodias saltitantes e comunicativas, em pouco tempo a polca dominou os salões, mesmo enfrentando a oposição dos moralistas. Se já parecia absurdo o homem tocar a cintura de uma mulher para uma valsa, quanto mais os pulinhos dos pares polquistas. (CAZES, 2005, p. 18)

No entanto, o ambiente acústico-musical da corte não era formado apenas pelos sons trazidos da Europa. A contribuição africana tem fundamental importância na formação da

⁵Tradução para o termo *soundscape* (criado pelo compositor e teórico canadense, Raymond Murray Schafer, a partir de um neologismo), o conceito de paisagem sonora corresponde a “[...] qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos.” (SCHAFER, 2011, p. 366)

⁶Tinhorão (1974) defende que tamanha popularidade se deu pelo fato do ritmo alegre desta dança ser coerente com o momento de euforia vivido por aquela sociedade que experimentava uma boa fase econômica.

identidade musical do Brasil. Se a música europeia era ouvida dentro dos salões ao embalar as danças de pares enlaçados da elite branca em eventos oficiais e diversões familiares, a cultura musical da África trazida pelos escravos estava presente tanto através dos cantos de trabalho que embalavam a árdua tarefa dos carregadores de café e outros produtos pesados, quanto dos batuques realizados nas celebrações de todo tipo ou pelo lundu⁷ que, apesar de modificado, adentrou os salões levando elementos da música de origem negra.

Sabe-se que “a contribuição afro-brasileira à nossa música é visceral, dando-se em vários níveis conscientes e inconscientes” (BARROS, 2011, p. 59). A influência da música negra está presente nos mais significativos detalhes do nosso vocabulário melódico e rítmico. Quanto à melodia, Barros (2011) destaca a tendência para o movimento descendente presente em grande parte das linhas melódicas brasileiras. Já no âmbito rítmico, a famosa “síncope”⁸ é um belo exemplo do que, musicalmente, nos proporcionou a “raiz afro-brasileira” da música praticada no Brasil até os dias de hoje.

A transmutação dessas culturas que constituiriam as raízes da música popular brasileira terá uma forte influência no surgimento do choro, uma vez que tanto a cultura europeia quanto a herança africana podem ser encaradas como fatores essenciais para o desenvolvimento desse estilo de interpretação. Será a fusão dessas duas componentes que permitirá o aparecimento de um terceiro tipo de cultura musical que fará parte das bases de um conjunto de características musicais próprias do Brasil: o choro.

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncope que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso. (NAPOLITANO, 2005, p.46)

As particularidades encontradas na capital do Império do Brasil teriam favorecido o intercâmbio entre essas culturas. A presença maciça de pessoas escravizadas no cenário da corte e a composição de uma paisagem sonora dotada de sons específicos, encontrados nas

⁷Dança de origem africana que foi adaptada pelas camadas médias da corte e se transformou numa forma-canção e numa dança de salão, define Napolitano (2005).

⁸A síncope não é um conceito universal da música, mas sim uma noção criada para as necessidades da prática musical clássica ocidental e, deste modo, de validade restrita. Facilmente, assim como a recorrência periódica de uma pulsação rítmica sistematicamente “regular” é conhecida como “compasso”, a falta dessa métrica “regular” — que se convencionou chamar por síncope — existente como caráter sistemático e “normal” em outras culturas, chamado por Kolinski (*apud* SANDRONI, 2001, p. 21) de “contrametricidade”, seria encarada como algo perfeitamente comum na música africana.

manifestações musicais dos negros, preenchiem o ambiente com melodias e ritmos que seriam incorporados pelos músicos que circulavam por aquelas ruas. O fenômeno da síncope, típico da música africana, desempenhou uma função imprescindível na forma com que os tocadores de flauta, cavaquinho e violão passaram a interpretar as, anteriormente, “quadradas” danças de salão europeias.

Sendo assim, a composição do ambiente acústico-musical integrante da paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro impõe-se como uma parcela significativa no desenvolvimento dessa nova maneira de executar a polca e outras danças europeias durante os bailes e saraus cariocas, que veio a se tornar característica marcante dos músicos populares da segunda metade do século XIX. Além disso, foi fundamental para a cristalização desse estilo de interpretação como sendo um dos principais formadores das bases da música brasileira, influenciando muitos outros gêneros que surgiram no século seguinte e permanecem presentes ainda nos dias de hoje.

A partir da consolidação das características morfológicas dessa música, o estilo passou a ocupar certo espaço na indústria cultural no decorrer do século XX. Durante a década de 1920, o choro esteve muito presente no ramo do entretenimento sendo atração frequente em espetáculos do teatro de revista e tendo forte atuação no emergente mercado fonográfico (BESSA, 2008). Nos períodos seguintes, passou por uma fase de esquecimento que se encerrou nos anos 1970, como parte do movimento de valorização do nacional-popular, quando se tornou novamente elemento marcante em programas de rádio e televisão e festivais exclusivamente dedicados ao gênero (PETERS, 2006), como, por exemplo, *A Alegria do Choro* (TV Cultura) e *Festival Nacional do Choro* (TV Bandeirantes). Porém, tal mentalidade não teria encontrado ecos de continuidade nas décadas que se seguiram.

11.1 Roda de choro: sociabilidade, códigos e tradição

O acontecimento de uma roda de choro não se resume à mera prática de um gênero musical; mais que isso, é um espaço no qual se estabelecem relações sociais. É notório que tais relações podem acontecer através da música, mas devem ser observados os casos em que a ligação entre as pessoas é anterior à apreciação do estilo aqui debatido, o choro. Em muitos casos, há pessoas que se tornam frequentadores de determinados ambientes por já conhecerem previamente quem irão encontrar. Particularmente entre os instrumentistas, esse fenômeno também é possível, mas parece ocorrer ao mesmo tempo em que é determinado pela existência de afinidades musicais.

O contexto da roda de choro é marcado pela informalidade e pelo amadorismo⁹ característicos dessas reuniões; em algum nível, todos são audiência. A performance ocorre de maneira intercalada, sendo, por exemplo, ora o bandolinista que assume a responsabilidade de conduzir o tema da música, ora o flautista ou outro tipo de instrumento melódico. Normalmente, músicos e ouvintes se organizam em círculos, ficando o público em volta dos instrumentistas. As pessoas que se encontram próximas à roda podem estar mais interessadas na música ou em participar daquele ambiente de interação social, o que também é legítimo, afinal, a ocasião atende a essa demanda (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011).

Esse aspecto informal da roda de choro é reforçado por não haver ensaio para preparar o encontro e por ela ser aberta a qualquer músico entusiasmado a se juntar ao grupo naquele momento. Os autores citados acima destacam que a principal diferença entre a roda de choro e outras práticas musicais analisadas em estudos etnográficos é que a música não é apenas um complemento do ritual. Em se tratando do choro, a música é o objetivo por si só originador do contexto que, conseqüentemente, exerce sua influência sobre a música e vice-versa. “O ritual da roda de choro acontece porque existe a música; são indissolúveis contexto e música. São fatores importantes as pessoas presentes e as relações de troca que os músicos estabelecem entre si” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 150).

