



RELICI

A MÚSICA COMO MEMÓRIA AFETIVA E IDENTIDADE LATINOAMERICANA NO DOCUMENTÁRIO *ORIGENS – UMA VIAGEM MUSICAL AO SOM DO TAMBOR*¹

Caroline Govari Nunes²

RESUMO

Neste trabalho pretendemos analisar a música como objeto de memória afetiva e identidade latinoamericana no documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, de Rene Goya Filho (2010). Através de análise fílmica e pesquisa bibliográfica apoiada em autores como Bill Nichols, Fernão Ramos, Pierre Nora, Jean-Claude Bernadet, entre outros, visamos compreender como *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* se diferencia de outros documentários que têm a música como tema. Os procedimentos metodológicos são inspirados nos estudos de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Manuela Penafria (2009). *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* rompe com o formato tradicional de documentários musicais e apresenta uma clara diferença ao retratar o objeto documentado, seja fazendo uso de encenações e reforçando o caráter afetivo da música para a memória coletiva.

Palavras-chave: Documentário; Memória; Música.

ABSTRACT

In this work, we aimed to analyze music as the object of affective memory and Latin American identity in the documentary *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, from Rene Goya Filho (2010). More specifically, we used movie analysis and literature research based on authors such as Bill Nichols (2006), Fernão Ramos (2008), Jean-Claude Bernadet (2003), Pierre Nora (1993), and others to investigate how *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* stand out from other music documentaries. The methodological approach is inspired by the film analysis studies of Vanoye and Goliot-Lété (2002) and Manuela Penafria (2009). *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* represents a paradigm shift in music documentaries, presenting its object in an innovative way, making use of staging and reinforcing the affective aspect of collective memory.

Keywords: Documentary; Memory; Music.

¹ Recebido em 17/11/2017.

² Universidade do Vale do Rio dos Sinos. carolgnunes@terra.com.br.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 251-282, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em um documentário musical, a música é protagonista, é personagem. E como todo personagem tem uma função narrativa, cabe à música mobilizar os sentidos que estão postos para interpretarmos a realidade representada, seja reforçando significações já instituídas socialmente, seja atualizando novos significados para o mundo vivido. Por isto nos interessa compreender como no documentário *Origens: uma viagem musical ao som do tambor* (2010), de Rene Goya Filho, a música se inscreve como articuladora de uma memória afetiva em torno de uma identidade cultural que se convencionou denominar de “cultura gaúcha”.

Abordar a música no cinema – ficcional ou não – necessita uma contextualização interdisciplinar entre os campos de estudo do cinema e da musicologia e, em ambos, percebemos que esse é um estudo recente. De um modo geral, o interesse por estudos sobre a música no cinema cresceu no final dos anos 1970, após a viabilidade técnica que possibilitou uma maior integração entre os elementos sonoros, cujo marco é o *sound design*, conceito criado por editores de som norte-americanos como Walter Murch e Ben Burtt.

Dos trabalhos³ a que tivemos acesso nota-se que este campo de estudo tem se preocupado mais com a função da música no discurso cinematográfico. De

³ Dos estudos sobre música no cinema ficcional e/ou no documentário a que tivemos acesso, os que se mostraram relevantes para o nosso tema foram *Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical* (Mariana Duccini Junqueira da Silva), no qual a autora, sob a perspectiva da consolidação do documentário musical, em termos da afluência das produções e da própria audiência, reconhece dois aspectos discursivos recorrentes, legitimadores dessas narrativas. Ela analisa como reverberam as representações imaginárias sobre a construção biográfica dos sujeitos protagonistas e sobre a reposição de eventos históricos nos documentários *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Dzi Croquettes* e *Uma noite em 67*; *Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?* (Luciano Ramos), no qual o autor busca refletir sobre o fenômeno a partir de um olhar crítico da produção brasileira recente, contextualizando o lançamento dos filmes e estudos da cultura que baseiam suas asserções. Os aportes teóricos revelam referências da própria história do documentário, como o cinema clássico e o cinema verdade, bem como a fundamentação em Teorias do Cinema Documentário como as de Ramos (2008) e Nichols (2005); *Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard* (Suzana Reck



RELICI

253

acordo com estes estudos, podemos compreender que a música no cinema tem como uma de suas funções principais envolver emocionalmente o espectador, colocando-o dentro do filme. E como nosso objeto é um documentário musical, buscamos entender como e onde nasceu essa modalidade de documentário e de que forma foi inaugurada.

Em 1965, o cineasta Don Alan Pennebaker documentou a turnê de Bob Dylan pela Inglaterra. Intitulado *Don't Look Back*, o filme em preto e branco mostra mais os bastidores do que o palco, além de ensaios e a genialidade de Bob Dylan em momentos até então não levados ao grande público. Outro exemplo é *Buena Vista Social Club*, em que retrata a viagem do guitarrista Ry Cooder a Cuba para a gravação de um CD com músicos que estavam no ostracismo. Dois anos depois, voltou à ilha na companhia do cineasta Win Wenders e de uma pequena equipe para filmar aquele documentário, que tem como foco predominante as canções daqueles músicos cubanos.

No Brasil, com a constituição de um público específico para este tipo de filme, alguns produtos audiovisuais começaram a ser produzidos. Muitos deles retratando a biografia musical e o início da carreira de muitos artistas, aproximando-os do público. Alguns documentários musicais começaram a ser produzidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 como, por exemplo, *Saravah*, do diretor de cinema francês Pierre Barouh, gravado em fevereiro de 1969, no Rio de Janeiro. Distanciando-se da tentativa de mostrar o costumeiro lado espetacular da vida de cantores consagrados, o documentário registra situações casuais e cotidianas

Miranda), em que o objetivo é demonstrar uma semelhança estrutural entre este curta inicial e a Ária que dá início às *Variações Goldberg*, de Bach, peça crucial no repertório de Gould, que dela gravou diferentes versões no início da carreira e no final da vida; *O rock desligado de Lóki* (Márcia Carvalho), que é uma análise do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle e busca investigar a pesquisa histórica e a abordagem biográfica, examinando em particular a valorização da memória oral e o resgate de performances musicais apropriadas de diferentes fontes que colocam em perspectiva a história do rock brasileiro nas telas do cinema e da televisão, entre outros.



RELICI

254

vividas por artistas como Maria Bethânia, Paulinho da Viola, Pixinguinha, João da Baiana e Baden Powell, entre outros. Também, na mesma época, *Novos Baianos F.C.* (1973) foi gravado no sítio Cantinho do Vovô, no povoado Boca do Mato, oeste do Rio de Janeiro. O documentário foi financiado pelo canal de TV alemão German TV e lançado em 1975. A direção é de Solano Ribeiro.

Entretanto, foi nos anos 2000 que esse formato de documentário musical criou mais força no Brasil e passou a ser lançado com mais frequência. *Cazuza – Sonho de uma noite no Leblon* de Sérgio Sanz e Marcelo Maia, lançado em 2001 e que inclui depoimentos de Cássia Eller, Ney Matogrosso, Ezequiel Neves, Frejat e Lucinha Araújo, e *Raul Seixas – O início, o fim e o meio*, dirigido por Walter Carvalho, baseado na vida e obra do cantor Raul Seixas, lançado em 2012, são exemplos que podemos citar acerca dessa produção no Brasil.

