



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO
COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

ANNA LARISSA GOMES FALCÃO
LOUISE RAMOS LOBATO SOUZA

TARDE EM ITAPUÁ:
A BAHIA DE VINICIUS DE MORAES

Salvador

2012.2

ANNA LARISSA GOMES FALCÃO
LOUISE RAMOS LOBATO SOUZA

TARDE EM ITAPUÃ:
A BAHIA DE VINICIUS DE MORAES

Memória descritiva do documentário “Tarde em Itapuã – A Bahia de Vinicius de Moraes”, apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel do curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. José Roberto Severino

Salvador

2012.2

À quem apostou, torceu e suportou

Aos amigos certos das horas incertas

Às noites em claro, telefonemas em pânico e à certeza, confiança e desejo de fazer valer

Outros que contem

Passo por passo:

Eu morro ontem

Nasço amanhã

Ando onde há espaço:

– Meu tempo é quando.

Vinicius de Moraes, 1950

RESUMO

Vinicius de Moraes, o poeta da paixão. Músico, compositor e escritor. Boêmio, pai da Bossa Nova, casado nove vezes e dotado de uma sensibilidade incrível que ainda é incompreendida nos muitos relatos existentes sobre a sua vida. O documentário *“Tarde em Itapuã: a Bahia de Vinicius de Moraes”* é repleto depoimentos, lembranças e opiniões de amigos, admiradores, estudiosos e da mulher que encantou Vinicius de tal forma que o levou a romper com sua vida no Rio de Janeiro e vir se redescobrir na Bahia. É em Itapuã, e ao lado de Gessy Gesse e Toquinho, que Vinicius se reinventa, se renova e produz. O amor vivido, eterno enquanto durou, deixou marcas indeléveis na história do Poeta e da Bahia. Uma casa, uma praça nomeada em sua homenagem, amigos saudosos, livros e belíssimas canções – esse é o legado que ele deixou para a Bahia. Muitas histórias para contar sobre os muitos Vinicius que existiram por aqui. Um artista que apesar de ter nascido carioca, também decidiu adotar a Bahia. E uma Bahia que, apesar dos anos transcorridos desde a sua vivência, ainda não esqueceu Vinicius.

Palavras - chave: Comunicação. Documentário. Jornalismo. Documentário Bibliográfico. Vinicius de Moraes. Gessy Gesse.

ABSTRACT

Vinicius de Moraes, the poet of passion. Musician, songwriter and the author of many books, Vinicius was a lover. Bohemian, he was the father of Bossa Nova, married nine different women and had an extraordinary sensibility, still misunderstood by the many existing accounts of his life. The documentary “*Tarde em Itapuã: a Bahia de Vinicius de Moraes*” is filled with tales, memories and impressions from friends, admirers, scholars and from the woman herself that enchanted Vinicius in such a way that it caused the Poet to leave behind his previous life at Rio de Janeiro and rediscover himself at Bahia. It was in Itapuã, aided by Gessy Gesse and his partner in music, Toquinho, that Vinicius reinvented himself and his work. The loved lived by the couple, endless while it lasted, left indelible marks in his story and at Bahia. A house, a square named after him, friends who missed him, books and wonderful songs – those are his legacies here. An artist that despite being born in another state, decided to adopt this one as his own. And a Bahia that, despite the many years elapsed since his presence here, still hasn’t forgotten the Poet that loved Itapuã with all his heart.

Key words: Communication. Documentary. Journalism. Bibliographic Documentary. Vinicius de Moraes. Gessy Gesse.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	08
2. VINICUS DE MORAES: UM HOMEM DE PAIXÕES	10
2.1 O POETA E A BAHIA	14
3. O GÊNERO DOCUMENTÁRIO	18
3.1. DOCUMENTÁRIO NO BRASIL	18
3.2. LINGUAGEM DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA	26
3.3 DOCUMENTÁRIO COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DE UMA MEMÓRIA	29
4. PRÉ-PRODUÇÃO	32
5. PRODUÇÃO	39
5.1 SARAU VINICIUS DE MORAES	51
6. PÓS-PRODUÇÃO	53
6.1 INVESTIMENTO FINANCEIRO	56
7. DIFICULDADES E APRENDIZADO	57
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
9. ANEXOS	60

1. APRESENTAÇÃO

Poeta, Poetinha vagabundo. Poeta da pesada, do pagode e do perdão. Vininha, velho, saravá! Estas frases presentes na composição “Samba para Vinicius” são dignas para retratar um dos mais completos artistas brasileiros, Vinicius de Moraes, que completa 100 anos de nascimento em outubro de 2013.