A performance do instrumentista é o aspecto elementar nesse tipo de ambiente, pois são os músicos que proporcionam o acontecimento da roda. Para isso, é necessário que esses indivíduos tenham domínio técnico do instrumento e conheçam muito bem o vasto repertório a ser tocado durante as várias horas de duração do evento. Mesmo admitindo a participação de músicos de diferentes níveis, é preciso ter um grau mínimo de conhecimento do gênero para aqueles que desejam integrar o grupo. Por ser conhecida como um tipo de música que exige bastante estudo e certo virtuosismo, os que têm intenção de participar de uma roda de choro se preparam previamente para conseguirem interagir plenamente com os outros instrumentistas.

Um outro extremo da roda de choro é a apresentação realizada em teatros cujas características se assemelham às de um espetáculo musical. Nesse caso, há um roteiro com repertório definido antecipadamente e ocorrem ensaios anteriores à data para preparação dos

⁹Nem todos os músicos frequentadores de rodas de choro são profissionais da área, muitos têm outras profissões e se reúnem aos fins de semana ou outras ocasiões especiais para cultivar e apreciar o gênero.

arranjos que farão parte do *show*. Assim, a postura formal e profissional toma lugar. Trata-se de um contexto em que até mesmo o próprio público se comporta de maneira diferente, normalmente adotando uma postura mais passiva e distante. Em muitas situações, o perfil de pessoas que frequentam as apresentações é diferente daquele que comparece às rodas de choro em ambientes mais informais, como as que acontecem nos quintais das casas de amigos ou em bares.

No universo do choro, seja em rodas ou apresentações, pode-se observar uma série de códigos de conduta que regem a interação entre músicos e ouvintes. A primeira que se destaca é a organização dos instrumentistas em posição que permita a perfeita comunicação entre todos enquanto interpretam os temas. Outro ponto interessante é a instrumentação conhecida como conjunto regional: essa pequena orquestra popular é composta, comumente, por pandeiro, violão de 7 cordas, violão, cavaquinho, flauta e bandolim ou outros instrumentos melódicos como saxofone, trompete, clarineta, acordeom, etc. Cada um dos instrumentos desempenha funções muito bem determinadas para que complementem um ao outro. Além disso, a forma das músicas, conhecida como rondó, precisa ser sabida por aqueles que executam os choros, de modo que consigam transitar entre as diferentes partes sem causar problemas ao prosseguimento da peça musical. Em geral, cada choro é dividido em trechos identificados como “A”, “B” e “C” com suas respectivas repetições, sendo a forma completa A-A-B-B-A-C-C-A. Há também, em menor número, choros de duas partes que são tocados A-B-B-A. Enquanto tocam, os solistas revezam a interpretação do tema a cada repetição e tocam todos juntos no último “A”. Existe espaço para a improvisação, que normalmente acontece na parte “C”, repetida várias vezes.

Caberia dissertar sobre diversos outros códigos de conduta envolvidos no contexto da roda de choro, porém, os mencionados até aqui são suficientes para deixar claro que esse ambiente estabelece um “sistema de interação social” (BLACKING, 2007) gerado a partir da música.

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações. (BLACKING, 2007, p. 201)

A roda de choro faz parte desse sistema e não deve ser analisada sem a devida relação com seu contexto, tendo códigos com significados próprios. Aqueles que não fazem parte do mesmo sistema tenderão a interpretar tais signos tendo como referência a experiência vivida nos sistemas culturais aos quais tiveram conhecimento anteriormente. Blacking (2007) chama de “grupo sonoro” aquele que é composto por pessoas que compartilham uma mesma linguagem musical, e observa o fato que “as diferentes classes sociais podem ser distinguidas como grupos sonoros distintos, ou podem pertencer ao mesmo grupo sonoro, embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias” (BLACKING, 2007, p. 208).

A prática musical constituiria, então, as ideias e a vida social transcendendo diferentes grupos por ter como base a comunicação não-verbal, agregando indivíduos por meio de signos que não necessitam ser expressos exclusivamente através da fala ou escrita. No caso da roda de choro, o uso comum desses símbolos musicais une sujeitos de origens diferentes, classes sociais distintas, idades variadas, entre outros elementos que aparentemente separariam determinadas coletividades, mas que estariam conectadas através do compartilhamento de um sistema musical socialmente construído. A inserção em um determinado grupo sonoro possibilita o surgimento de relações entre sujeitos que poderiam estar em realidades sociais completamente distantes.

Segundo Lara Filho; Silva e Freire (2011), a dicotomia “roda *versus* apresentação” encontra cada qual seus adeptos e defensores, que trazem à tona debates para além da questão musical. Os partidários da primeira, em uma visão purista e conservadora, argumentam que a autenticidade do choro está no método do seu cultivo e que, portanto, a prática do gênero ligada a essa matriz, representada pela roda de choro, seria o meio de perpetuar tal genuinidade. Por outro lado, os que defendem a apresentação, argumentam que se trata de um movimento de formalização e profissionalização que indica a valorização desta música. Falarei mais adiante sobre aquela postura mais tradicionalista do primeiro grupo.

O argumento voltado à necessidade de manutenção da tradição de determinado gênero musical é geralmente associado a uma ideia de degeneração deste pelas gerações posteriores. Para os mais radicais, associar o estilo à indústria do entretenimento seria corromper a pureza dessa música. Certamente, essa visão romântica vem carregada de um sentimento nostálgico de volta ao tempo em que o choro teria sido praticado única e exclusivamente por motivações essencialmente nobres de total entrega à música. Outro problema é a frequente oposição equivocada entre “tradicional” e “moderno” enquanto

termos excludentes entre si. A ideia de presente como algo essencialmente moderno, quando ambas são correlacionadas a um estado de decadência, compreende a idealização de um passado dessas práticas musicais como detentor da tradição perdida que se tenta resgatar.

Por mais que a ideia de “tradição”, tal como era articulada nos discursos e na produção estético-musical dos defensores da “autenticidade” da música popular brasileira, implicasse uma certa cristalização de certos procedimentos estéticos, através da qual pudesse ser estabelecida a relação de identidade entre esses padrões e noções como as de “autenticidade”, “brasileiridade” etc., o “resgate” do passado, pura e simplesmente, dificilmente representava uma finalidade em si mesma. A própria ideia de “lapidação” da “tradição” [...] carrega em si o dinamismo próprio da ação de quem lapida. Ou seja, o passado, em seu estatismo, representa a matéria bruta para a ação do presente. (REZENDE, 2014, p. 157-158)

Rezende (2014) interpreta o processo de formação da tradição do choro como um reflexo da supervalorização da música, ocorrido ao longo do desenvolvimento dos ideais nacional-populistas que buscavam a criação de uma identidade nacional¹⁰. Para o autor, esse elo artificial com o passado se cristaliza por meio de procedimentos de padronização e de uma ritualização da vivência dessa prática musical. Todos os códigos, pertencentes a esse “sistema de interação social” (BLACKING, 2007) abordados anteriormente, compõem o conjunto de elementos que contribuiriam para a cristalização de uma perspectiva tradicional do choro: “um núcleo instrumental, uma função própria para cada instrumento, padrões melódicos e harmônicos, uma sonoridade específica, um repertório característico, uma situação típica para o evento, etc.” (REZENDE, 2014, p. 8).