Com direção de Rene Goya Filho, o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* (2010) acompanha o músico Ernesto Fagundes na busca pela origem do bombo leguero, instrumento musical utilizado em diversas culturas latinoamericanas. Fagundes vai à Argentina, até os povoados indígenas, para criar um panorama do significado do tambor de som grave e marcante, além de apresentar a “chacarera”⁴. De natureza africana, o bombo foi criado como instrumento de comunicação e não musical. A partir daí, veio para a Argentina e, como podia ser ouvido a léguas de distância, recebeu o nome de “leguero”. Só então começou a ser transformado, afinado e aperfeiçoado para a utilização em canções. No documentário, o violão é tocado por Paulinho, irmão de Ernesto Fagundes, uma

⁴ *Chacarera* serve para designar tanto a música e quanto a dança popular originária no Noroeste da Argentina e Bolívia, dançada desde o século XIX. Geralmente é tocada com violão, violino, acordeon e bombo leguero. Antes mesmo da Bolívia e Argentina, a *chacarera* já era dançada nas fazendas do Chaco no início do século XVIII durante a conquista da Coroa Espanhola, na época colonial.



RELICI

255

forma de demarcar a memória afetiva e coletiva da família Fagundes⁵ com o som do tambor.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para compreender a música como objeto de memória afetiva ao elegermos o documentário como “lugar de memória”, exploramos como a memória, o passado, a música e a afetividade se relacionam dentro do documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*. Logo, o caminho metodológico que percorremos durante a construção deste trabalho começou com um estudo sobre a produção documentarista musical, com o intuito de identificar diferentes percepções e visões cinematográficas que nosso estudo poderia apontar.

Após essa etapa, demos sequência ao processo metodológico a partir de uma pesquisa bibliográfica que contemplasse os temas cultura gaúcha, teoria do documentário, análise fílmica, música e memória. Dentre as principais influências teóricas deste trabalho temos Bill Nichols, Pierre Nora, Fernão Ramos, entre outros. Levando em consideração a necessidade de dominar principalmente o método de análise fílmica, recorremos a autores como Manuela Penafria e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Entende-se a análise fílmica como um método interpretativo, isto é, que não há modelo ou padrão de análise para tal abordagem do objeto pesquisado, mas isto não quer dizer que não seja um método que atenda aos objetivos desta investigação. Dessa forma, trabalhamos com o processo de desconstrução do filme para que depois possamos reconstruí-lo, criando ligações

⁵ Em 1959, o grupo *Os Fagundes* fundou em Porto Alegre (RS) o Conjunto de Folclore Internacional, grupo que trouxe para o estado o bombo leguero que acabou tomando conta e dominando o ritmo daquele conjunto musical, que tinha o intuito de tocar músicas de toda a América Latina. Até então, os instrumentos usados eram: gaita, violão e pandeiro. O bombo leguero surgiu e deixou o pandeiro de lado. Assim, Nico Fagundes explica no documentário que eles são os responsáveis pela inserção do instrumento na música do Rio Grande do Sul, portanto, é inevitável a relação de amor e companheirismo da família Fagundes com o tambor.



RELICI

256

que antes eram imperceptíveis pelo espectador. Para Manuela Penafria (2009), podemos avaliar um filme através de quatro tipos de análises:

1) Análise textual: decorre da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 1960/70. O filme é dividido em segmentos a partir de momentos que indicam sua autonomia. Originalmente, esta análise implicava apenas a aplicação da Grande Sintagmática de Christian Metz para se identificar a estrutura subjacente a um filme. Para Christian, os filmes possuem três tipos de códigos: os perceptivos, os culturais e os específicos;

2) Análise de conteúdo: considerar o filme como um relato e dar importância ao tema do filme. Para isso, identificamos o tema do filme, depois fazemos um resumo da história e posteriormente a decomposição do filme tendo em vista o que o filme diz sobre o tema;

3) Análise poética: de autoria de Wilson Gomes (2004), essa análise entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Para fazê-la, devemos seguir os seguintes passos: enumerar os efeitos da experiência fílmica (identificar as sensações que o filme nos causa enquanto estamos o assistindo) e depois de enumerar esses efeitos, fazer o percurso contrário da criação, isto é, percebendo como esse efeito foi criado; e

4) Análise de imagem e som: este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Concentra-se no espaço fílmico e verifica o uso de planos por diferentes realizadores, por exemplo. Para um, pode querer apenas passar imagem para o telespectador; para outro, há uma carga dramática e pessoal no plano analisado. Neste tipo de análise, descobrimos como o realizador pensa o cinema e como o cinema nos permite pensar sobre o mundo (PENAFRIA, 2009, p 6-7).

Ainda, para a autora, devemos optar por uma análise interna ou externa do filme. A análise interna diz respeito a pensar o filme enquanto obra individual e dona



RELICI

257

de singularidades que dizem respeito apenas a si. Na análise externa, o analista considera o filme como um resultado de relações e constrangimentos nos quais decorreu sua produção e relação, seja como contexto social, político, estético, tecnológico ou cultural. No caso de *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, optamos pela análise externa, já que consideramos o filme não ficcional um produto de uma sociedade, acreditando que a interpretação deste não pode ser deslocada do seu tempo. Dessa forma, formulamos um método de análise próprio para abordar o documentário e os usos da música como elemento narrativo capaz de evocar uma memória afetiva.

Em primeiro lugar, partimos para a desconstrução das sequências do filme como um todo, em que enxergamos a necessidade de observar o visual (cores, iluminação, descrição dos objetos filmados etc), o sonoro (música, narrações em *off*, ruídos etc) e o fílmico (a relação entre som e imagem). Para tornar mais palpável o processo da análise fílmica, Vanoye e Goliot-Lété (2002) sugerem um método que tem como iniciativa a análise do filme como um todo por meio do resumo, segmentação dos atos e análise narrativa. A finalidade dessa análise é esclarecer a sequência de escolhas que geraram o produto audiovisual, partindo do pressuposto que a crítica analítica nasce da capacidade interpretativa do analisador. Por isso, é importante que conheçamos todos os aspectos que estão relacionados ao objeto como, por exemplo, a linguagem cinematográfica, contexto histórico e etc. Os autores ainda afirmam que a análise fílmica opera em uma via de mão dupla: a análise trabalha o filme e trabalha também o/a analista. Portanto, trata-se de um processo que possibilita que nossos olhares e percepções se modifiquem, alterando percursos previstos no início da análise.

Dessa forma, percebemos que a interpretação é a ferramenta ideal para subsidiar nosso trabalho, pois deve haver a compreensão do contexto de produção, já que o cinema não é só trilha ou imagem, é produto de um meio social que diz algo



RELICI

258

sobre e para a sociedade do qual ele origina. Nesse caso, *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* é produto de um meio social que busca defender a inexistência de fronteiras culturais entre o Rio Grande do Sul, a Argentina e o Uruguai.

