



E SE ESSA VIDA, ESSA VIDA NÃO FOSSE MINHA.  
O TEMPO SUIGENERIS DA NARRATIVA DE SI NA  
CINEBIOGRAFIA SOBRE CANTORES

AND IF THIS LIFE, THIS LIFE WERE NOT MINE.  
THE SUIGENERIS TIME OF THE SELF'S NARRATIVE IN  
THE CINEBIOGRAPHY ABOUT SINGERS

Pedro de SOUZA<sup>1</sup>

## RESUMO

Neste artigo proponho-me a desenvolver uma análise do documentário *Rio sonata*, de George Gachot, 2010, que narra a vida da cantora Nana Caymmi. Este documentário caracteriza o estilo de construção de documentário sobre a vida de cantores que caracteriza este cineasta. A hipótese de análise é de que *Rio sonata* se estrutura discursivamente, sem qualquer compromisso com a coerência em relação ao dito antes sobre a cantora. Metodologicamente emprego o conceito de narratividade como atos enunciativos inscritos numa linguagem - no caso a linguagem do documentário cinebiográfico. O objetivo é mostrar como o filme põe em tela o movimento de um constante processo de subjetivação operado no espaço tempo da filmagem.

## PALAVRAS-CHAVE

*documentário, cinebiografia, voz, discurso, enunciação;*

## ABSTRACT

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós Graduação em Literatura e do Programa de Pós graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do GP/CNPq Michel Foucault (PUC/SP) e do GP/CNPq Estudos do Campo Discursivo (UFSC). E-mail: pedesou@gmail.com



In this article I propose to develop an analysis of the documentary *Rio sonata*, George Gachot, 2010, which narrates the life of the singer Nana Cammie. This documentary characterizes the style of biopic construction on the lives of singers that characterizes this filmmaker. The analysis hypothesis is that *Rio sonata* is discursively structured, without any commitment to coherence in relation to what was said before about the singer. Methodologically I use the concept of narrativity as enunciative acts inscribed in a language - in this case, the language of the biographical documentary. The goal is to show how the film puts on screen the movement of a constant process of subjectivation operated in the space-time of the filming.

## KEYWORDS

documentary, biopic, voice, speech, enunciation

## INTRODUÇÃO

No quadro de minhas pesquisas sobre processos de subjetivação operados pela voz, tenho me ocupado da análise de procedimentos de composição discursiva do documentário cinebiográfico que tematizam a vida de cantores e cantoras. Interrogo o modo como certo processo discursivo incide sobre a narratividade fílmica e tornam presente e audível uma voz cantante. Tal efeito de presença (SOUZA, 2006) em tela garante a escuta de uma voz inscrita na memória da canção popular brasileira. São vozes que essas cinebiografias só evocam mediante montagens de imagens e sons como suporte enunciativo de testemunhos falados, seja em primeira pessoa pelo próprio artista biografado ou em terceira pessoa em testemunhos outros.

Nesta linhagem de cinebiografias, há os filmes que contam vidas de cantores ou cantoras já falecidas. Mas há também documentários que tomam o biografado no espaço e no tempo em que produzem sua vida cantando. Exemplos disso são as filmagens documentais realizadas pelo



documentarista George Gachot<sup>2</sup>. Entre seus trabalhos destaco, os filmes biográficos contando histórias sobre a carreira de artista como Maria Bethania (*Música e Perfume*, 2005), Nana Caymmi (*Rio Sonata*, 2010) e Martinho da Vila (*O Samba*, 2014).

A marca estruturantedessas narrativasfílmicas consiste no tempo da tomada dos cantores pela câmera coincidindo com o tempo de sua vivência. Em outras palavras a vida do artista éabordada no aqui e no agora de seu ato de cantar.

Atentando para os componentes desse processo narrativo fímico orquestrado a contra apelo de uma discursividade, adoto a estratégia analítica que consiste em trabalhar sobre efeitos de narratividade cinematográfica, exatamente nos termos propostos por Atilio Catosso Salles e Greciely Costa (2016). “Narrar”, dizem Salles e Costa (2016, p. 559), “em sua materialidade, é o ponto de efeito da memória flagrada na tela que compõe o cenário(...).”

Sigo a mesma trilha que, teórica e metodologicamente, vai dar na narratividade como atos enunciativos inscritos numa linguagem - no meu caso a linguagem do documentário cinebiográfico, esta que integra, numa só forma enunciativa, signos visuais e a sonoridade expressa na voz através de signos linguísticos e musicais. O caso é de tratar o cinema como uma linguagem, aquela que os cineastas inventaram na prática de cortar o filme

---

<sup>2</sup> Georges Gachot é um diretor e produtor franco-suíço especializado em filmes sobre música clássica. Aos 18 anos, deixou Paris para estudar na Escola Politécnica de Zurique. Seus primeiros passos no mundo do cinema foram em 1985, quando se tornou ator de filmes publicitários para televisão e para o cinema. Em 1993, decidiu trabalhar como profissional autônomo em outras categorias de filmes sobre música clássica e, a partir de então, passou a desenvolver documentários e retratos de músicos e compositores. Em 2002, recebeu o prestigiado **Prêmio Itália**, pelo seu retrato da pianista argentina **Martha Argerich**.” ASTUTO, BRUNO, 2016. IN: <https://epoca.oglobo.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/09/documentario-que-retrata-carreira-de-martinho-da-vila-estreia-esta-semana.html>



em cenas, fazendo surgir a montagem da edição. Oportuno afirmar que este é o ponto em que a gramática do fazer cinema torna-se discurso. Diz Jean Claude Carrière (2015, p. 17), que é “... na relação invisível de uma cena com a outra” que uma linguagem nova é gerada pela arte de fazer cinema. Tem-se aí uma técnica instaurando um heteróclito vocabulário cuja gramática compõe-se da junção material de imagens e sons linguísticos.