11.2 A Roda de Choro dos Pavões

Apesar de fazer parte da memória afetiva de boa parte das pessoas, o choro está cada vez mais distante das emissoras de rádio e televisão. Dentro deste panorama, parte importante da cultura brasileira fica restrita a recintos comerciais ou teatros, situados principalmente nas regiões centrais e, portanto, longe da maioria da população de uma forma geral. Aparentemente, em uma análise superficial e equivocada, pode-se afirmar que a música instrumental brasileira não encontra adeptos nas camadas menos privilegiadas dos cidadãos.

Entretanto, nos últimos anos é possível notar um crescimento da prática do choro acontecendo em ambientes públicos ou privados, localizados nas periferias da cidade do Rio de Janeiro e em sua região metropolitana, através de grupos que se reúnem e promovem

¹⁰Principalmente, a partir da década de 1960.

apresentações em lugares acessíveis a todos os tipos de plateia como, por exemplo, Choro de Favela (Morro do Livramento, Rio de Janeiro), Chorando à Toa (Favela da Rocinha, Rio de Janeiro), Choro Suburbano (Olaria, Rio de Janeiro), Choro na Rua (Niterói-RJ), Associação do Movimento de Compositores da Baixada Fluminense (São João de Meriti-RJ) e Roda de Choro dos Pavões (Nova Iguaçu-RJ).¹¹

Dentre os referidos coletivos, abordarei brevemente a trajetória da Roda de Choro dos Pavões, por se tratar do objeto selecionado para ser documentado no filme sobre o qual este memorial descritivo pretende dissertar no que diz respeito ao seu processo de produção. O critério para a escolha do conjunto em evidência foi determinado por algumas questões pragmáticas como: fácil acesso a todos os participantes; quantidade suficiente de material de pesquisa e arquivo disponível na internet; conhecimento prévio sobre a atividade e participação frequente nas reuniões e apresentações.

A Roda de Choro dos Pavões é um movimento de instrumentistas e entusiastas que começou suas atividades no município de Nova Iguaçu-RJ, em abril¹² de 2012, como uma reunião informal de músicos e amigos com o interesse comum de apreciar e difundir o gênero musical na Baixada Fluminense. O encontro foi idealizado pelo bandolinista, compositor e professor Franklin Gama, cujos esforços preliminares incluíram desde a busca por um local capaz de abrigar o evento até a disponibilização de equipamentos sonoros que possibilitassem a amplificação dos instrumentos. "Somos músicos de paixão e de compromisso", diz o responsável pelo início dessa história.¹³

Inicialmente, o grupo se reunia na sede da ONG União Brasil Ecologistas e Motociclistas (UBEM) localizada na Rua Governador Roberto da Silva, nº1677 - Centro, Nova Iguaçu-RJ. O espaço contava com uma ampla área para a recepção de todos os músicos e ouvintes, uma geladeira para as bebidas e comidas, mesas e cadeiras para acomodar as pessoas, dois banheiros disponíveis e garagem. Toda estrutura era cedida sem qualquer cobrança de aluguel ou contrapartida, pois se tratava de um apoio à iniciativa de se ter uma roda de choro na cidade.

¹¹Para citar apenas algumas das rodas de choro que estão ou estiveram em atividade recente, uma vez que o objetivo não é realizar uma catalogação completa. Os grupos mencionados são os com que tive oportunidade de ter contato nos últimos anos, não se tratando de uma pesquisa aprofundada sobre todos os movimentos envolvendo a prática do choro nas regiões periféricas da capital fluminense.

¹²O mês de abril é bastante representativo para os adeptos do gênero. Comemora-se oficialmente, no dia 23, o Dia Nacional do Choro, por ser a data de aniversário daquele que é considerado o maior expoente desta cultura musical: Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o Pixinguinha.

¹³Frase extraída da entrevista concedida ao Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Os encontros aconteciam todo terceiro domingo de cada mês e tinham uma média de seis horas de duração, das 14h às 20h, com entrada franca. A princípio, os participantes divulgavam a existência da roda por meio do velho “boca-a-boca”, convidando amigos e moradores dos bairros próximos. Em um segundo momento, houve também divulgação em formato digital por meio de mídias sociais, o que possibilitou a expansão do núcleo de frequentadores. A cada evento, os músicos homenageavam grandes personalidades do choro e também importantes instrumentistas ligados ao gênero que viveram na Baixada Fluminense, configurando uma forma de celebração da memória daqueles que contribuíram para a disseminação do estilo na região.

Posteriormente, a Roda de Choro dos Pavões experimentou um aumento na intensidade de suas atividades ao ocupar outros espaços na cidade e adjacências. Aconteceram apresentações em praças, asilos, escolas, universidades e espetáculos promovidos pelos setores público e privado. Destaca-se, como um dos marcos na trajetória do grupo, o festival Na Cadência do Choro realizado pelo SESC Nova Iguaçu sob a direção musical de Franklin Gama, em abril de 2015, que contou com uma programação intensa de concertos e oficinas durante uma semana inteira com diferentes conjuntos dedicados ao repertório instrumental brasileiro.

Atualmente, a roda não acontece mais com a mesma regularidade do passado. Porém, os instrumentistas e as pessoas que costumavam acompanhar as apresentações ainda se reúnem em ocasiões especiais e datas comemorativas. Uma das motivações recentes para o encontro, aliás, foi a gravação do documentário. Apesar disso, mesmo não existindo mais um espaço e data fixos para as apresentações, a Roda de Choro dos Pavões permanece como uma rede criada a partir da relação entre pessoas interessadas no cultivo desta música e, portanto, um movimento de músicos e apreciadores de choro na Baixada Fluminense.

12. REPRESENTANDO A REALIDADE(?)

12.1 Documentário

As características que definem o gênero variam ao longo das diferentes fases deste tipo de linguagem e dos períodos históricos a que pertencem, o que torna difícil uma definição rigorosa e conclusiva. Não haveria, portanto, normas técnicas terminantemente preestabelecidas e inflexíveis, uma vez que as produções podem ser realizadas de variadas maneiras — estando relacionadas a questões orçamentárias, estéticas, sociais, institucionais, morfológicas, entre outras — tendo, então, propriedades diversas. Assim, os padrões que regem o trabalho documental no campo do audiovisual são mutáveis, ao passo que os modos de realização estão sendo frequentemente testados e se tornam menos ou mais praticados pelos cineastas.

Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (NICHOLS, 2005, p. 48)

Entretanto, ainda de acordo com o autor citado, mesmo havendo certa indefinição quanto a uma categorização estrita, existem procedimentos metodológicos que se repetem e nos dão a possibilidade de enquadrá-los como parte do gênero. Tais convenções, como a lógica estrutural, a utilização de materiais de arquivo e a ênfase no discurso direcionado à audiência contribuem para que possamos identificar um determinado filme como pertencente ao gênero documentário. Novamente, estas práticas se apresentam de formas diferentes quando se relacionam a movimentos, períodos e modos específicos de produção. “Nesses termos, o documentário mostra-se um dos gêneros mais duradouros e variados, com muitos enfoques diferentes para o desafio de representar o mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p. 63). Embora esses enfoques tenham muitos elementos de uso corrente em filmes de ficção, seus usos em documentários são adaptados e se tornam particulares ao ponto de estabelecer uma nova especialidade cinematográfica.