Estabelecer asserções sobre o mundo é a essência do documentário. Então, essa análise busca compreender como o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* vincula o som do tambor a uma memória afetiva e como isso se expressa em imagens e sons a fim de constituir uma identidade. Além disso, procuramos perceber, através dos modos de encenação de Ramos (2008), como a atitude do cineasta ao recorrer a *encenações construídas* e *encenações* procura construir no documentário um ambiente favorável ao som do tambor, colocando em primeiro lugar não os personagens sociais – Ernesto Fagundes, seus irmãos, pai ou tio –, mas a música.

TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

O termo documentário sempre foi de complexa definição dentro dos estudos de cinema. Ao longo de décadas, vários autores tentaram dar a essa palavra uma definição clara e única, mas os intensos debates jamais resultaram em qualquer tipo de consenso. Para Fernão Pessoa Ramos (2008), as características formais do cinema documentário representam um dos pontos fundamentais na diferenciação entre documentário e ficção. O autor coloca que o documentário se caracteriza pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. Antes de tudo, “o documentário é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador)” (RAMOS, 2008, p. 28). O autor destaca também elementos próprios à narrativa documentária como, por exemplo, a presença de locução (voz *over*), utilização de imagens de arquivo, presença de entrevistas ou depoimentos,



RELICI

259

rara utilização de atores profissionais e intensidade particular da dimensão da tomada. Segundo Ramos, podemos definir o documentário da seguinte maneira:

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p.22).

Para o autor a dimensão da tomada se define pela presença de um sujeito segurando uma câmera na circunstância de mundo, resgatando a singularidade da narrativa documentária na mediação da câmera. A abordagem de uma tomada em documentário feito dentro da narrativa estilística do cinema direto é completamente diferente da tomada feita dentro do documentário institucional, por exemplo. Ainda dentro de seus estudos sobre documentário, Ramos apresenta questões sobre a encenação. O autor explica que grande parte dos documentários utiliza a encenação, seja em locação ou em estúdios preparados especificadamente para a encenação documentária. Dentro do conceito de encenação, o autor nos apresenta três tipos: o primeiro, o autor chama de “encenação-construída”. Nesse tipo de encenação, tudo é construído com a utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais. Como exemplo, Ramos (2008) cita *A ténue linha da morte* (1988), filme de Errol Morris e *Walking Dinosaurs* (1999), produzido pela BBC. A encenação-construída engloba um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância da tomada que a cerca. A produção da BBC, *Walking Dinosaurs*, também se encaixa na encenação-construída porque ela foi realizada com material de ponta em manipulação digital de imagens. Tudo foi feito dentro do estúdio, com manipulação digital e encenação frente à câmera para criar a forma do dinossauro.



RELICI

260

No Brasil, um programa que fazia uso de encenações construídas era o *Linha Direta*, da Rede Globo. Apesar de não ser documentário, o programa, que ficou no ar entre 1990 e 2007, dedicava-se a apresentar crimes que aconteceram no Brasil fazendo uso da encenação-construída por atores desconhecidos do grande público. *Correio noturno* (1935), de Harry Watt e Basil Wright, também é um exemplo de documentário que recorreu a este tipo de encenação. Há uma cena em que os carteiros estão distribuindo cartas dentro de um trem. Esta cena foi filmada em um vagão adaptado especialmente para o filme, já que, pela falta de condições tecnológicas da época, era impossível filmar algo com o trem em movimento. Ramos (2008) lembra que esse tipo de encenação que faz reconstruções históricas sempre foi muito utilizado, por isso, nos adverte que “ao analisar a amplitude da tradição documentária de hoje, devemos reconhecer o lugar de destaque que é ocupado pela encenação de documentários em estúdios” (RAMOS, 2008, p. 42).

Ao contrário da encenação-construída, a “encenação-locação” acontece no mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. Esse tipo de encenação é feito no local onde o sujeito-da-câmera (diretor) sustenta a tomada, isto é, pede explicitamente para que o sujeito filmado encene. Esse tipo de ação, nos explica Ramos (2008), envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela a encenação enfrenta a tensão com a intensidade e a indeterminação do mundo em seu decorrer na tomada. Em 1920, não existiam condições tecnológicas para se filmar ao ar livre na região Ártica. Então, para filmar *Nanook, o esquimó* (1922), a solução encontrada por Robert Flaherty foi encenar e preparar a ação. Se tivesse sido utilizada a encenação-construída essa cena teria sido feita em um estúdio, com um ator amador, com um ventilador jogando flocos de isopor na cabeça do mesmo, mas não é o caso. Em *Nanook, o esquimó* as tomadas foram feitas na baía de Hudson, sob condições adversas de temperatura, mesmo que não exatamente aquelas que o filme representa. Aqui se encontra a principal diferença entre o



RELICI

261

primeiro tipo de encenação e a encenação-locação: a intensidade da tomada possui um grau inteiramente distinto em ambos. O espectador, segundo Ramos (2008), não vê uma imagem de estúdio, mas sim uma imagem da baía de Hudson, e isso está bem claro para ele, embora não esteja claro que o iglu, no qual Flaherty mostra uma família protegida do frio, não tem teto – para permitir a entrada da luz e favorecer a filmagem (RAMOS, 2008, p. 43).

Já na “encenação-atitude” (*encena-ação*), temos uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta. Segundo Ramos (2008), na encenação-atitude, existe uma relação de homogeneidade entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico, isto é, os comportamentos deflagrados pela presença da câmera são os próprios comportamentos corriqueiros, com alguma mudança provocada justamente pela presença da câmera e a equipe de filmagem. Boa parte da tradição documentária do cinema direto e do Cinema Verdade no Brasil como, por exemplo, *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles e *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, respectivamente, podem ser citados como exemplos de documentários que se utilizam da encenação-atitude. O autor complementa dizendo que o cinema direto/verdade não encena, pelo menos não da forma como se é encenado dentro da encenação-construída ou encenação-locação.

Nós interpretamos nós mesmos na presença de outras pessoas, e isso não seria diferente diante de um sujeito que sustenta uma câmera. Ramos (2008) nos explica que a encenação-atitude não existe, apesar de costumarmos defini-la assim. O que existe é uma “encena-ação”, pois trata-se de um comportamento normal flexionado em atitudes pela presença da câmera. Se para cada um, compomos uma imagem e reagimos assim à sua presença, não seria diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada cinematográfica, entende o autor.



RELICI

262

Tendo definido o termo documentário e o tipo de encenação a que recorre o diretor Rene Goya Filho em seu documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, precisamos compreender em que modo de representação este filme se encaixa. Então, encontramos nos estudos de Bill Nichols características para diferenciar *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* de outros documentários que tratam da temática musical. Para o autor, um documentário não precisa se encaixar somente em um modo, podendo ter aspectos dos seis tipos que ele definiu:

1) Expositivo: Nichols (2006) diz que os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa, transmitida verbalmente, em que as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, chamam ou contrapõem o que é dito;

2) Poético: O modo poético, para Nichols (2006), sacrifica as convenções da montagem em continuidade para explorar associações e padrões que envolvam ritmos temporais e justaposições espaciais. Ele originou-se do grau em que os filmes modernistas se basearam no mundo histórico como fonte, assim, retirando do mundo histórico sua matéria-prima;

3) Participativo: No modo participativo é a interação e experiência aberta entre cineasta e participantes que contam. Pode acontecer de o cineasta querer apresentar uma perspectiva mais ampla e, para isso, ele faz uso da entrevista, dirigindo-se formalmente ao personagem em vez de dirigir-se ao público através da *voz-over*;

4) Performático: O modo performático enfatiza a complexidade de nossos conhecimentos do mundo ao enfatizar dimensões subjetivas, dirigindo-se a nós de maneira emocional, significativa, em vez de nos mostrar apenas o mundo objetivo que temos em comum;



RELICI

263

5) Reflexivo: Para Nichols (2006), o formato reflexivo resulta em um tipo de filme que busca aumentar a consciência do telespectador a partir dos problemas da representação do *outro*, ou seja, é posto em jogo o convencimento desta representação segundo a sua veracidade e autenticidade, de modo a desafiar técnicas e convenções;

6) Observativo: Nichols (2006) aponta que os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos.