Tarde em Itapuã é um documentário sobre os anos em que Vinicius de Moraes viveu na Bahia. Do seu casamento do Gessy Gesse em 1970 à vitoriosa parceria com Toquinho, passando pela influência do candomblé na vida do Poeta, seu relacionamento com os amigos, e a opinião da sociedade da época.

Este documentário fala sobre o início e o fim de um amor que rendeu grandes frutos – uma casa, dois livros, uma peça teatral e inúmeras músicas que fazem parte do legado de Vinicius de Moraes e da memória coletiva da Bahia. Tarde em Itapuã nasce disposto a ser um registro, um documento para o povo baiano, que sente orgulho da passagem do carioca mais baiano por estas terras, mas sente a ausência dos relatos de fontes locais.

Tarde em Itapuã pretende refazer os caminhos de Vinicius na Bahia. Desde da noite onde o Poeta conheceu e se encantou por sua musa baiana em uma pizzaria carioca, em outubro de 1969. As parcerias, a produção e a casa, inaugurada em 74 e que se transformou em um símbolo material da vida do Poeta em Salvador.

Através de depoimentos de amigos, jornalistas e admiradores de Vinicius, além dos relatos de Gessy Gesse, ex-mulher e figura fundamental para as tardes do Poeta em Itapuã, este projeto visa contar histórias. E através delas, responder às hipóteses propostas. Como a Bahia lembra Vinicius de Moraes? Será que alguma coisa dele ainda permanece na terra que ele tanto amou e para qual ele deixou de presente belíssimas composições? Teria a Bahia e sua cultura inspirado o seu processo criativo? E será que a vivência dele aqui teria mudado o Poeta de alguma forma?

O projeto ressaltará os sete anos do relacionamento entre Vinicius de Moraes e Gessy Gesse, e entre o Poeta e a Bahia. Através dos relatados que coletamos ao longo da execução deste projeto experimental, buscamos evidenciar as suas relações, o seu jeito de ser e as suas mudanças de comportamento. Seu retorno ao teatro. Sua escolha por Itapuã como o bairro onde decidiu viver, construir algo novo e fincar raízes da forma mais intensa, apaixonada e infinita enquanto durasse, como todas as escolhas que Vinicius de Moraes realizou em vida.

Como os registros sobre a estadia de Vinicius de Moraes na Bahia são poucos, e por vezes controversos, “Tarde em Itapuã” se justifica pela intenção de documentar o período em que viveu na Bahia um dos maiores nomes da cultura do Brasil. Assim sendo, a vida de Vinicius de Moraes não é uma história propriamente dita, são fragmentos de relatos que criaram o mito que hoje todos conhecem.

O Poeta que nunca ousou se definir deixou sua vida para ser contada pelos outros. Apesar de muito retratada, a maioria da bibliografia que versa sobre Vinicius situam-se basicamente no Rio de Janeiro e refere-se aos artistas conhecidos da Bossa Nova, como Toquinho, Tom Jobim, João Gilberto. Por conta disso, “Tarde em Itapuã” buscou explorar a Bahia de Vinicius de Moraes em suas relações mais íntimas, e de quais forma um deixa no outro a sua marca.

A voz do outro é aqui também objeto de análise, já que os depoimentos e a memória dos que conviveram com ele nunca serão uma reprodução de quem foi o Poeta. Elas só podem descrever de uma só forma como ele viveu.

São de interpretações e impressões que esses relatos foram feitos e, por sua própria natureza, nunca serão absolutos, fiéis. Dessa forma, é importante o registro histórico da época, os marcos que Vinicius deixou nas pessoas e nos lugares, e, sobretudo, o que ele produziu na Bahia e as influências que levou para sua vida, depois de sua passagem pelo estado.

Restam e sempre pairarão sobre a vida de Vinicius certas dúvidas: qual das suas nove mulheres ele mais amou, qual das suas parcerias foi a mais frutífera e inspirada, etc. Estas questões nunca serão respondidas, e não foi este o nosso objetivo. “Tarde em Itapuã” não foi realizado com a ambição de conceder respostas para estas questões, e sim de apenas oferecer uma ode à sempre viva alma do poeta, que mesmo depois da sua morte, e mesmo depois que muito de si já foi dito, ou por sua poesia ou por seus conhecidos, ainda parece ter muito o que dizer.