Segundo Nichols (2005), seriam características distintivas comuns aos filmes denominados documentários: o uso de comentários feitos através de “voz de Deus”; a realização de entrevistas; a captação de som direto; o encadeamento de imagens ilustrativas que tornem complexas as situações apresentadas; e a apresentação de atores sociais ou personagens representando ações cotidianas. Assim, estes protocolos, que são firmados em

preceitos basicamente morfológicos, possibilitam-nos compreender a concepção elementar do que vem a ser um documentário.

Além disso, em geral, há o predomínio de uma estrutura lógica que propõe informar o espectador acerca daquilo que se pretende apresentar, ou seja, um teor quase explicativo. Muitas vezes, o documentário pode se aproximar ao que identificamos frequentemente como conteúdo jornalístico por se perceberem elementos peculiares pertencentes, por exemplo, a uma reportagem.¹⁴

Uma forma típica de organização é a da solução de problemas. Essa estrutura pode se parecer com uma história, particularmente com uma história de detetive: o filme começa propondo um problema ou tópico; em seguida, transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação, então, leva a uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua. (NICHOLS, 2005, p. 54)

De acordo com Hampe (1997), em muitos casos, o documentário não tem a mesma estrutura de um filme ficcional. Isto é, não há o típico arco dramático dividido em três atos que constitui início, meio e fim. Contudo, há uma trama que precisa atender às mesmas necessidades da ficção para provocar e manter o interesse do público. Para o autor, uma obra documental não precisa ter a estrutura padrão voltada ao desenvolvimento da trama, mas o ponto em comum seria a intenção de fazer o público permanecer atento e motivado do início ao fim. Não se trata, portanto, de um desafio próprio do documentário, senão de toda e qualquer obra audiovisual que tenha como propósito a comunicação de uma mensagem.

Ao contrário do que defende Hampe (1997), mas não completamente, a lógica de organização do discurso tomada emprestada da ficção auxilia na permanência da atenção do espectador; por isso, “assim como um bom livro ou uma boa peça teatral necessitam de uma estrutura, o mesmo ocorre com o filme documentário. Ele deve apresentar uma interessante e bem formatada história com andamento e ritmo que conduza a uma resolução satisfatória” (ROSENTHAL, 1996, p. 48). Assim sendo, existem algumas indicações para a construção de um documentário, que podem ser tomadas através de verdadeiros manuais escritos por

¹⁴Trata-se, portanto, de uma linha muito tênue e ainda pouco discutida revelada no questionamento a seguir, ao qual me coloco como interessado em pesquisas futuras: “O que distingue uma grande reportagem televisiva de um documentário independente exibido em festivais e salas de cinema? As opções estéticas? Os temas? Há de fato uma linha divisória entre jornalismo filmado e documentário? Embora tais questões sejam recorrentes, inexistente um trabalho teórico de mais fôlego no Brasil sobre as relações entre documentário e jornalismo” (BEZERRA, 2014, p. 9).

teóricos que se debruçaram sobre o tema, como a instrução a seguir que trata a respeito de uma possível introdução de filme:

O início do filme deve: “expor o tema, levantar uma questão ou apresentar algo novo ou inesperado”. Nessa breve apresentação do tema, o documentarista deve informar “o problema com o qual o documentário lida, as principais pessoas envolvidas – e o que mais o espectador necessitar saber para que o documentário siga adiante”. (HAMPE, 1997, p. 123)

O desenvolvimento do tema é uma das partes mais desafiadoras do processo, por conter a seguinte questão: como fazer com que o espectador permaneça interessado do início ao fim, pois “não adianta apenas aguçar sua curiosidade nas sequências iniciais se esse interesse não for mantido e não for satisfeito” (SOARES, 2007, p. 119)? Provavelmente, para solucionar um problema típico da produção cinematográfica — e aqui estou partindo de uma especulação simplesmente opinativa — o uso das técnicas e estruturas da ficção façam mais sentido ao proporcionarem o instrumental básico capaz de gerar a típica dicotomia entre tensão e resolução¹⁵ necessária a qualquer produto que tenha a intenção de comunicar algo ao público, a partir de uma perspectiva na qual o questionamento venha sucedido de conclusão.

Analisando um aspecto mais abstrato, tomarei como ponto de partida a ideia que admite o documentário como um filme que não tem o compromisso de expor a realidade em condição fidedigna. Este, por consequência, é não mais que uma representação de um ponto de vista específico sobre a verdade daquele que a retrata. Nesse caso, o filme não representa apenas o que foi registrado, é a visão do autor sobre um mundo com o qual, muitas vezes, não tivemos a oportunidade de nos confrontar. O documentário não é, portanto, a verdade em si, mas sim uma das possibilidades daquilo que pode ser interpretado como verdade. Ademais, “documentários tratam sempre de assuntos que são maiores do que o filme, de conflitos que não serão resolvidos pelo filme” (SOARES, 2007, p. 121). Assim, o documentário:

Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela

¹⁵Apropriando-me de conceitos amplamente utilizados no estudo da harmonia funcional aplicada à música ocidental.

qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (NICHOLS, 2005, p. 47-48)

Talvez um dos aspectos que trazem ao espectador a sensação de aproximação com a realidade seja o fato de compartilhar o mesmo mundo histórico que está sendo apresentado no filme. Especialmente nos documentários de representação social, a audiência muitas vezes se percebe como parte integrante daquela materialidade tangível retratada através de áudio e vídeo. Nichols (2005) defende três maneiras principais pelas quais o documentário se relaciona com o mundo e, por muitas vezes, gera o equívoco de uma crença em sua fidelidade absoluta dos fatos, sendo: primeiramente, a capacidade de retratar pessoas, coisas, histórias e situações reconhecíveis e possíveis fora do cinema; em segundo lugar, o atendimento a determinados interesses tanto dos sujeitos relacionados aos temas dos filmes quanto das instituições que, muitas vezes, patrocinam a produção da obra; por último, a defesa de pontos de vista que intervêm e influenciam a opinião.

A realização do documentário também envolve um processo criativo cuja ocorrência se dá por meio das etapas definidoras de certas escolhas, desde a ideia à finalização. O cineasta constrói um discurso ao longo do filme, marcado por seleções subjetivas, que se apropriam e se amparam em acontecimentos da realidade (PUCCINI, 2009). A fim de sustentar e dar legitimidade à história, o cineasta apresenta uma série de materiais como entrevistas, tomadas *in loco*, imagens de arquivo, etc. capazes de contribuir para a formação de uma percepção que comprove determinado fato (SOARES, 2007).