Quando o cineasta tem a intenção de olhar para dentro da vida no momento em que ela é vivida faz uso do modo observativo. Esse modo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os *outros* em suas vidas reais, sem intromissão, sem imposição, sem interação. Nichols (2006) aponta que os filmes observativos rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes, apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos.

É no modo observativo que classificamos o tipo de representação que predomina no documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, em que Rene Goya Filho e sua equipe acompanham Ernesto Fagundes e seu irmão, Paulinho, na busca pela origem do tambor. Percebemos, ao longo do filme, que o realizador capta os acontecimentos sem interferir no seu processo, deixando Ernesto, seu irmão, o índio Froilán e demais atores sociais livres de qualquer roteiro, como se a câmera fosse o buraco de uma fechadura e o espectador olhasse por ali exatamente da forma como estava acontecendo. Assim, o espectador fica mais atento, já que o realizador apenas observa o desenrolar dos fatos, deixando que o espectador se engaje ou não no tema exposto. Os atores sociais se ocupam de seu cotidiano, aparentemente não se preocupam com a forma que serão avaliados pelo público espectador do documentário, vivem as situações diárias e resolvem conflitos sem prévias encenações. Fica por conta do espectador entrar no universo



RELICI

264

apresentado e entender a razão existencial de cada ser social. O índio Froilán esculpe o tambor, seus ajudantes cortam árvores, Ernesto e Paulinho compõem novas chacareras e solos de bombo em Santiago Del Estero enquanto o cineasta apenas os observa.

Muitas vezes, o espectador deste tipo de filme acredita que os atores sociais esqueceram que estão diante de uma câmera, pois eles se encontram em momentos de intimidade e afetividade. O documentário observativo, como aponta Nichols (2006), traz à tona uma estética que conclama a evidência e a aproximação com os temas retratados.

Nesse contexto de aproximações teóricas, começamos a entender quais as medidas tomadas por *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* para vincular o som do tambor a uma memória afetiva e coletiva. O filme nos apresenta uma preocupação histórica com os antepassados indígenas, a influência do instrumento africano e a hibridação cultural entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Ou seja, uma preocupação com a memória e a identidade dos povos latinoamericanos que tem na busca pelas origens do tambor e na sua sonoridade elementos que faz do documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* um “lugar de memória”.

DOCUMENTÁRIO COMO LUGAR DE MEMÓRIA

Para Pierre Nora (1993), tudo o que é chamado de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história, nos diz o autor que adverte que a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, enquanto que a história é uma representação do passado.

A necessidade de memória é uma necessidade de história. Ao recordar momentos de infância, Ernesto evoca, mesmo de modo particular, lembranças que



RELICI

265

não se restringem ao plano individual, são também sociais, uma vez que as recordações do grupo envolvido (pai, tio, irmãos) as reforçam. Por mais que ele seja o protagonista do documentário e procure dar um tom individual às recordações que compõem o filme, a necessidade de relembrar o passado está dada por uma memória coletiva, neste caso da Família Fagundes. O documentário *Origens...* relembra histórias e apresenta a necessidade de uma preservação afetiva quando Ernesto Fagundes vai à Argentina procurando criar um panorama do significado e da origem do bombo leguero.

O que nós chamamos de memória, lembra Nora (1993), é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa de estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter a necessidade de nos lembrar. Os “lugares de memória”, também aponta o autor, nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações porque essas operações são naturais. A memória é um processo vivido, conduzido por grupos vivos, portanto, sempre em evolução, aberta à lógica da lembrança e do esquecimento. Sem a vigilância comemorativa, a história varreria depressa essas memórias. Para o autor, os “lugares de memória” são lugares com tripla definição: *lugares materiais*, onde a memória social se ancora e pode ser abrangida pelos sentidos; *lugares funcionais*, pois exercem a função de alicerçar memórias coletivas e *lugares simbólicos*, onde essa memória coletiva (e essa identidade, como veremos no próximo subtítulo) se expressa (NORA, 1993, p. 21).

O “lugar de memória” surge onde o simples registro termina. Ele é o registro e aquilo que o supera é o sentido simbólico calcado no próprio registro. Esse lugar é o espaço onde a memória se estabeleceu, lugares materiais ou não, onde se agrupam a memória de uma sociedade, de um grupo, de um povo que se identifica ou se reconhece, possibilitando a formação de uma identidade e afetividade. Por isto



RELICI

266

entendemos que o documentário também pode ser interpretado como um “lugar de memória”. Tomaim (2009) explica que o documentário pode ser a chave para o acesso à nossas memórias afetivas, mesmo que se trate de rastros ou do relampejar de “ágoras”. Também pensando o uso do documentário como chave para manter nossas memórias vivas, Tomaim (2009) aponta “o documentário como um ‘lugar de memória’, um refúgio em imagens e sons dos traços ou restos de uma memória viva, da ‘verdadeira imagem do passado’; portanto, uma atividade de luto que não permite que estes rastros se apaguem, desapareçam, sejam esquecidos” (TOMAIM, 2009, p. 3).

Vemos em *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* a música sendo usada como elemento narrativo capaz de evocar uma memória afetiva no documentário, uma vez que ela se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem (NORA, 1993, p. 9). A música não é um simples objeto no documentário, mas um elemento narrativo que, conforme é trabalhado, ganha corpo e constitui-se como lugar de memória.

Refletindo também sobre a relação entre memória e esquecimento e entendendo tal processo de maneira simbólica, Seixas aponta que

Memória e esquecimento devem ser lidas como linguagens simbólicas, portanto, carregadas de afetividade, seja positiva ou negativa, possibilitando que o passado seja não somente reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro” (SEIXAS, 2003, p. 166).

Essa perspectiva para o futuro se dá em *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* quando Fagundes busca, no passado do tambor uma memória e uma identidade que não devem ser esquecidas pela música tradicionalista gaúcha. Nesse diálogo entre presente e passado, percebemos as medidas que o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* toma para vincular a memória afetiva ao som do tambor. Os atores sociais do filme garantem que o



RELICI

267

bombo leguero é gaúcho, é argentino, é o coração da América Latina. Todas as letras das músicas cantadas no documentário expressam essa afetividade da relação do bombo leguero com os antepassados, com a terra, com a cultura tanto do Rio Grande do Sul quanto da América Latina.