Daí que, segundo os testemunhos enunciados na superfície da película cinebiográfico, atendo-me ao que, a partir do corpo vocal, vem mostrar o acontecer do sujeito cantante. Isto, é claro, sempre supondo a transgressão com respeito ao pré-construído da narratividade fílmica, a mesma que se impõe em sua propriedade como efeito discursivo de montagens.

O próprio de minha intenção de análise ressaltar a instância pessoal posta em tela no estilo documental adotado por Gachot retratando biografias. Entre as maneiras de contar uma vida cantante em documentários fílmicos, o realizador, frequentemente, não deixa de recorrer a depoimentos daqueles que convivem diretamente com o cantante. No entanto, ele também expõe o próprio artista falando de si enquanto dura seu cantar, ou seja, no tempo em que o artista cuja vida é retratada concorda em se deixar aparecer na experiência de ser cantor enquanto canta, não só em cena no palco, como também colocando voz em estúdio ou ensaiando para o próximo show. O procedimento define então uma composição narrativa estruturada em primeira pessoa, aquela em que o ou a cantante se marca na origem das enunciações que, ao longo do filme, encadeiam a narrativa de sua vida. Isso acontece mesmo quando, entre uma sequência e outra, a história é entremeada por depoimentos outros.



A propósito da formulação enunciativa em narrativas de vida, faço valer o que Michel Foucault tematizou sobre o fabricar vidas-poemas, na medida em que são tecidas por testemunhos de terceiros. No caso, porém, do que pretendo realizar analisando documentários sobre a vida de cantores, focalizo a figura do destinador biografado falando de si em primeira pessoa.

Mas meu propósito é ressaltar a diferença em depor por si mesmo ou deixar-se depor por outro. Falo da diferença que desloca e transgride o dizer de si escapando da ótica narrativa do outro. Mesmo porque o que salienta Michel Foucault (2006) em seu artigo “A vida dos homens infames”, são formas de vida designadas pela infâmia, isto é, as vidas sem fama. Em outras palavras, vidas sem glória, o que as fazem anônimas e esquecidas na história. Foucault perfila os detentores dessas vidas como “pobres espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, (...) infames com a máxima exatidão” (FOUCAULT, 2006p. 210). Para o filósofo, infâmia estritamente tem a ver com o que não se mistura nem com escândalo, nem com glória. Enfim, o que não se confunde com vidas que não merecem nem “uma surda admiração”.

Portanto, ocupo-me exatamente do contrário da fama que justifica contar a vida no padrão discursivo das cinebiografias votadas a exibir vidas exemplares. A questão é, portanto, propor uma análise que trabalha sobre o avesso da fama no momento em que são flagradas em documentários no tempo em que passam do não-cantar ao cantar. São instantes de ensaios ou de espera na cochia, em que não só os cantores se contrapõem à admiração, mas ao que pode se reduzir ao comum ou ao impossível de sua virtuosidade vocal cantante.

Por certo, o efeito de apagamento das evidências dos componentes de uma arte vocal, no processo analítico que enceto aqui, não se justifica a não ser em contrapartida ao que, discursivamente, ficou estabelecido



como a fama de uma voz. Orisco, porém, de abordar em ato as cenas da relação entre o cantante e sua voz, como o faz Gachot, sobretudo nos filmes sobre Maria Bethania e Nana Caymmi, é o de expor o inusitado de uma voz sem sujeito cantante. Digo do artista em estado de tensão, o que não se ostenta propriamente no canto, mas na recusa do cantante em admitir que canta. Veremos depois como isto se exemplifica na fala de Nana Caymmi insegura em seus ensaios.

Não me refiro ao estatuto pedagógico que, nas histórias de vida, mostra o quanto o sucesso se alcança com esforço e muito trabalho. Para além das lições de superação que um discurso biográfico tende a revelar sobre um artista antes da fama, quero abordar a oposição entre a grande história de que é feita a vida dos artistas e a pequena história tecida pelo cotidiano da existência que tende a ser de qualquer um. Em verdade, o realce no modo de George Gachot documentar cinematograficamente a vida de uma celebridade tende a apagar a grande história ou o grande discurso que tece vidas afamadas. Ao invés do que já se sabe evidente nos fatos que concorrem para o preconizado gênio do artista, prefere escolher incidentes menores e cotidianos, e que nem sempre chegam a inscrever-se no discurso da grande memória.