12.1.1 Modo participativo

Ainda que seja perfeitamente possível identificar características gerais e procedimentos metodológicos aplicados especificamente ao gênero documentário, há diferentes modos de realização deste tipo de filme. Os variados modos de produzir um documentário também distinguirão a obra dentro dessa categoria cinematográfica e se diversificarão a depender dos períodos e movimentos aos quais pertencerem. Nichols (2005) observa a existência de seis subgêneros — poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático — capazes de serem caracterizados por suas particularidades e alerta:

Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se. Os filmes, considerados individualmente, podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também podem

combinar harmoniosamente os modos, conforme a ocasião. (NICHOLS, 2005, p. 63)

Dos modos citados, abordarei mais atentamente aquele intitulado como participativo, por ter sido utilizado na produção do documentário aqui descrito. No modo participativo, o cineasta interage com o tema, geralmente, em entrevistas ou mediante formas de envolvimento mais diretas. Essas interações podem ocorrer tanto dentro quanto fora do quadro, não sendo necessariamente reveladas ao espectador. O que se destaca nesse subgênero é o grau de intervenção na realidade, havendo uma aproximação entre os realizadores do filme e os atores sociais retratados. Assim, o cineasta abandona o uso exclusivo de *voz-over*¹⁶ e abre mão de assumir a postura de um mero narrador detentor do direito restrito à transmissão da mensagem. Logo, há uma quase equivalência entre cineasta e os atores sociais, entretanto preservando certa hierarquia “porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos” (NICHOLS, 2005, p. 154).

O espectador percebe a presença do cineasta, que pode estar em cena ou não, e a relação estabelecida a partir do encontro. A verdade representada no modo participativo só é possível devido à interação, permitindo uma perspectiva bastante específica somente encontrada no subgênero abordado. Além disso, em certo nível, afasta a ideia de neutralidade e exterioridade em relação às pessoas e ao mundo sobre os quais recaem o foco da atenção (FROCHTENGARTEN, 2009). Ao mesmo tempo, o cinema documentário se torna uma experiência de alteridade provocando, em alguns casos, um verdadeiro choque cultural, quando se trata de casos em que o cineasta se depara com uma realidade social distinta da sua própria.

Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com frequência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas. (NICHOLS, 2005, p. 162)

¹⁶Recurso também conhecido como “voz de Deus”, que consiste em narrar a sequência dos fatos e apresentar a história pretendida pelo documentário sem pertencer à cena, portanto, não estando relacionada ao entrevistador ou personagem.

O modo participativo explicita o método “diretor-personagem” e instiga a reflexão sobre a transformação da realidade apresentada no filme (FROCHTENGARTEN, 2009). No caso do documentário ao qual este trabalho se refere, além das entrevistas realizadas, há um momento em que o diretor participa ativamente de uma das cenas, integrando a performance do grupo de músicos retratado. Mesmo sem estar clara no filme, essa participação é geradora do encontro social entre pesquisador e objeto e dá a noção de uma perspectiva que atenta para o fato do cineasta fazer parte do universo apresentado no filme. Tendo sido este o modo aplicado ao nosso documentário, discorrerei sobre os itens a seguir a partir da perspectiva participativa de realização.

12.2 Pesquisa

A etapa de pesquisa deve ser encarada com muita seriedade, pois se trata de um momento crucial para o bom desenvolvimento dos passos seguintes. Nesse ponto se estabelece o vínculo entre a equipe responsável pela realização do filme e as pessoas e os elementos pertencentes ao âmbito do tema exposto. Um aprofundamento das questões que envolvem o tema contribuirá para o bom andamento das filmagens e entrevistas e, conseqüentemente, auxiliará a controlar melhor qualquer imprevisibilidade que comprometa a desenvoltura dos personagens e diretor (COSTA; ORTIZ, 2017).

Desse modo, a pesquisa terá um papel essencial para que a ideia inicial se torne um roteiro. “Não há roteiro sem pesquisa. Mas de que tipo de pesquisa estamos falando? Pesquisa do tema, mergulho no objeto escolhido para ser retratado num projeto audiovisual” (NODARI, 2012, p. 3). A partir da coleta de informações diversas, pode-se decidir a respeito dos procedimentos de abordagem dos personagens envolvidos nas filmagens. Nesse estágio, o documentarista deve fazer uma imersão no tema através de leituras, do levantamento de materiais de arquivo, de entrevistas prévias e de visitas aos locais de gravação.

Contrário à impressão de criação instantânea, dirigir um documentário é resultado menos de um processo de investigação espontânea do que de uma investigação guiada por conclusões preliminares obtidas durante o período de pesquisa. Em outras palavras, a filmagem deverá ser preferencialmente a coleta de “evidências” para relações e suposições básicas identificadas anteriormente. (RABIGER, 1998 *apud* PUCCINI, 2009, p. 180)

Logo, não se deve negligenciar essa fase da produção de um filme. A pesquisa permite ao cineasta a constatação dos pontos que merecem ser destacados no documentário e a escolha do melhor método a ser aplicado em sua realização. Em um contraponto mais extremo, ou seja, em situações nas quais os documentaristas optam por explorar a

espontaneidade do momento, Puccini (2009) defende que, mesmo assim, todo filme é realizado a partir de ações planejadas. Isto é, um planejamento mínimo se faz necessário para que a ideia se transforme em produto.

12.3 Roteiro

Munido do máximo de informações possíveis, a atividade de roteirização terá o papel de estruturar e apresentar o tema sob uma lógica de organização do discurso adotado pelos realizadores. O roteiro tem a função de descrever as imagens e sons em texto, sendo através dele que o cineasta identifica a ordem dos acontecimentos que serão filmados e as necessidades relativas à produção como, por exemplo, quantidade e tipo de câmeras, de microfones e de equipamentos de iluminação. Além disso, auxilia no cronograma das gravações, tendo em vista a economia de recursos financeiros e de tempo de deslocamento, uma vez que não é necessário realizar as filmagens na mesma sequência de aparição do filme.

A atividade de roteirização em documentário é a marca no papel desse esforço de aquisição de controle de um universo externo, da remodelação de um real nem sempre preche de sentido. Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações e cenários, definição de cenas, sequências, até chegar em uma prévia elaboração dos planos de filmagem, enquadramentos, trabalho de câmera e som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término desse percurso escrito, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto. (SOARES, 2007, p. 21-22)

A escrita do roteiro é o início do processo de materialização da ideia preliminar, sendo também, nessa etapa, que a ideia sofre transformações. Afinal, “é sempre bom ter em mente que um documentário é resultado de escolhas feitas pelo diretor na articulação de seu discurso, o filme” (PUCCINI, 2009, p. 189). É importante ressaltar que cada produção cinematográfica deve ser encarada de maneira particular, por muitas vezes conterem necessidades específicas em seu desenvolvimento, sendo imprescindível que o roteirista trabalhe com versatilidade para conseguir atender às possíveis especificidades que surgirão.

Entretanto, mesmo diante da notável importância do roteiro, nada impede que situações inesperadas ocorridas durante a filmagem sejam adicionadas ao documentário. Aliás, é recomendável que o documentarista não seja tão rígido tentando seguir absolutamente toda a descrição do roteiro. Essa flexibilidade ao longo do processo garante

mais oportunidades de se perceber acontecimentos que mereçam ser registrados. Nesse sentido, o roteiro “é unicamente orientativo, um ponto de referência para o trabalho de filmagem, visto que a realidade muitas vezes interfere e introduz novos elementos não previstos” (COMPARATO, 1992 *apud* NODARI, 2012, p. 10).