IDENTIDADE LATINOAMERICANA E HIBRIDISMO CULTURAL

Ao produzir novas identidades, temos a memória como suporte. Na relação da cultura regional com os indivíduos produzimos uma nova identidade. Para Hall (1999), existe uma crise na identidade cultural e, para analisá-la, propõe o estudo da identidade como diáspora, isto é, as identidades estão sendo modificadas na atualidade a partir das migrações dos povos pelo planeta. Esse processo está ligado ao aumento da interdependência nacional, ao enfraquecimento do Estado-nação, ao impacto do progresso no meio ambiente e ao desenvolvimento dos meios de comunicação. A globalização pode tanto homogeneizar culturalmente quanto contribuir para a resistência e reafirmação das identidades regionais, produzindo uma pluralidade de identidades, resultados da apropriação e reelaboração das identidades já existentes. Hall (1999) nos explica que a identidade não pode ser concebida como única e busca em Foucault a explicação para as posições que o sujeito ocupa. A concepção de sujeito na pós-modernidade é de um sujeito subdividido, composto de várias identidades:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006, p 13).



RELICI

268

Falamos de um lugar, de uma posição histórica e cultural específica. Essa compreensão de identidade nos leva a perceber que o sujeito é um ser fragmentado, que ocupa várias posições, ou seja, estas posições que esse sujeito ocupa são sempre relacionais, estes fragmentos sempre serão configurados na relação com o *outro* e com a sociedade, já que estamos falando de uma identidade que não é única. Dessa forma, Hall (2000) define identidades culturais como aqueles aspectos de nossas identidades que aparecem em nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais. Através do entendimento discursivo e psicanalítico, sugere o termo “identificação” para compreendermos como acontece esse “pertencimento”. O autor ainda explica que as identidades são pontos de afeição temporária às posições do sujeito que as práticas discursivas reúnem para nós (HALL, 2000, p. 80).

Então, entendemos que no documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* há uma identidade cultural étnica sendo trabalhada por se tratar de uma busca constante pelas raízes do bombo leguero no intuito de provar através de traços musicais e da personalidade dos atores sociais que a identidade gaúcha está conectada com outras identidades latinoamericanas, como a do *gaucho* argentino e do uruguaio, que encontramos descrito da seguinte forma:

O livre e nômade mundo *gaucho* havia mais ou menos desaparecido nos anos 1880, embora o compadre suburbano tenha talvez herdado certos valores *gauchos*: orgulho, independência, masculinidade ostentosa, propensão para resolver problemas de honra à faca. Mais numerosos que os compadres eram os jovens de origem pobre que procuravam imitá-los e que eram conhecidos como *compadritos*, valentões de rua bem representados na literatura da época e facilmente identificáveis por seus contemporâneos a partir de seu vestuário padrão: chapéu mole, lenço de seda folgado amarrado no pescoço, faca discretamente embainhada no cinto, botas de salto (COLLIER, 1992, p. 94-95).

Além de Hall, a construção da identidade, para Woodward, “é tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2000, p. 10). A autora diz que na construção dos



RELICI

269

sistemas classificatórios é que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Esses sistemas estabelecem as fronteiras entre o que está incluído e o que está excluído, definindo uma prática cultural aceita ou não, por meio da marcação da diferença entre categorias (WOODWARD, 2000, p. 10). Para ela a diferença pode ser concebida como princípio da diversidade, heterogeneidade e hibridismo, o que vem a enriquecer as identidades. Isto é possível de ser notado claramente em *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* que sugere que o tambor ao ser introduzido na música tradicionalista gaúcha possibilitou um hibridismo capaz de proporcionar uma rica mistura cultural que constituiria a identidade latinoamericana, que como veremos mais adiante é uma necessidade de resistência à própria modernidade, como sugere García Canclini. Quem também nos traz à tona a discussão sobre identidade e diferença é Silva (2000). Em sua pesquisa sobre identidade e diferença, Silva busca definir identidade como “aquilo que se é”. Por exemplo: “sou gaúcho”, “sou argentino”. Para o autor, dessa forma, a identidade assim confirmada parece ser uma positividade, independente de um fato autônomo. Nesse aspecto, a identidade tem como referência ela própria, ou seja, é autosuficiente. Já a diferença é “aquilo que o outro é”. Podemos dizer “ele é índio”, “ele é uruguaio”. Então, percebemos que a diferença, assim como a identidade, simplesmente existe, é algo que remete a ela própria.

Mas há um elemento que o autor nos apresenta a respeito da identidade que não aparece trabalhado no documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, porém nos interessa entender esta ausência. Ao longo de todo o filme, Ernersto Fagundes e os demais atores sociais afirmam e reafirmam que eles são uma identidade só – todos são latinoamericanos e todos têm no peito a batida do bombo leguero. Ninguém se distancia, ninguém se exclui, ou seja, um contrassenso para se pensar e abordar a questão da identidade no entendimento de Silva (2000,



RELICI

270

p. 75), para quem a identidade depende da diferença e a diferença depende da identidade, elas são inseparáveis.

Os produtos audiovisuais, como no caso de *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, a exemplo de grande parte dos meios de comunicação de massa, têm colaborado no processo de globalização comprimindo espaço e tempo. Nesse movimento de aproximação das sociedades através dos fluxos de informação ocorre um intercâmbio e uma mescla de culturas. Para García Canclini (1998), o que há é uma cultura híbrida e mestiça, principalmente no caso latinoamericano em que o processo de hibridação cultural é fruto da falta de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade. Trata-se de um processo sócio-cultural em que estruturas ou práticas, que existiam antes em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Para ele o melhor termo para se referir às culturas dos povos latino-americanos seria o de “culturas híbridas”.

Com base nesses estudos, buscaremos observar como no decorrer do filme essa cultura híbrida e também a memória afetiva são trabalhadas, tendo em *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* um “lugar de memória”.

CAMPEANDO AS PRÓPRIAS ORIGENS

Antes mesmo de aparecer a primeira imagem já ouvimos o som do bombo leguero, personagem do filme. Em seguida, um plano geral surge e vemos ao longe a imagem de Ernesto Fagundes caminhando com o bombo leguero a tiracolo. Em voz *off*, Ernesto conta que foi com oito anos de idade que seu irmão, Neto Fagundes, lhe ensinou a levada do bombo leguero. Ainda através da voz *off*, Ernesto apresenta o assunto e já afirma que “o bombo leguero é gaúcho, é argentino, é o coração da América Latina”, enquanto que uma primeira imagem de arquivo do personagem quando criança aparece em *fade out*, cortada imediatamente para o rosto do músico em um *big close*, seguida imediatamente de



RELICI

271

um plano detalhe do bombo leguero. Em *fade in*, outra imagem de arquivo de Ernesto adolescente tocando bombo leguero aparece no quadro enquanto ouvimos, ao fundo, o músico tocando o instrumento. A sequência termina e num piscar de olhos temos a imagem de uma estrada em movimento onde, ao som de um dedilhar de violão, acompanhamos os créditos de abertura do documentário. A tomada seguinte continua em movimento, porém, mais devagar onde podemos ver o plano geral do cais do porto de Porto Alegre (RS) e a apresentação, através de letreiro, do protagonista do filme, Ernesto Fagundes. A imagem de Ernesto dirigindo seu carro por Porto Alegre (RS) é substituída por uma imagem do músico no Estúdio Soma, encenando a música *Chacarera*.