Este é ponto de vista com que analiso, sob a modalidade de contradiscurso biográfico, os documentários de Gachot sobre vida de cantores como João Gilberto, Maria Bethania, Martinho da Vila, Nana Caymmi. Ele lança o olhar sobre o indivíduo cantante no campo em que se interpela em vias de se efetivar como personagem-artista. Nem já, nem ainda não. Há no cineasta documentarista, George Gachot, um sentido de tempo e de presença que comparo ao que Foucault disse sobre os filmes



de René Allio<sup>3</sup>: “Nos filmes de Allio, há mais a presença de um lado eterno que a repetição de uma histórica. É o eterno presente que é mais fugidio, ou seja, o cotidiano”(FOUCAULT, 2011, p. 81).

É possível dizer que esta é a função do tempo que coincide com a ação de filmar vidas no curso nos documentários em que se situa o cantante biografado: interessa ater-se ao que nunca se conta e nem chega a fazer memória. Nos filmes de Gachot, o cotidiano é o espaço de uma constante, inconclusa, intermitente invenção de si do cantor. Nada precisa se encaixar ao que já se conhece do biografado. Por isso, em vez de já pronto, o artista cantante ganha um novo lugar na história de vidas fabricadas na memória da canção popular brasileira.

A propósito do valor de verdade nos documentários biográficos, importante ressaltar a advertência de Michel Foucault quando analisa o documentário *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*(1976), de René Allio. Não se trata do real de uma história ou de uma vida, sim de como é tornada possível como processo discursivo na narrativa fílmica.

Allio não mostra o que aconteceu, não reatualiza acontecimentos, seja no modo imaginário, seja no modo da reconstrução escrupulosa. Há certo segmento de nossa história que é o que é. quando o tomamos, quando reitiramos os elementos, quando fazemos com ele um filme, quando colocamos palavras na boca dos personagens, o que é que se produz? (FOUCAULT, *op.cit.*, p.83)

---

<sup>3</sup> René Allio foi roteirista e diretor de cinema. Nasceu em 8 de março de 1924, em Marseille, França. Entre seus filmes mais conhecidos estão *A Velha Senhora Indigna* (1965), *Os Camisardos* (1972) e *Eu, Pierre Rivière, Que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão* (1976), baseado nos documentos compilados por Michel Foucault. O filme narra, no gênero documentário, os eventos que ocorreram na cidade da Normandia em 1835, quando um jovem, Pierre Rivière, assassinou sua mãe, irmã e irmão e depois foge para o interior.



No caso dos filmes de Gachot, trabalhados primordialmente em primeira pessoa, o que o cineasta toma e as palavras que coloca na boca dos personagens e faz com isso seu documentário, são elementos que só passam a existir no tempo da filmagem, instante axial da produção de um arquivo. Tempo que defino como *suigeneris* porque tudo que dele decorre, na função de referencial e referente, só se faz no e pelo acontecimento da filmagem. Se há imagens de um antes da vida tudo aparece sendo enunciado no tempo em que tem lugar o ato da enunciação fílmica.

Assim é que me interessa analisar, em termos de funcionamento discursivo, certo modo de filmar o desenrolar de uma vida na voz de quem canta. Tudo gira em torno do modo como fala de sua própria voz no momento em que todos pendem a orelha para ouvi-la. O importante é apontar pequenos acontecimentos que a colocaram cantora na história do canto. Trata-se de escavar incidentes cravados na voz que é parte do corpo cantante inscrito em uma memória ali emergente. Mostro depois como isto se apresenta na análise das sequências em que Nana Caymmi lembra das primeiras vezes em que se percebeu cantando.

Tal forma de narrar biografias em documentários move-se ora correspondendo lateralmente aos discursos que a fazem existir, ora girando em fuga na linha de duração da vida a dizer. Este, no tempo presente de sua enunciação, escapa aos discursos já ditos antes e no dizer vir sobre esta mesma voz. Meu propósito, reitero, é examinar o funcionamento de certo modo de inserir, na superfície textual fílmica, o testemunho em primeira pessoa que o cantor biografado presta sobre si mesmo. Aludo às falas acontecendo no que declara de si e recorro, ao longo do documentário, declarações autorreferenciais. Analiticamente, trabalho sobre a hipótese de um processo



enunciativo em que o sujeito cantante biografado escapa ao que é ditodele mesmo e de sua voz, dentro e fora da narrativa em curso.

O ponto de sustentação da análise se dá pela consideração de procedimentos de montagem que conspiram para dar a ver e ouvir a voz do artista. Nesta direção, sigo o fio narrativo fílmico e me concentro nos artefatos de composição discursiva do documentário: matéria bruta de som e imagem. Assim procedo de modo a escandir a operação da montagem fílmica, através da localização de cortes que derivam sequências e planos na extensão narrativa. Deste modo, abordo a maneira como o discurso documental fílmico inscreve a voz na memória da música popular brasileira na contramão do que se diz sobre o próprio cantor ou cantora.

No texto que passo a desenvolver, seleciono o filme *Rio sonata*, de George Gachot, 2010, como o mais representativo da estratégia de construção de filmes sobre vida de cantores que o caracteriza em seu estilo. Ao longo desse documentário, logo o espectador pode se dar conta de que, a pretexto de traçar uma biografia, a narrativa fílmica expõe o desafio de narrar, sem qualquer compromisso com a coerência em relação ao dito antes sobre a cantora, ou seja, o percurso de uma vida na voz. É quando, entre uma sequência e outra, o filme põe em tela o movimento de um constante processo de subjetivação operado na e pela voz. Esta é narrada pelo documentarista de modo a não se deixar interpelar pela ordem de discurso que enreda Nana Caymmi já sendo cantora. Nesses termos, importante adiantar que a análise deve se processar não tanto com foco na cantora que é tema do documentário, mas sobre o procedimento de composição fílmica do documentarista.