São muitos os casos de personagens e ideias surgidas na pré-produção que não funcionam tão bem nos dias de filmagem, assim como também existe o outro lado, onde personagens e ideias subestimados antes podem ganhar força e presença em frente às câmeras. Este momento é imprevisível e o que resulta dele é capaz de direcionar o rumo do documentário. (COSTA; ORTIZ, 2017, p. 7)

O roteiro e a montagem ocupam pontos extremos no planejamento de produção, mas se relacionam na medida em que ambos são essenciais para o encerramento do ciclo de uma obra cinematográfica¹⁷, conforme Soares (2007). Na verdade, o roteiro de um documentário é adaptado e reescrito no decorrer da produção, sendo concluído definitivamente quase que somente no mesmo momento de finalização do filme. Isso ocorre porque, depois da filmagem, todo o material precisa ser visto e analisado mais de uma vez, e essa seleção do que será utilizado ou descartado, conseqüentemente, influenciará na construção do discurso do cineasta.

12.4 Personagem

A escolha dos personagens depende dos critérios utilizados pelo entrevistador que, muitas vezes, é o próprio diretor do documentário. Soares (2007) observa que as pessoas filmadas constroem, até mesmo em níveis inconscientes, um personagem a partir do encontro com o entrevistador e a câmera, sendo um personagem único que pode ter ou não relação com a pessoa filmada. Sob essa lógica, para o autor, não importa se o que está sendo dito é verdade, mas sim a expressão daquele momento singular que só é possível durante uma situação específica. Seria comum, então, durante a gravação de uma entrevista, as pessoas realçarem traços de personalidade que não costumam estar presentes em suas formas de agir cotidianamente. Denomina-se esse aspecto como “efeito-câmera”, por ser a câmera um dos dispositivos que ativam o estado de performance do sujeito filmado. Isso não é um problema para o documentário e não compromete sua realização, porém é importante que o cineasta tenha noção dessa possibilidade.

¹⁷Sem considerar a recepção da obra, referindo-se estritamente às etapas de produção.

O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 1984 apud SOARES, 2007, p. 100-101)

Como estratégia para introduzir maior dinamismo ao filme e evitar a monotonia de longas entrevistas sucessivas sem muita variação em relação aos planos e ambientes, Soares (2007) salienta que os documentários empregam frequentemente o uso de imagens que registram o “personagem em ação”. A chamada “ação” revela algum tipo de atividade habitual, comumente em âmbito doméstico ou profissional, encenada pelo personagem. Novamente, há uma encenação para a câmera, ou seja, uma performance do personagem sobre a trivialidade da sua vida. Tal encenação pode vir acompanhada de um certo incômodo causado pela presença de todo aparato cinematográfico — câmeras, microfones, equipamentos de iluminação, etc. — e de pessoas desconhecidas que integram a equipe de produção, fato que pode comprometer o grau de espontaneidade objetivado pelo registro e imprimir artificialidade ao vídeo.

No documentário aqui relatado, há o uso tanto de entrevistas quanto de cenas com personagem em ação. Durante as filmagens, havia um questionamento comum dos entrevistados, no intervalo entre uma pergunta e outra, que revelava a preocupação de estarem ou não conseguindo se comunicar com clareza nas respostas. Perguntavam coisas do tipo: “estou falando muita besteira?”; “faz sentido o que estou dizendo?”. Estas indagações denotam um receio de se sentirem ridicularizados quando assistissem ao resultado final e, simultaneamente, demonstram que estavam apreensivos para expor suas melhores versões de si mesmos. Pode-se dizer, considerando a explicação dada anteriormente, que cada um estava encenando ou mesmo tentando encontrar o seu mais perfeito “eu”.

Na cena com personagem em ação, que retrata os membros do grupo em uma apresentação musical, há também alguns fortes elementos de encenação. O primeiro deles seria a própria disposição dos músicos: a roda estava organizada de maneira que nenhum deles ficasse de costas para a câmera que estava captando o plano geral, formando, na verdade, uma meia-lua. A cenografia, por sua vez, baseada na estética de cadeiras padronizadas, de uma mesa mais apresentável, da ausência de latas e garrafas com rótulos, etc., é outro aspecto de encenação, já que em situação normal estas não seriam consideradas preocupações. Já o momento de registrar a execução das músicas foi repleto de tensão, pois os instrumentistas estavam preocupados em realizar a sua melhor performance, fato que tirou

muito da espontaneidade habitual desse tipo de encontro. Por último, é importante mencionar os aplausos efusivos da plateia que, fora daquele contexto, costuma aplaudir sem a mesma euforia e entusiasmo.

Uma outra característica comum à linguagem do documentário, que se difere dos filmes de ficção, é a não centralização da história em somente um personagem. Em geral, o documentário trabalha com um grupo de personagens que fornecem uma amostragem de determinada realidade (SOARES, 2007). Esses personagens, os atores sociais, aparecem no filme em diversos momentos, indo e vindo, oferecendo informações e dando testemunhos. À medida que surgem na tela, contribuem para a sustentação do ponto de vista contido no discurso do filme, tendo entre si uma lógica de encadeamento (NICHOLS, 2005)

12.5 Entrevista

A entrevista não é um elemento obrigatório do modo participativo, por não ser a única maneira que o cineasta tem de interferir na realidade representada no documentário. Além disso, nem todos os filmes do gênero evidenciarão o encontro e a participação ativa e aberta dos realizadores em relação aos atores sociais envolvidos. Porém, para apresentar uma perspectiva mais ampla, a opção pela realização de entrevistas é frequente, proporcionando ao diretor se dirigir ao público sem a necessidade de fazê-lo através do comentário com *voz-over*. “No documentário participativo, a entrevista representa umas das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema” (NICHOLS, 2005, p. 159).

Uma entrevista feita com a finalidade de uso em um documentário conserva características particulares de encontro social. Para Nichols (2005), ela é diferente da conversa cotidiana e de um interrogatório, sendo o último pautado por questões de ordem institucional e por protocolos estruturais específicos. O cineasta, então, usa a entrevista para costurar os diferentes relatos ao longo da trama e construir seu discurso sobre a história, sendo o meio pelo qual a voz do cineasta emerge através das falas dos personagens e dos materiais apresentados. De acordo com uma concepção contemporânea em relação ao gênero, a “exploração do recurso da entrevista como principal ponto de sustentação da estrutura discursiva do filme vem a ser uma das características do documentário [...]” (SOARES, 2007, p. 100).

Em circunstâncias nas quais há pesquisa, contato prévio e agendamento da entrevista, espera-se que, ao final do processo, esta renda material suficientemente interessante a ser utilizado no filme. Soares (2007) sugere que, se o entrevistado defende posicionamentos

controversos, interpretações equivocadas sobre fatos históricos ou tem comportamento arrogante ou desrespeitoso em frente à câmera, o documentarista precisa desenvolver o melhor jeito de aproximação com a pessoa e boas estratégias de abordagem dos assuntos pertinentes ao tema. Isso pode tornar a realização da entrevista mais desafiadora, mas caberá ao cineasta decidir se o personagem é imprescindível ou dispensável para o filme.