Ouvimos a voz de Ernesto na Rádio Rural de Porto Alegre (RS) e na tomada vemos o músico sentando para começar seu programa radiofônico intitulado *A hora do mate*. A cena do estúdio de rádio é cortada para o estúdio Soma e, em seguida, retorna ao estúdio de rádio, onde Ernesto conta que está sendo filmado para o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, filme que vai fazer a “ponte entre a música gaúcha e a música latinoamericana ao som do bombo leguero, o coração da América Latina”. O jogo de cena nesse momento do filme é muito rápido: imagens do músico na rádio, no estúdio, a cidade de Porto Alegre (RS) e finalmente o músico em sua casa preparando-se para viajar. Há um corte para o bombo leguero e temos Ernesto batendo no instrumento e dizendo que ele é o motivo da viagem e cita um verso da música *Origens*, composição de seu pai Bagre Fagundes e de seu tio Nico Fagundes: “Sou o guri pelo duro, campeando um mundo de amor, e me vou rumo ao futuro, tendo no peito um tambor.”

Esse é o primeiro momento onde a memória afetiva surge nas palavras de Ernesto Fagundes, em que começamos a perceber que o filme tem a intenção de vincular o som do tambor a uma memória afetiva e coletiva da família Fagundes. Ernesto Fagundes parte para a Argentina em busca de sanar sua necessidade de



RELICI

272

memória que, como nos explicou Nora, já é uma necessidade de história. O caráter afetivo continua na voz *off* de Ernesto ao recordar sua infância e contar que foi seu pai que lhe ensinou a gostar dessa música que pulsa ao som do bombo e fala das raízes da América Latina. Na trilha sonora, continuamos a acompanhar a *Chacarera* ecoando o som grave do tambor. A trilha cede um pouco de espaço, porém não totalmente, para o documentário apresentar a figura de Paulinho Fagundes, violonista e irmão de Ernesto, que vem para reforçar a memória afetiva da cena. Entre imagens de arquivos, intercaladas a um plano médio do violonista ao lado de Ernesto, Paulinho relembra a relação e afinidade do irmão com o bombo leguero. A tomada é cortada no final da música *Chacarera* que estava sendo interpretada (ou encenada) pelos músicos no estúdio Soma, locado pela produção especialmente para o documentário.

Entendemos que os usos intercalados dos tipos de encenações no estúdio relacionam-se ao ato de que a música convida a um vínculo sentimental entre personagens e espectador, garantindo uma conexão já no início da narrativa cinematográfica. A cena no estúdio acarreta em preservar a memória e ir em busca de origens através da música. Também essa memória coletiva e afetiva que Paulinho traz mostra-se tão fundamental quanto os próprios lugares de memória, pois temos aqui atos da memória (testemunho de Paulinho) reforçando o compartilhamento de lembranças marcadas por laços afetivos.

A próxima cena inicia com um plano geral do Aeroporto Salgado Filho (Porto Alegre, RS) e em seguida vemos o avião sobrevoando uma cidade que os letreiros nos informam ser Buenos Aires (Argentina). A trilha que acompanha esse desenrolar é argentina e identificamos nela os mesmos elementos sonoros da música gauchesca: o dedilhar do violão sendo marcado pelo som do bombo leguero e o ritmo característico da música latina. A seguir, imagens em movimento de Buenos Aires para ilustrar outra música, agora composta por Os Fagundes, *La Negra*, que



RELICI

273

Ernesto toca bombo leguero e canta versos que dizem “o poncho que hoje é o sudário e o bombo que é o coração”, sempre retomando a afetividade relacionada ao instrumento enquanto somos informados pelos letreiros na tela de que os atores sociais agora estão em La Plata (Argentina). O foco na placa da *Radio Fundación* FM 104.1, cortado imediatamente para o estúdio dentro da rádio, acompanha a música *La Negra* e Ernesto conta sobre o prazer de tocar essa música que foi feita em homenagem a Mercedes Sosa, quem eles chamam de “a dama da música latinoamericana”.

A tomada dentro do estúdio da rádio se distancia de uma montagem apressada e mostra a ideia de duração real daquele acontecimento, fazendo jus ao modo observativo que predomina o filme. A câmera observa a conversa entre Ernesto, Paulinho e os comunicadores da rádio, assim como os solos de bombo leguero que Ernesto executa.

Na cena seguinte, um novo ator social aparece em *close*: o folclorista Pibe Guerez. Ele explica que a origem do tambor é africana e veio para a América através dos colonizadores, os quais trouxeram escravos africanos que tinham suas danças, culturas, músicas, e isso foi misturado com os costumes da América, já que lá eles tinham uma espécie de tambor também confeccionado com troncos de árvores, da mesma forma que o bombo leguero já era confeccionado na América Latina. A imagem de Pibe Guerez é interrompida e a tomada volta para o estúdio da *Radio Fundación* onde Ernesto está tocando agora a música *Origens*, que nos sugere ser uma importante personagem para o filme, uma vez que na letra da música vemos presente o forte caráter afetivo, a identidade híbrida e a ligação da família Fagundes com o tambor:

Campeando um rastro de glória, vem o sovado de pealo. Erguendo a poeira da história, nas patas do meu cavalo. O índio que vive em mim bate um tambor no meu peito. O negro, também assim, tempera e adoça o meu jeito. Com laço e com boleadeira, com garrucha e com facão. Desenhei pátria e fronteira, pago, querência e nação. Eu



RELICI

274

sei que não vou morrer, porque de mim vai ficar o mundo que eu construí, o meu Rio Grande, o meu lar. Campeando as próprias origens, qualquer guri vai achar. Sou a gaita corcoveando, nas mãos do velho gaiteiro, dizendo por onde ando, que sou gaúcho e campeiro. Eu sou o moço que canta o pago em cada canção. E traz na própria garganta o eco do seu violão. Sou o guri pelo duro, campeando um mundo de amor. E me vou rumo ao futuro, tendo no peito um tambor (ORIGENS, 2010).

A trilha sobe e *closes*, *big closes* e planos médios de Ernesto e planos detalhes do bombo leguero e do violão constituem a cena de volta ao estúdio Soma, em Porto Alegre (RS). O que temos aqui no estúdio Soma é mais uma vez o uso associado da encena-ação e encenação-construída. As duas formas de encenação na tomada interagem entre si e não são excludentes. Ernesto Fagundes encena a si mesmo ao interpretar a canção, ou seja, a ação que acontece frente à câmera é própria ao estilo do músico. A encena-ação é a ação, movimento e interação ativa com os sujeitos que compõem a circunstância da tomada – diretor, cinegrafista, produtor. E encenação-construída porque é uma tomada prévia, pensada para o filme. Dizer que a tomada foi “pensada para o filme” não se trata de eliminar a veracidade da tomada para mostrar que por trás da espontaneidade do personagem existe um falseamento, pelo contrário, reconhecemos que é uma forma de aproximar o espectador do instrumento e da música em si. Com o uso da encenação-construída no estúdio a qualidade do áudio fica impecável e muito superior ao áudio gravado *in loco*, privilegiando a música e a sonoridade do tambor.