É preciso salientar ainda que na análise do tipo que proponho não está em pauta a cantora já conhecida, mas a relação entre as coisas que já



se sabe ou se diz dela e a coisa outra que a própria Nana Caymmi diz de si no tempo em que o documentarista George Gashot libera a câmara sobre ela em várias sequências e planos. Neles Nana se deixa ver e ouvir em atos sem e com palavras. Proponho então que Gachot pratique, discursivamente, uma linguagem cinebiográfica em que deixa espaço intervalar para que, ao lado de outros, sobrevenham os próprios testemunhos que a cantora se dispõe a dar sobre si mesma.

### **E SE ESTA VIDA AQUI NA VOZ NÃO FOSSE MINHA**

Considerando o modo de conduzir o tempo inconclusivo de uma vida traçada em cinebiografia, quero colocar na pauta analítica a maneira como a cantora Nana Caymmi é levada a contar, por um artefacto de linguagem cinematográfica, sua própria história. Tudo deve ser procedido de maneira a que a cantora atue de modo a não se parecer com qualquer a já narrada.

De forma que ela não se deixa retratar no documentário sob a estereotipia de como se constrói uma virtuosidade do canto popular. É o que fica lícito não dizer que Nana Caymmi, quando vista na tela deste documentário, exibe-se na qualidade de referente único de um discurso. Muito pelo contrário. Seus dizeres remetem a uma ausência ou um vazio de referente no que diz respeito à vida que se deixa mostrar em corpo e voz pela lente das câmeras. Tudo se passa pela instauração de uma subjetividade que resulta do que a cantora diz em ato perante a qualquer que seja o espectador vendo-a em breves instantes confessionais durante a exibição do documentário.

Em, *Rio sonata*, Nana Caymmi dirige-se descontraidamente aos espectadores comentando seu trabalho de cantora, mesmo nas sequências em que interage com interlocutores em cena. Não emprega um discurso



de pretensão profissional ou didática. Refere-se a seu canto em termos interpessoais, não importando a imagem de anti profissionalismo que poderá transmitir. Nana aceita simplesmente que a câmera lhe exponha falando para quem se dispõe a escutá-la, não importa quem. Pela direção de Gachot, a cantora não se inibe em se apropriar da câmera como uma linguagem, a que faz seu corpo todo cantar canta e, ao mesmo tempo, falar.

No cenário produzido para a filmagem, a cantora aparece em planos em que ou está se preparando para entrar no palco, ou saindo de uma apresentação. Como artista da voz, Nana Caymmi é exibida constantemente em trabalho, onde não há distância entre o tempo do agora, do antes e do depois da arte vocal. Exibe-se, desta maneira, sempre presente na relação com seu destinatário, mantendo sempre uma entonação coloquial. Fala sem rodeios, emprega frases simples e diretas. É o que pode ilustrar a tomada em que Nana, prestes a começar a cantar em estúdio dá-se conta de que está sem os óculos. No plano-sequência, vê-se a cantora, de costas, caminhando para o estúdio. Segundos, depois, já sentada diante do microfone, dispara a falar em tom de escracho, sem se importar com o fato de estar sendo filmada e de que vai ser ouvida por quem for ao cinema:

Sabe o que eu queria o outro óculo. O de longe [pausa breve] ... A bolsa tah aqui, não tah não? Tah lá? Então pega, pega a bolsa que eu pra mudar de óculos. [Pausa sonora com acordes de piano]. Velho é uma desgraça. A velhice vai chegando, você vai ficando. nada funciona. É tudo crack, crack. Quando eu levanto de manhã, eu estalo tanto, eu estalo tanto, porque o joelho está - ai, ai, ai -. Puta que o pariu. Passa. Vamos gente eu tenho que trabalhar. Não se importa com a filmagem não. A minha vida é isso. Eu faço isto no palco com trezentas mil pessoas. Pergunte a esse aí. Pára! Esqueci as joias na latrina. E uma vez que eu fui urinar que eu esqueci tudo no banheiro. Fui lavar a mão, larguei todos os meus ouros. Vadinho, Vadinho, pega as jóias no banheiro. Gente, cadê? Num tah aqui os óculos de longe. Marcio,



eu acho que é aquela grande Marlene pegou pra mim. Ah, não. Tah aqui. Péra aí. É que agora as bolsas são enormes e eu não acho nada. Graças a Deus. Obrigada. O outro fica ali que eu... Gente, ele tem até macarrão. Tem pizza. (Nana Caymmi no filme *RioSonata*)

Nesses atos intermitentes de enunciação, que caracterizam a narrativa, tanto das falas pontuais da artista quanto da montagem dos planos filmados, num plano-sequencia que dura um minuto e trita e três segundos, ao mesmo tempo em que deixa se exhibir confabulando com seus colaboradores de camarim, a cantora se permite expor-se ao espectador chamando atenção para o seu comportamento verbal no estúdio e no palco.