A entrevista é responsável por dar voz àquele que é documentado e estabelecer relações entre entrevistado, entrevistador e espectador. Essas relações são possíveis pois, através deste método, acontece o encontro e contato necessários para que o documentário exista. Esses elementos, no entanto, não ocorrem somente no momento da entrevista, eles são iniciados muito antes, nas etapas de pesquisa e pré-produção. (COSTA; ORTIZ, 2017, p. 7)

De acordo com Wainer (2014), os diferentes momentos históricos do documentário demonstram parecer existir uma tentativa de omitir a figura do entrevistador. Para o autor, é como se houvesse uma vontade não declarada de fazer o personagem se dirigir diretamente ao espectador, suscitando o mínimo possível de intervenção e mediação. Apesar disso, poderia soar óbvio dizer que, se alguém participa de uma entrevista e se manifesta respondendo o que lhe é perguntado, há um interlocutor conduzindo a fala. Porém, a presença do entrevistador poderia gerar uma série de questionamentos a respeito, por exemplo, de sua relação com o tema e seus personagens, ou mesmo o nível de ingerência que exerce na produção daquela obra cinematográfica. Talvez, a minimização de quaisquer vestígios da existência de outra pessoa e do todo aparato técnico presente no mesmo ambiente que o entrevistado¹⁸ cause uma percepção de maior confiabilidade no espectador por conectá-lo diretamente a quem fala.

[...] para manter a lógica organizadora de boa parte dos filmes documentais, é importante que acreditemos nos depoimentos como expressão da verdade, ou de uma parte da verdade, sem maiores questionamentos. Um depoimento poderá, no máximo, ser tomado com ironia ou cinismo, mas ainda assim pertence ao campo das certezas de cada um. (WAINER, 2014, p. 78)

Por outro lado, segundo Soares (2007), ter o entrevistador em cena coloca o documentarista em uma condição performática. Mais ainda, pode dar um caráter testemunhal aos acontecimentos e contribuir para maior legitimidade no relato da realidade que propõe registrar. Nessa situação, o entrevistador atua na mediação entre o objeto e o espectador, conduzindo o discurso que passa a integrar a sua performance. Logo, sua presença no quadro

¹⁸O oposto deste procedimento pode ser encontrado em parte da filmografia de Eduardo Coutinho (1933-2014), por explorar a presença do diretor e de toda equipe diante das câmeras.

assinala a ação deste desempenhando a atividade profissional, colocando-o mais uma vez em situação de quase equivalência com o personagem, conforme discutido anteriormente.

12.6 Finalização

A etapa de finalização do documentário é um dos momentos mais árduos do trabalho. Nessa fase, o cineasta se depara com enorme quantidade de material filmado e precisa iniciar um processo rigoroso de seleção do que vai ser utilizado ou descartado no resultado final. Além de precisar assistir a tudo o que foi filmado, o diretor deve fazer uma série de anotações sobre as imagens e sons captados. No caso do projeto em questão, ao final da produção, apenas as entrevistas somavam um total de 2 horas e 8 minutos, acrescidas de uma série de filmagens da roda de choro, de ambientes externos e de arquivos que deveriam ser condensados em um curta-metragem de, no máximo, 15 minutos e respeitando uma estrutura discursiva lógica com início, meio e fim.

Após uma seleção criteriosa do material que irá compor o filme, o universo de combinações possíveis fica mais restrito. Caberá ao cineasta tomar as decisões necessárias para conseguir ser capaz de criar um arranjo harmonioso ao unir essa diversidade de informações. A montagem do filme articula o discurso de maneira coerente e permite ao cineasta maior controle sobre o que será representado no documentário; implica, ainda, a tarefa de roteirizar novamente a partir das soluções que serão possíveis com base no que for entendido como indispensável ao filme. Por orientar a ordem das sequências, é quando a obra começa a tomar uma forma mais bem definida (SOARES, 2007).

Todo o processo de montagem se inicia com a análise do material filmado, tanto as imagens como os sons captados [...] Em documentário, essa análise é bem mais demorada em função não só do fato de, em muitos casos, inexistir um roteiro guia, como também pela maior quantidade e diversidade de imagens disponíveis ao montador. (SOARES, 2007, p. 187)

Os planos que apresentam problemas técnicos ou são considerados irrelevantes têm de ser eliminados preliminarmente, diminuindo a quantidade de informações a serem catalogadas. Posteriormente, é necessário transcrever as entrevistas, não em sua integralidade, mas ao menos em tópicos, indicando os minutos e segundos quando iniciam e terminam os fragmentos a serem destacados. Após isso, o cineasta precisa selecionar quais as tomadas de sequências de ações serão utilizadas. Em nosso documentário, por exemplo, esta última parte diz respeito às imagens da câmera em movimento no momento da

apresentação musical do grupo, segmento em que tivemos muito material descartado por conter muitas cenas tremidas ou planos que representavam nada importante de ser mantido.

O trabalho de ordenação das seqüências do documentário pode ser facilitado caso haja uma linha narrativa a ser seguida. [...] a definição de uma linha narrativa serve não só para orientar o espectador, mas também para orientar o diretor e editor do filme durante o processo da montagem. Uma trama narrativa, com seus respectivos personagens, estabelece um caminho a ser seguido, com início, desenvolvimento e resolução da história. (SOARES, 2007, p. 191)

No filme aqui abordado, a existência de uma trama muito bem definida previamente facilitou bastante o processo de montagem. Resumidamente, o roteiro inicial presumia um arco dramático que oscilava entre a história de formação daquele movimento de músicos no início e as perspectivas de continuidade das atividades do grupo no fim, e cujo clímax seria a seqüência na roda de choro. Ter essa narrativa em mente foi muito útil para determinar a ordem de aparecimento das cenas, entrevistas e materiais de arquivo. Creio que, sem essa estrutura muito clara de organização do discurso à qual o filme se propunha, o trabalho de montagem teria sido bastante árduo e tomaria mais tempo que o previsto.

A edição do documentário, sem dúvida, é uma etapa crítica da realização. Para que o filme seja bem finalizado, não basta uma simples colagem de tudo o que foi selecionado no passo anterior. É necessário muita sensibilidade e criatividade para perceber os melhores meios de realizar as transições entre uma cena e outra, tendo em vista a escolha de mudanças súbitas ou suaves, além de decidir pelos efeitos de inserção do material de arquivo mais adequados. Quando possível, ou a depender do caso, é importante que o trabalho seja realizado em conjunto com a direção do filme. “Criação e invenção são características fundamentais devido à própria natureza do trabalho do editor de documentários, qualidades essas que podem não ser necessárias para o editor de filmes de ficção” (ROSENTHAL, 1996, p. 166). Um editor experiente contribui enormemente para o alcance da excelência do resultado final da obra, podendo ter relevância equivalente ao roteirista, diretor e aos demais membros da equipe.

13. AVALIAÇÃO DO RESULTADO

A motivação inicial para integrar o Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do Instituto Federal do Rio de Janeiro continha, entre ter contato com as discussões que o curso me proporcionaria, o interesse em realizar uma pesquisa sobre música instrumental brasileira — nesse caso específico, o choro — e sua prática em perspectivas mais contemporâneas na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Além do conteúdo relacionado às áreas de Arte, Cultura e Educação proposto pelo programa de disciplinas, um dos aspectos que mais me atraiu na especialização foi a possibilidade de apresentar um projeto prático que tivesse como resultado final um produto, em vez de um trabalho unicamente teórico, por acreditar na importância e necessidade da universidade extrapolar os muros da academia e se relacionar com a comunidade externa.