2. VINICIUS DE MORAES: UM HOMEM DE PAIXÕES

A história da música brasileira não pode ser contada sem a presença de um homem. Poeta, diplomata, cantor, compositor, um artista completo. Vinicius de Moraes. Considerado mundialmente como um gênio, Vinicius era um homem que fazia tudo intensamente, inclusive na sua busca incessável por paixões. Durante os seus 66 anos de vida, o cidadão do mundo, Marcus Vinicius da Cruz e Mello Moraes percorreu o globo.

O homem que nasceu Marcus Vinitius mostrou cedo que estava disposto a transformar as coisas. Em uma prova de ímpeto e independência que, aos nove anos, deixou de ser Vinitius e tornou-se Vinicius. Nascido no Rio de Janeiro, em 19 de outubro de 1913, mostrou desde cedo o seu amor pelas músicas e pelos livros.

A família de Vinicius tinha uma ascendência de luxo, descendente de príncipes suíços, importantes membros da corte alemã e de italianos, o grupo era muito diverso, com muitas histórias de amores impossíveis e muitas vezes incestuosos, que povoaram a imaginação do pequeno poeta desde cedo.

O pai Clodoaldo era doutor em latim e escolheu nomear todos os filhos como uma homenagem à língua morta: Lygia, Marcus Vinitius da Cruz e Melo Moraes, Laetitia e Helius. Aos nove anos, o poeta abandona o “t” e o sobrenome “Cruz e Melo” e se torna Vinicius de Moraes. Da mãe, Lidia, uma exímia pianista, ele herda o gosto pela música.

Durante a infância, em grande parte vivida com os avós por conta de uma doença que acometeu sua mãe, Vinicius sempre demonstrou uma personalidade forte e cativante. Muito influenciado pelos tios que o rodeavam, ele já começa a escrever os próprios versos e a roubar os pequenos poemas que seu tímido pai escrevia.

Antes de completar 18 anos, Vinicius de Moraes entra para a Faculdade de Direito do Catete e participa ativamente do Centro Acadêmico Jurídico Universitário (Caju). Fez grandes amigos e, desde então, começou a amadurecer suas ideias sobre religiosidade e sobre a fase adulta. As discussões sobre política e arte davam-se principalmente fora das aulas com os muitos amigos que fez durante esse período, além de começar a publicar seus poemas.

Mas além de amar a literatura e a música, ele nunca esteve completo sem uma musa inspiradora. Casou-se nove vezes e cada uma de suas mulheres e as relações que desenvolvia com elas eram traduzidas nas canções que compunha e no estilo de vida que levava.

Com sua primeira mulher, Beatriz Azevedo de Mello, casou-se aos 24 anos, em 1938. Quando conheceu Tati, como ele a chamava, ela estava noiva de outro rapaz da alta burguesia paulista, mas acaba se apaixonando por Vinicius e decide romper o noivado, a contragosto de sua família. Passam os primeiros anos de casados na Inglaterra, onde o poeta estudava e do fruto do casamento nascem dois filhos: Suzana e Pedro.

Com Tati, uma mulher forte e severa, ele viveu em equilíbrio. Amadureceu, tornou-se diplomata, profissionalizou-se enquanto poeta. Mas aos 30 anos, Vinicius começa a ficar mais vaidoso e o casamento passa por uma crise. Em 1950, eles se separam.

Pouco depois, o poeta conhece Regina Pederneiras, sua segunda mulher e seu amor mais conflituoso. Com ela, ele vive a transgressão, um amor perigoso. Mas, ao enfrentar crises de ciúme, descobrir mentiras, o amor se converte em sofrimento e logo Vinicius de Moraes a deixa.

Entre 1951 a 1956, ele vive com Lila Esquerdo Boscoli. “É a primeira do amor extremo, em que o homem busca uma mulher não para se encontrar, mas para se perder” (CASTELLO, 1994). Em Paris, onde vive com Lila e as duas filhas do casal, Luciana e Georgiana, ele retoma o auge de sua produção e decide participar ativamente do que naquela época começava a se chamar de “música popular brasileira” e a rejuvenescer suas produções em novas parcerias, como a com Tom Jobim.

Aos quarenta anos, Vinicius encontra Lucinha Proença, uma mulher que conheceu há muitos anos. Ambos, casados, se envolvem em um romance às escondidas em Paris, e passam a se corresponder por cartas. A situação fica insustentável e ele abandona Lila. O Poeta vive com Lucinha o período em que se torna um dos mais importantes compositores da Bossa Nova, entre 1957 e 1962, em parcerias com Carlos Lyra, Baden Powell, Nara Leão.