Subtende-se então o engenho discursivo de Gachot ao adotar uma linguagem em que importa que o espectador ateste *in locus* o estar a vontade de Nana Caymmi com e durante seu canto. O documentário vai traçando assim a quebra do glamour das divas e a suposta divindade intocável de sua voz em atos singularmente fabricados para um filme sobre ela mesma. A opção adotada para documentar cinematograficamente a vida desta cantora usa e abusa do contrafeito. A falhada cantora, e ao mesmo tempo sua potência em ser sujeito cantante, é escancarar-se demais. Imprevisíveis e indesejáveis cortes de protocolo trazem a marca inseparável do que faz de si quando canta. Ela pode parar tudo para procurar até mesmo as jóias na latrina. Não porque é mais que alguma outra cantora tão diva quanto ela; somente porque se entrega à coragem de existir na intimidade inconfessável que é de qualquer um indivíduo que canta.

Esta minha análise não pretende apenas reiterar conteúdos anedóticos de um discurso narrativo, mas evidenciar como e a que propósito eles são levados a aparecer na cadeia das sequências filmadas em cada ponto da



narração. Isso é parte do que Michel Foucault chama de microacontecimentos, “fatos que não merecem sequer serem contados, e quase caem fora de toda memória”(FOUCAULT, 2011 p. 81). Se tomados como acontecimentos diminutos no cotidiano, nada têm a ver com a produção da fama de um artista. Esses microacontecimentos podem contudo vir a ser anexados ao que um dia será suscetível de evocar uma memória de incontestável admiração.

É do que não se encaixa, na cena em foco, que se trata, ou do que escapa ao clichê da boa e contida postura da artista. Foge ao formal e insinua não ser sua a vida que a contam. Sua imagem exibida, sob efeito de espontaneidade, concorre para despertar o interesse dos espectadores acompanhando a narração de uma vida de cantora enquanto está sendo vivida. Ao longo da narrativa fílmica, a audiência pode vê-la percebendo o efeito de presença da cantora nos mínimos instantes em que exerce o ofício de cantar.

Para esse efeito, é preciso que Nana Caymmi seja mostrada no presente de sua atuação como cantora. Disso não está fora as mãos do diretor que, invisivelmente, se faz o narrador extradiegético de uma história de vida. De modo que o realizador, George Gachot, faz dos diferentes espaços cênicos em que a câmera toma a cantora, um permanente ateliê aberto, como se fora a mesa de trabalho de um artista plástico pego com as mãos e os pincéis pintando seu quadro. Mesmo quando é exibida em reunião com familiares ou amigos, este procedimento de captação de imagens faz perceber o ato intermitente do fabricar-se como cantora, à medida em que se vê e escuta sua voz sendo preparada e posta em fonograma nos momentos de gravação. O fazer-se da cantora colocado em cena revela como em seus diferentes atos vocais algo escapa do imaginário da grande cantora que os discursos do campo da canção popular fizeram nela reconhecer e existir.



Não é tanto a imagem da cantora do sopro que singulariza seu cantar que esmaece, mas os sentidos constantes alocados no processo de construção subjetiva de uma cantora.

## O TEMPO SUIGENERIS DA NARRAÇÃO DE UMA VIDA EM MOVIMENTO

É preciso pressupor o procedimento discursivo (o que já se disse antes sobre a cantora e seu canto) e o ato enunciativo pelo qual a cantora rompe com a discursividade pré-construída. É imprescindível agarrar-se aos instantes em que se lhe confere a chance de contar por si mesmo uma vida outra de cantora. Por isso deve-se considerar o aparelho de linguagem do cinema e a disposição do sujeito cinebiografado para ao mesmo tempo deixar-se conduzir pelas câmeras e contra conduzir-se por seus atos voluntários verbais e não verbais de enunciação. É mediante esses atos que a narrativa torna possível o efeito de presença de um sujeito cantante em tela.

Ainda que na longevidade de sua carreira, Nana Caymmi, no filme, *Rio Sonata*, está presente a modo de eterno retorno, na incompletude do sujeito cantante cuja origem se situa no espaço e no tempo em que se deixa mostrar em seu canto. George Gachot intenta flagra-la com o consentimento e entrega da cantora biografada a uma linguagem narrativa que lhe é exterior. Há que se estar certo de que câmeras, luzes e microfones não avãointimidar quando invadirem o espaço onde ela exerce e vive o seu ofício. Nada aqui de falso artifício, sim de operação de linguagem envolvendo a cumplicidade do narrador e do protagonista narrado enquanto se coloca em cena.



O que se destaca, nessa maneira de narrar, é o ato do sujeito a vir pondo a voz e ele mesmo em suspensão em relação à expectativa do discurso que pretende ou não reconhecê-lo na posição de sujeito cantante. O que possibilita esta espécie de dessubjetivação é, enfim, a duração inconclusa como componente da narratividade que vai dar na história que fabrica a vida da cantante. Isto só se evidencia como efeito da análise que proponho agora.

É possível levantar os vestígios preanunciadores da biografia no limite exterior ao discurso que dá às marcas incertas do gesto vocal seu estatuto de completude? Esta pergunta é o que me leva, por exemplo, a interpretar, no procedimento narrativo do documentário *Rio Sonata*, o instante em que o diretor faz figurar em tela quando angustiada, Nana Caymmi relembra a diferença entre colocar voz em estúdio, e a voz em cena, diante de uma grande platéia: *”Meu Deus, o que é que eu fiz. Quando for pra show com isso o que é que eu vou fazer, meu pai. Terrível”*.