A relação entre música, memória e identidade é trabalhada em um jogo de tomadas associadas que criam uma sequência que evidencia fortemente a identidade latinoamericana presente no documentário. Os personagens encontram-se em Porto Alegre, Buenos Aires, La Plata, há a identificação proporcionada pela música, há dois idiomas sendo falados, há tradições e diferentes atores sociais trazendo à tona uma hibridação cultural que eles explicam vir desde os escravos africanos.



RELICI

275

A voz *off* (ou *over*) de Ernesto entra narrando sob imagens de arquivos que apresentam onde surgiu a música *Origens*. A voz *off* também se relaciona com a encenação-construída, pois ela tem facilidade de ser desenvolvida na presença dessa voz, já que determina um tipo de encenação que pode se desvincular do contexto de mundo que cerca a ocasião do decorrer da tomada. A voz *off* neste momento da encenação-construída acompanha e ilustra a ação que é narrada na tomada. Nesse momento, imagens do músico no estúdio se intercalam com as imagens de arquivo. A trilha sonora *Origens* também oscila de volume e posição dependendo da explicação de Ernesto que, ainda em voz *off*, conta que essa música foi composta por seu tio, Nico Fagundes, e musicada por seu pai, Bagre Fagundes, durante o Festival da Barranca, tradicional festival de música de São Borja (RS), em 1983.

Esta é a deixa dada pelo personagem para que sejam introduzidos no documentário os elementos da memória afetiva da família Fagundes com o tambor e, conseqüentemente, com a tradição gaúcha. Uma nova sequência mostra toda a família Fagundes (Bagre, Nico, Ernesto, Neto, Paulinho e suas respectivas esposas) em uma legítima roda de galpão, conversando e tomando chimarrão em uma cena previamente pensada para o documentário, conseqüentemente mesclando encenação-construída e encenação-locação, pois por mais que tenha sido construída para a câmera, o diretor não tem controle total sobre o que os personagens irão dizer e como irão se comportar. A cena nos aproxima afetivamente da família Fagundes, pois a cenografia e movimentações de câmera sugerem que estejamos nessa mesma roda de galpão com eles. Neto Fagundes, irmão de Ernesto e cantor do grupo Os Fagundes, é quem toma frente e diz que, apesar de *Origens* não ter ganhado o festival que concorreu, alicerçou, assim como *Canto Alegretense*, a história da família com a música. A trilha sonora volta a subir e, enquanto Ernesto finaliza a canção *Origens* no estúdio Soma, cenas de uma nova



RELICI

276

cidade aparecem na tela: é Santiago del Estero, o destino que estava objetivado desde o início do filme. Uma placa com a escrita “Al patio del indio Froilán”, o mais importante *luthier* da região e fabricante de bombos legueros, indica a direção que o músico e nós, espectadores, seguimos para descobrir a origem do instrumento.

A seguir, somos tomados de inúmeras imagens externas do pátio do índio Froilán. Ernesto sendo acompanhado pela câmera em sua caminhada dentro do pátio, o encontro do músico com o índio Froilán, várias pessoas tocando o instrumento e, em *voz off*, o *luthier* esclarece que o bombo nasceu como meio de comunicação e não como instrumento musical. Um *close*, seguido abruptamente de um plano médio do personagem, ilustram a explicação que ele nos dá de que, por ser um meio de comunicação, o bombo leguero precisava ter um som muito barulhento, muito forte, muito comunicativo. Através dele, se o som fosse mais grave ou mais agudo, o povoado podia saber se iria acontecer uma festa ou um velório. Novamente a imagem de Ernesto no estúdio Soma aparece e o solo de bombo se sobressai à imagem. O som é forte, é marcante e toma conta da tomada.

Entre imagens que intercalam tomadas no estúdio, imagens de arquivo do índio Froilán e planos detalhes do bombo leguero, o *luthier* segue na sua explicação sobre a origem e a confecção do instrumento. Na imagem seguinte, estamos de volta ao galpão onde a família Fagundes se encontra e Ernesto conta sobre como a visita ao pátio do índio Froilán foi especial. As imagens que acompanham a *voz off* de Ernesto são da festa de recepção para os músicos no pátio do *luthier*.

Em seguida, vemos a imagem do músico brasileiro no pátio do índio Froilán agradecendo em meio a dezenas de pessoas que cantam, dançam e tocam o bombo leguero. Ele diz: “é um prazer estar em Santiago del Estero, terra onde o bombo leguero pulsa no peito de cada um”. As próximas palavras de Ernesto, no galpão com sua família, reforçam a ideia do filme a respeito da hibridação da música gaúcha, uruguaia e argentina:



RELICI

277

A música gaúcha, aqui do Sul do Brasil, do Rio Grande do Sul, a influência dela é muito grande da música argentina, da música uruguaia, do folclore argentino, do folclore uruguaio. E hoje, quando a gente faz um tipo de viagem para a Argentina ou pro Uruguai as pessoas se surpreendem por a gente ser brasileiro, de se identificar tanto com aquela cultura: do próprio chimarrão, do churrasco, do cavalo, do campo. E nós, os gaúchos, a gente faz exatamente essa integração. Acho que a integração brasileira com a Argentina e com a América Latina vem através do Rio Grande do Sul, e essa mistura hoje está aqui, ela está no nosso Estado e com certeza esse coração da América Latina, que é o bombo leguero, é um dos responsáveis pela união da música (ORIGENS, 2010).

Temos na fala de Ernesto a música sendo vista como objeto de memória afetiva e identidade latinoamericana. Percebemos que o músico acredita na inexistência de fronteiras culturais na América Latina, sendo a música a responsável por essa união de povos. As palavras “coração” e “bombo leguero” aparecem na mesma sentença inúmeras vezes e temos na cena seguinte a música sendo trabalhada como objeto de uma memória afetiva. Enquanto ouvimos uma trilha sonora da música argentina em alto tom, vemos o povoado inteiro dançando, cantando, comendo. Uma festa que tem na música e no ritmo do tambor um importante papel.

O formato observativo do documentário evidencia e nos aproxima do tema retratado, nos sentimos próximos daquele grupo de pessoas dançando e nos tornamos íntimos da música tocada. Destacamos, ainda, que nessa cena em que as pessoas dançam ao som de *Chacarera* tocada por Ernesto, Paulinho e Friolán há uma demonstração que por meio da música é possível falar em uma identidade cultural entre os povos da América Latina.

Ainda em relação a memória afetiva de Ernesto, surge, na próxima cena, o músico, o seu pai, Bagre Fagundes, e seu irmão, Paulinho, no estúdio Soma. Eles interpretam (encenam) a música *De filho para pai*, canção que, em uma tomada marcada pela encenação-construída fortalece a afetividade e é uma forma do filme



RELICI

278

fazer uma referência às origens, à tradição que une a Família Fagundes: a tradição gaúcha. Certamente a atitude do músico Ernesto Fagundes é flexionada de alguma medida pela presença da câmera, já que se encontra no campo da encenação-construída, onde o cineasta tem domínio da tomada e reúne atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a tomada que a cerca.

Essa encenação-construída pelo cineasta no estúdio Soma refere-se a uma tomada controlada, pois, assim como as demais tomadas que vimos em estúdio no decorrer do filme, sabemos que é uma tomada que teve preparação prévia e sistemática, e a construção desse espaço envolve a utilização do estúdio montado especialmente para *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*, com o objetivo de dar destaque à música no filme, deixá-la em primeiro plano.