A opção pela realização de um documentário e a definição do objeto a ser abordado veio após o contato com as disciplinas Poética da Imagem e do Som e Cultura Visual e Pensamento Crítico, por terem sido oportunidades de produção de trabalhos práticos relacionados às discussões teóricas como forma de avaliação, aos moldes do produto que poderia ser realizado na conclusão do curso. Naquele momento, tive um contato mais próximo com projetos do ramo audiovisual e percebi que seria importante aproveitar a chance de aprimorar minhas habilidades nesse setor, uma vez que meu histórico acadêmico-profissional não havia me possibilitado tal aperfeiçoamento.

Por se tratar do meu primeiro empreendimento em uma área com a qual não tive muita experiência anterior, o processo se tornou bastante desafiador. Foi necessária muita pesquisa a respeito do gênero, desde aprender o que significavam certos termos pertencentes ao vocabulário técnico próprio até saber o que deveria entrar nos créditos do filme. Por isso, apesar da tarefa de liderança ser inerentemente árdua, ter uma equipe disposta e empenhada na execução de todas as etapas, toda estrutura oferecida pela instituição e a orientação devida foi fundamental para a conclusão do projeto. Sem isso, creio que tudo teria sido incontáveis vezes mais difícil.

Desempenhar a função de diretor durante as filmagens foi algo novo; confesso que somente consegui me perceber realizando esta tarefa no segundo dia de atividades. Foi apenas durante a gravação de algumas imagens externas que notei precisar fazer a câmera captar aquilo o que eu gostaria de ver no filme, aspecto que tive muita dificuldade de administrar no último dia de filmagens por estar dentro do quadro, imerso em música, ou seja, no meu lugar habitual, e sem tanto controle e preocupação sobre o que meus olhos de

documentarista queriam ver. Essa inabilidade teve consequências sob o ponto de vista estético: acredito que as mais perceptíveis sejam as diferenças nos enquadramentos dos entrevistados e o caráter errático da segunda câmera nas imagens da roda de choro, sem saber para onde olhar. Outro ponto fraco do filme creio ser a captação do som da performance dos músicos, faltou mais cuidado nesse momento, especialmente, por se tratar do elemento gerador de toda a história.

Apesar das entrevistas terem sido longas para um curta-metragem (algo que tornou a etapa de montagem mais complexa), destaco positivamente a estruturação de um discurso lógico e fácil de ser compreendido por quem tem contato com o tema pela primeira vez. As falas dos personagens se complementam e atendem ao debate proposto no roteiro, construindo uma narrativa clara e consonante às sequências de cenas, que contribuem para o desenvolvimento da trama idealizada e para a história que pretende ser contada. A seleção dos entrevistados também merece ser reconhecida como um dos aspectos positivos durante a realização do documentário, pois foram bastante desenvolvidos durante as filmagens e cada um deles forneceu diferentes pontos de vista a respeito do assunto, enriquecendo o texto do filme.

De fato, o produto apresenta falhas técnicas, uma abordagem estética contestável e um roteiro que não pode ser considerado original, por ter forma bastante clichê e sem nenhuma novidade quanto à linguagem de obra cinematográfica documental. Contudo, considero o resultado satisfatório, já que cumpre o papel ao qual se propõe: abordar a trajetória de criação e desenvolvimento das atividades de um movimento de músicos da Baixada Fluminense, a Roda de Choro dos Pavões, e explorar as motivações dos idealizadores para iniciar tais ações e seus desdobramentos na região. Além disso, todas as etapas de realização oportunizaram um enorme aprendizado sobre a produção audiovisual tanto para o autor do projeto quanto para toda a equipe envolvida. E se, ao término das filmagens eu dizia, com humor e uma boa dose de verdade, que nunca mais assumiria um novo trabalho deste tipo por ser muito cansativo e que preferiria gravar vários discos de uma só vez, hoje já me pego inquieto pensando sobre qual poderia ser meu novo projeto de documentário.

REFERÊNCIAS

BARROS, José Costa D'Assunção. *Raízes da música brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2011.

BESSA, Virgínia de Almeida. À escuta da cidade: Pixinguinha e a paisagem sonora carioca da Primeira República. *Revue interdisciplinaire de travaux sur les Amériques*, Montreuil, n.1, p.1-19, 2008, Paris. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/pixinguinha.pdf>>. Acesso em: 05 mar 2019.

BEZERRA, Julio. *Documentário e jornalismo: propostas para uma cartografia plural*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007, USP.

BRASIL. Agência Nacional de Cinema. Instrução Normativa nº 36. 14 dez 2004. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-36-de-14-de-dezembro-de-2004>>. Acesso em: 23 maio 2019.

CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão no século XIX. In: CASTAGNA, Paulo. *Apostila do curso história da música brasileira*. São Paulo: Unesp, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2005.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COSTA, Nathália Rodrigues M. A.; ORTIZ, Pedro Henrique Folco. Métodos e personagens no documentário de Eduardo Coutinho. *Revista Belas Artes*, São Paulo, n.25, p.1-20, set-dez, 2017.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, São Paulo, n.20, p.125-138, jan-mar, 2009

HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt and Company, 1997.

LARA FILHO, Ivaldo G.; SILVA, Gabriela T. da; FREIRE, Ricardo D. Análise do contexto da roda de choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.148-161, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

NODARI, Sandra. A Pesquisa como fundamento no roteiro de documentário. In: *Anais XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012, Fortaleza, p.1-11.

PETERS, Ana Paula. Algumas reflexões para uma história cultural do choro. In: *Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006, Curitiba, p.141-151.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n.1, v.44, p.221-286, 2001, USP.

PUCCINI, Sérgio. Introdução ao roteiro de documentário. *Doc On-line*, n.6, p.173-190, ago, 2009 Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_sergio_puccini.pdf>. Acesso em: 19 maio 2019.

REZENDE, Gabriel Sampaio S. L. O choro: caminhos e sentidos da tradição. In: *Anais XXV Simpósio Nacional de História*, 2009, Fortaleza, p.1-9.

REZENDE, Gabriel Sampaio S. L. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 2014. 443p. Doutorado em Música — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Cultura. Roda de Choro dos Pavões. In: *Mapa de Cultura RJ*. Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/roda-de-choro-dos-pavoes>>. Acesso em: 15 set 2019.

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2011.

SESC. Jornais e Revistas. Sesc Nova Iguaçu terá programação especial para comemorar o Dia Nacional do Choro. 16 abr 2015. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/imprensa/clipping/jornais+e+revistas/sesc+nova+iguacu+tera+programacao+especial+para+comemorar+o+dia+nacional+do+choro>>. Acesso em: 29 set 2019.

SOARES, Sérgio José Puccini. *Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção*. 2007. 239p. Doutorado em Multimeios — Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

WAINER, Julio. *A entrevista no documentário*. 2014. 200p. Doutorado em Comunicação e Semiótica — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.