Ao declarar em tom de confissão que não sabe como vai repetir o jeito de cantar como gravou no estúdio, esta é uma sequência para explicar a ambiência de ateliê que vem de pois, com exposição das dificuldades contraposta à segurança dos músicos. Mais um ponto em que, em primeira pessoa, Nana diz de modo diverso o que poucos diriam diante das câmeras empurrando para longe o ressonância dos discursos que falam da excelência de seu canto. Lembremos, a modo de discurso transversal, o que diz José Miguel Wisnik, e que não está incluído entre os depoimentos de *Rio Sonata*:

... a voz de Nana não é um rio, é a foz onde a água doce se encontra com a salgada, onde o “ronco das ondas” vira subitamente espuma e



onde o mar se funde com esses veios frescos que se comunicam com o interior secreto do amor, do Brasil. (WISNIK, 1996)<sup>4</sup>

Este seria o modo do dizer do outro sobre o sentimento de escuta de sua voz, a que Nana Caymmi se contrapõe ao declarar o quanto lhe custa repetir o efeito que teria produzido ao abrir a garganta numa sessão de gravação de estúdio. Pontuo aqui, não o teor intimista da fala de si da cantora nesta sequência, mas o limite entre o discurso de si e do outro sobre si, ou seja, a discursividade outra sem nenhum compromisso com a coerência biográfica. Que discurso pode-se postular aí contando uma vida senão na luta entre o movimento em fuga do sujeito e o movimento que tende a captura-lona posição onde nunca atinge o seu *sursis*, ou o direito de ser lá onde não é capturado?

Aqui, narrar a si, na história da música popular, é contar, em primeira pessoa, como atendeu ao chamado a cantar. Há sempre algo que acolhe o vozear do sujeito antes que ele se disponha a cantar. Contudo, uma vez envolvido em seu canto, a voz é para o sujeito que canta o lugar imaginário de uma interioridade irredutível. Quando o cantante diz “esta é minha voz”, profere a dêixis apontando a voz como ponto originário e fora de um si fixado e esperado no discurso do ouvinte.

É possível perceber no grão da voz de Nana Caymmi um peito arquejante que desenha sonoramente a respiração que, por sobre cada nota melódica entoada faz soar uma voz que soprando palavras. São palavras emitidas em sua qualidade de significante em vias de tornar audível o que a cantora tem a dizer cantando. Retiro dessa percepção o sentido de irredutibilidade a que

---

<sup>4</sup> JOSÉ MIGUEL WISNIK. “Sons de céus e abismos”. Especial para a folha. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/22/mais!/7.html>



recorro para descrever a maneira como o sujeito, rejeitando o que o antecede e o determina, mostra-se em uma instância de subjetividade irreduzivelmente originária. Nos termos da dessubjetivação de que fala Michel Foucault (2001, p. 860), trata-se do fato de que o sujeito lança para fora os limites que o constituíram em tempo anterior, ou seja, rompe com o discurso que causou e lhe proveu a forma histórica de uma subjetividade cantante.

### **CORTES QUE MONTAM CONTRA-DISCURSO**

O dispositivo linguageiro das tomadas de cenas em *Rio sonata* é marcado pela exposição da cantora em permanente estar à vontade em sua fala e seu canto. Isto conduz o espectador a atestar que a figura de sujeito cantante aparece em tela ao mesmo tempo em que é dada a cantora a chance de encontrar a própria voz em confronto com a voz que lhe é dada como condição a priori para ser escutada e reconhecida.

Observemos os cortes que estruturam o início da narrativa. Primeiro ouve-se a voz de Nana cantando em **voz over**, logo em seguida, em **close**, a câmera está fechada em seu rosto, mostrando as orelhas cobertas por um fone de ouvido. Permanece na banda sonora o som da cantora executando a mesma melodia. Chega ao fim da canção compenetrada e atenta à escuta dos últimos acordes dos instrumentos musicais. Assim é que, no introito, o documentário apresenta a cantora com a voz em obra, no sentido com as mãos na massa, ou a situação de quem se mostra trabalhando.

Por sobre esta imagem, a voz passa do canto à fala. Ela diz “eu gosto de cantar”. Na imagem, vem o corte para Nana falando em outro lugar, vestida com outra forma, sentada como que numa sala de estar. Prossegue



depondo, com intensidade, sobre sua relação com a música: “*eu não sei fazer nada sem música. Eu não vivo sem música*”.

Neste ponto, volto ao segmento do filme em que cantora recorda a cena em que percebeu sua voz sendo ouvida por outros:”

*eu desde criança, eu comecei a cantar porque eu tinha a mãe e a avó, vendo, ouvindo [pausa breve], ouvindo novelas A primeira canção que eu cantei foi um clássico com dois anos. Se você perguntar a um terapeuta, um analista; bom, ela tem que ser internada, esta menina é louca. Mas eu comecei a cantar om dois anos meus pais ficaram assim... disse gente, ela é louca. Olharam para mim e disse ‘meu deus parimos uma louca.(Nana Caymmi em Rio sonata)*

Enfatizando em sua própria voz a reação dos pais, Nana imita o tom vocal de estranheza dos pais. Em seguida interrompe o depoimento e começa a cantarolar as notas da canção que entoou aos dois anos. Na distância temporal dessa memorização, escuta-se, na tela, a voz em retorno deconstrutivista, posto que se recusa a existir na ordem discursiva que a interpela como sujeito cantante. Digo isso para realçar o efeito de um discurso que apontaria a promessa de talento despontando desde a mais precoce infância. É como se a cantora dissesse: ao me ver cantando eu era ouvida só como uma louca, nunca como uma cantora no futuro.