De volta ao pátio do índio Froilán, continuamos percebendo como o diretor faz uso ora das encenações-construídas ora da encenação para dar ao bombo leguero o papel principal do filme. Ernesto, seu pai, seu irmão, o índio Froilán estão ali como elementos de narrativa para apresentar a origem do instrumento. A próxima cena traz Ernesto, ao som de *Feliz Viagem*, comentando com seus familiares como em Santiago del Estero (Argentina) tudo é bombo leguero: no mercado público, vemos dezenas de bombos legueros de diversos tamanhos, além das comidas típicas locais. A voz *off* de Ernesto conta que todas as pessoas falavam com ele sobre o bombo, havia fábricas de bombo e confirmavam para o músico que eles estavam na terra do grande artista do bombo leguero, que é o índio Froilán. Após conhecermos a origem do bombo leguero, o índio Froilán, na sequência, explica como o tambor é adaptado para ser um instrumento musical e as tomadas observativas seguem acompanhando o *luthier* na fabricação do bombo.

A trilha sonora agora é *A hora do mate*, em que Ernesto é acompanhado nos vocais por seu irmão Neto Fagundes, avigorando a ideia da identidade familiar como eixo principal da tradição e busca pelas origens. Voltamos a ver os músicos no



RELICI

279

estúdio Soma naquela mesma tomada de encenação-construída que falamos anteriormente, a fim de colocar a música em primeiro plano, e, subitamente a tomada no estúdio dá espaço agora para o índio Froilán contar que nunca foi a nenhuma escola para aprender confeccionar bombos legueros. Ao mesmo tempo, ainda ouvimos a música ao fundo. Os planos-detelhe das mãos do *luthier* esculpindo o instrumento são acompanhados pela trilha que agora fica mais alta até ser cortada e surgir a voz *off* de Ernesto, explicando que um dos primeiros bombos legueros que chegou no Rio Grande do Sul foi através do grupo *Os Gaúchos*, o qual Nico Fagundes, tio e compositor, fazia parte. Aqui, confirmamos novamente a vontade e necessidade de memória da família Fagundes.

De volta ao Pátio do índio Froilán, vemos o *luthier* dando os últimos retoques no bombo leguero e em seguida Ernesto faz um solo no tambor para testar a refinação feita pelo índio. O músico diz que agora o bombo “sai com aquela afinação do leguero, para se ouvir a léguas, pra se ouvir o som do meu bombo sem fronteiras”. Por falar em fronteiras (ou a inexistência delas), a próxima sequência é válida para mais uma vez afirmar a hibridação cultural presente no documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*. Enquanto vemos rostos de vários atores sociais com fortes traços indígenas, uma mulher narra uma poesia no idioma Quíchua⁶, língua dos Incas.

Com *No coração do Rio Grande* de trilha sonora, temos cenas intercaladas de Ernesto e Paulinho, primeiro no aeroporto de Buenos Aires (Argentina), depois no avião, voltando para o Rio Grande do Sul, e os músicos no estúdio Soma encenando a canção, enquanto Ernesto, em voz *off*, conta que a bagagem que eles trazem de volta é muito grande. O músico termina dizendo que o bombo leguero hoje está

⁶ O Quíchua é uma importante família de línguas indígenas, ainda hoje falada por cerca de dez milhões de pessoas de diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru, sendo inclusive uma das línguas oficiais da Bolívia, Peru e Equador. Essas informações foram fornecidas pelo diretor do filme por meio de troca de mensagens eletrônicas em 18 de junho de 2013.



RELICI

280

querenciado⁷ na música do Rio Grande do Sul e afirma: “nós não enxergamos fronteiras entre o sul do Brasil, o Uruguai e a Argentina”. Na mesma sequência, sendo a última fala do filme, Nico Fagundes, tio e compositor, traz novamente aquela frase dita dezenas de vezes no decorrer do filme: “o bombo leguero é o coração da terra batendo em sintonia com o nosso coração”.

Ao som de três bombos legueros acompanhados por gaita e violão, a família Fagundes encerra o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* tocando *Canto Alegretense*. A cena da família reunida é uma forma de celebração da tradição, das origens, o que nos remete que o documentário tem uma “vontade de memória” que, neste caso, é a memória coletiva da família Fagundes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em congruência com o pensamento de que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13), ou seja, que não há uma memória automática e verdadeira, entendemos que o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* é a expressão de uma necessidade de memória, de que é preciso combater o esquecimento. A cena final da família Fagundes no Galpão enquanto eles conversam, tocam, cantam e relembram seu passado com a música reforça a constatação de que o documentário *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* pode ser pensado como um “lugar de memória”, porque a memória de um grupo é trabalhada no filme em um contexto de luta contra o esquecimento. Ou seja, este grupo entende que é preciso manter viva a sua memória, para isto recorre ao documentário. Por essa família estabelecer uma forte relação com a tradição gaúcha, ela passa a ser o ponto de apoio do filme,

⁷ “Querenciado” faz parte do vocabulário regionalista do RS e SC e refere-se ao ato de morar, abrigar-se, criar raízes.



RELICI

281

que apresenta um ponto de vista de que memória é algo carregada por grupos vivos, aberta ao diálogo entre lembrança e esquecimento, isto é, em constante evolução. História e memória evocam um mesmo tempo: o passado, daí a necessidade de vigilância das memórias da família Fagundes, pois sem ela a história as varreria depressa.

O cineasta proporcionou um ambiente favorável à música ao fazer uso da encenação-construída. Principalmente com as imagens no estúdio Soma que privilegiou e proporcionou que o toque do tambor se sobressaísse, ajudando a colocar a música em primeiro plano no documentário. Certamente essas encenações em estúdio auxiliaram a narrativa, constituindo diferentes momentos dentro do filme. É como se duas narrativas se cruzassem: o estúdio e a externa, onde o bombo se efetiva como personagem principal. *Origens – uma viagem musical ao som do tambor* rompe com o formato tradicional de documentários musicais e apresenta uma clara diferença ao retratar o objeto documentado, a música, seja fazendo uso das encenações, reforçando o caráter afetivo da memória e nos aproximando dessa busca pela origem.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono (Viramundo). In: **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.15-39.

COLLIER, Simon. **The Popular Roots of the Argentine Tango**. History Workshop, Journal 34, 1992, p. 92-100.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 251-282, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

_____. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.

LATOURETTE, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p.21-44.

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem? In: **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 137-177.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, PUC, n.10, p.7-29, dez. 1993

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade e tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

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

SEIXAS, Jacy Alves de. Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia R. Capelari; LOPES, Maria Aparecida de S. (Orgs.). **Fronteiras: paisagens, personagens, identidades**. Franca: UNESP; São Paulo: Olho D'Água, 2003. p. 161-183.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000, p.73-102.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.32, n.2, p. 53-69, jul./dez. 2009

VANOYE, Francis; GILOIT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

FILMOGRAFIA

GOYA FILHO, Rene. *Origens – uma viagem musical ao som do tambor*. Estação Elétrica Filme e Vídeo, Milonga Cinematográfica. 2010. 1 DVD (50 min.), Brasil.