Nana narra sua própria história de modo a mais para desmanchar uma suposta admiração que certo discurso a perfilaria como sujeito cantante. Aludir ao gênio da artista da voz emergindo em estado de desrazão aparece aí como contradiscurso. São, portanto, dois discursos que se contrapõem respetivamente e atravessam a fala da cantora sobre si mesma. Isto irrompe localmente e de maneira a opor o mesmo e o diferente acerca do que tornar-se cantante quer dizer. Georges Gachot não faz, no documentário que realiza,



apenas contar a história de vida de uma cantora. Ele invoca uma maneira outra de contar e de fazer ouvir uma voz sendo sujeito que canta.

A cada corte de planos, vê-se o trecho que metaforiza o ato de colocar em cena o risco de cantar transformando-se em outra. Há aqui um efeito de a experiência limite que não diz respeito a certo conteúdo que define o sujeito cantante, mas antes ao modo de relação a si ou, mais precisamente, ao modo de atribuir a si um ato subjetivo irreduzível.

Nesta acepção foucaultiana de experiência, o sujeito que conta sua vida não corresponde a uma esfera psicologizante que ultrapassa o discurso no qual ele se posiciona para falar de si. Remetendo-se aos escritos de George Bataille, Foucault concebe a experiência como

(...) algo que não é a afirmação do sujeito na continuidade fundadora do seu projeto. É mormente nesta ruptura e a este risco que o sujeito aceita sua própria transmutação, abolição na sua relação com as coisas, com os outros, com o verdadeiro, com a morte etc. É isto a experiência. É arriscar não ser mais si mesmo (FOUCAULT, 2018, p. 29)

Trata-se de colocar às claras, através da análise que desenvolvo aqui, a forma histórica da dessubjetivação a partir da qual sinaliza certo modo de o sujeito se problematizar e tornar-se outro. Daí vem a produção de si que se realiza na narrativa cinebiográfica, mediante a disposição dos fatos num plano outro de exterioridade, ou seja, fora daquilo que fala antes, do já dito na história das maneiras com que os indivíduos são levados a serem sujeitos em certos domínios.

Vejam os que se passa quando Nana Caymmi, em Rio *Sonata*, deixa-se ser tomada em estado de insegurança ao comentar as difíceis condições em que busca o justo tom para sua voz entoar uma canção.



Essa “Ponta de areia”, por exemplo, é mais ou menos como “João Valentão”. Você dá a nota e eu vou sozinha. Mas sou eu que invento. Gravar é muito fácil. Gravar é muito bom. Mas na hora de você botar na prática, de você fazer show, é terrível. Você fica numa adrenalina, num nervoso. ( Nana Caymmi em *Rio Sonata*)

Na cena, a cantora está sendo filmada dentro de um carro, de onde se a supõe numa conversa ordinária em que intimamente confessa, sem pudores, suas dificuldades no controle da própria voz. Se pensada esta fala no trajeto da narração tendo como referência a vida na voz de uma cantora, é oportuno atentar para o avesso da coerência discursiva, a que aí se pressupõe como a linha contínua de causas e consequências do tempo biográfico.

Num depoimento como este de Nana Caymmi, abordado como ato pontual de enunciação de si na voz, é pertinente fazer aparecer o movimento incerto, descontínuo e não linear de uma narrativa de vida enquanto está sendo fabricada. Isto devido à interposição da voz auto referida como efeito do custoso trabalho que rumo ao processo de dessubjetivação. A questão não é sobre o perfeccionismo do canto de Nana, mas sim a respeito da imagem de cantora na vida em curso no tempo da filmagem.

As circunstâncias registradas em imagens e sons, na película documental, servem não tanto para satisfazer a curiosidade sobre o intimismo da artista, antes para exprimir a cantora que é atuando dentro e fora do palco. A isto conspira o fato de Nana Caymmi ser filmada trabalhando, sendo transportada em ruas esburacadas dentro de um carro, ou jogando cartas em família. Tudo é ocasião para fazer ver e escutar Nana. Contudo, nunca descolada do ato de cantar que gera, na superfície fílmica, uma vida cinebiografada e exposta para compor algum arquivo do memorável. Imagens assim produzem ambiência e possibilitam que o espectador situe imediatamente o artista cinebiografado na especialidade da arte que fez possível sua vida. No caso



de *Rio sonata*, é para esse efeito que Gachot opta por tomadas de câmara desenvolvidas da forma mais espontânea e natural possível.

Não é preciso saber o que aconteceu para compreender o que se passa, nem para entender a vida que está sempre por vir. Quando sequencias do filme evocam o passado da cantora, este não vem como continuidade do presente produzido no momento em que é levada a falar. Este momento coincide com o tempo em que a cantora é instada a depor sobre si numa filmagem. A memória se faz do que vive no instante em que se a captura cantando ou falando. Vê-se, por exemplo, o recurso aplicado na cena em que cantora rememora sua voz de uma menina de dois anos. Ela conta que cantava um clássico e estava sendo ouvida por seus pais. Eles estranharam sua voz e seu jeito de cantar e a tomaram por louca. Nada aí induz o precoce anúncio de talento vocal soando muito cedo no corpo infante. Nana recorda a ocasião fazendo semblante de quem atende as batidas do tempo na porta que dá para a vida que deixa rolar no roteirionão previstoo filme. Apenas está em vias de se construir a cada plano e sequência do documentário, o que ganhará corpo de narração fílmica depois de discursivamente estruturado na mesa de montagens.

Em seu percurso, deduz-se que é importante, em *Rio sonata*, fazer com que o espectador se sinta, de imediato, como o próprio realizador, muito próximo da cantora. Há umas raras imagens em que Nana Caymmi é relatada por outrostestemunhos, como por exemplo, o de Gilberto Gil ou de seu irmão Dori Caymmi. Entretanto, ainda que falada por palavras alheias.tem-se um discurso fabricando discursivamente um rosto que é, ao mesmo tempo, efeito de testemunho e efeito de presença viva da personagem biografada na tela. Assim, ao longo da narrativa, configura-se cenicamente a presentificação da cantora dirigindo-se aseus destinatários na sala de cinema. Tal efeito



decorredos elementos da linguagem cinematográfica compondo planos, entre os quais, se opera deslocamentos. Tais deslocamentos resultam não do que se observa na materialidade significativa mínima que compõem o filme, mas de uma descontinuidade na história pressuposta da vida cantora.

## CONCLUINDO

Na análise que expus neste texto, pude proceder a uma incisão analítica fino tecido textual fílmico. Além de interpretáveis conteúdos de imagens e palavras chamo atenção para os cortes interpondo-se entre planos e sequências. Estes cortes têm a função de quebrar a serialização linear de uma narrativa de vida a que me referi antes. Neste caso, eles remetem transversalmente a uma outra série, a que tece interrupções e intervalos no pré-construído de uma vida já afamada.

O que vem dito e exposto na voz própria da cantora não tem com a memória em que se situa no campo discursivo da música popular brasileira a mesma relação.

Como que se pondora da esteira do discurso que diria de seu talento, a cantora põe nestes dizeres de si não um chamado, mas advertência negativa “esta menina é louca”. Desta maneira, é no espaço discursivo indicador de que não podia ser cantora que Nana Caymmi inscreve, em retorno do que escutou, certa posição de sujeito cantante. Com isso constrói para si uma vida na voz.

Na sequência, o filme faz a repercutir sua voz acolhida no gosto popular. As imagens narram o elogio à rouquidão e a diferença entre escutar sua voz em disco e vê-la cantando ao vivo. Cortando para o estúdio, introduz-se o depoimento de Dori Caymmi e sua apreciação de que a voz de Nana Caymmi é feita sob medida para o lamento.



No trabalho aqui desenvolvido, tive o cuidado de apontar o fato da contradição inerente ao sujeito enquanto se enuncia. Por um lado, o cantante não leva em conta a própria voz como contrapartida da voz que lhe é outorgada pela ordem que o autoriza a ocupar uma posição de sujeito no discurso musical. Por outro, tudo se passa como se o sujeito descobrisse, ao cantar, uma voz emergindo de si mesmo. Enquanto fala e canta diante das câmaras posicionadas para o documentário, a voz é emitida presentificando o sujeito em um processo histórico que apaga para ele as condições que tornaram possível o reconhecimento de si como sujeito que canta antes.

Enfim, a proposição da análise do documentário *Rio sonata* foi de fazer notar, pela análise focada no processo discursivo, a quebra de uma unidade antevista. Esta ilusão de unidade se esmaece na memória para além do contínuo dos trechos narrativos que contam uma vida. Nesse sentido, através filmagem de Nana Caymmi documentando uma vida enquanto ela acontece, George Gachot cria uma coincidência entre o tempo de uma história e o tempo do acontecimento de contá-la. Deixa-se, desta maneira, espaço para o imprevisível, o não dito, o contraposto, o que desfaz o feito da vida narrada. Por isso mesmo, entre cortes consecutivos, a cena que daí resulta pode produzir, no âmbito da montagem de tomadas, uma ruptura discursiva na maneira de a cantora escrever a sua história de vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



FOUCAULT, M., “O retorno de Pierre Rivière”. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Ditos & Escritos VII: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. pp. 79-88.

FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: MOTTA, M. B. (Org.) **Ditos & Escritos IV: Estratégia, poder-saber**. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 203-222.

FOUCAULT, M. **O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana**. Tradução de Lorena Balbino. São Paulo: n-1, 2018.

RIO SONATA. Direção de Georges Gachot. Roteiro de Georges Gachot. Com Dorival Caymmi, Erasmo Carlos, Gilberto Gil 2010.

SOUZA, P. “A produção discursiva da presença e a memória da voz, O documentário Nelson Gonçalves”. In: **Estudos no campo do discurso**, Campinas, Mercado de Letras, 2016, v.01, p. 33-52.