Mas a paixão acabou e o casal acabou se separando, não por vontade do poeta, mas por decisão de Lucinha. Embora tivesse dito que queria reatar com Lucinha e que faria qualquer coisa para continuar com ela, no mesmo ano em que eles se separam Vinicius se casa com Nelita de Abreu, com quem foge para a Europa e ao lado de quem conhece o sucesso internacional com “Garota de Ipanema”.

Durante o que casamento que durou cinco anos, entre 1962 e 1967, também se agrava em Vinicius uma paixão perigosa que vai acompanhá-lo até o final dos seus dias:

o álcool. A diferença de 30 anos entre o casal e as bebedeiras cada vez mais constantes e incontroláveis do Poeta levaram ao fim do relacionamento dele com Nelita.

Em seu sexto casamento, ele une-se a Cristina Gurjão, a quem se ofereceu passivamente, aceitando o amor que ela o dedicava. Com Cristina, o poeta tem uma filha, Maria Gurjão Moraes. Mas ainda durante a gravidez de Maria, Vinicius conhece a Gessy Gesse, por quem se encanta de imediato. Quando ela descobre que ele tem intenção de deixá-la, grávida, para viver com Gesse, ela quebra-lhe um castiçal na cabeça e outro na região da virilha. Quatro dias depois de ser hospitalizado para se curar dos ferimentos, ele viaja para o Uruguai na companhia de Gessy, sua sétima mulher.

O Poeta conheceu a baiana, apelidada de “feiticeira”, em 1969, durante uma festa em uma pizzaria carioca. Foi com Gessy que ele se casou em 1970, antes de se mudar para a localidade de Pedra do Sal, em Itapuã, um ano depois. Em biografia intitulada “Vinicius de Moraes, o Poeta da Paixão: uma biografia”, José Castello descreve Gessy como uma mulher “exuberante e sem preconceitos, que organizou a vida de Vinicius e o conduziu a uma rotina de magia e liberdade sexual” (CASTELLO, 1994, p. 322).

Depois da convivência intensa e últimas produções de grande sucesso na Bahia, em 1976 Vinicius se entrega à argentina Marta Rodriguez, relação que durou um pouco mais de um ano. A separação de Gesse não foi tranquila, custou tempo ao poeta para reaver alguns objetos de estimação e ele lhe deixou a casa de Itapuã. Com Marta, ele embarca em viagem para argentina e conquista o público local. Mas o Poeta, já cansado e com problemas com o alcoolismo, começa a pensar no amor como uma redenção, e a morte passa a ser uma realidade.

Em 1977, Gilda Mattoso aparece na vida de Vinicius. Ela acompanhou o poeta durante uma turnê dele pela Itália e ela se assusta quando o poeta revela que está se apaixonando por ela. Ela o acompanha até a sua morte. Com Gilda, Vinicius descobre não haver relação entre experiência e performance. Com ela, ele se aquieta e se sente completo.

Um Vinicius já debilitado pela vida boêmia que sempre levou e pelos anos de trabalho intenso começava a se apresentar. O diabetes e o alcoolismo agravavam ainda mais seu estado de saúde. Passa por uma cirurgia para colocar uma válvula na cabeça, era cuidado por enfermeiras que se revezavam durante dia e noite com sua mulher.

Depois de algumas semanas da cirurgia, o Poeta volta a receber visitas e as confusões dos filhos e das mulheres de sua vida acontecem com cada vez menos frequência.

Nos últimos dias de sua vida, Vinicius de Moraes pareceu despedir-se dos amigos mais queridos e de alguns dos seus filhos, com quem teve conversas que anunciavam uma separação iminente.

Ele passa a madrugada do dia 9 de julho de 1980 compondo músicas para o elepê, que compôs em parceria com Toquinho. Despediu-se do amigo e foi tomar um longo banho de banheira. Na manhã do mesmo dia, ele foi encontrado, quase sem pulso por seu parceiro de trabalho. Poucos minutos depois, uma médica vizinha do casal o declarava morto.

A vida de Vinicius foi um emaranhado de histórias que se conectam, se desmentem e se estranham. Personagens entram e saem, tornam-se protagonistas e logo depois se transformam em obscuras figurantes, num ritmo frenético. Mulheres se esbarram e disputam um mesmo coração. Parceiros se multiplicam, exercitando a arte do encontro e do desencontro. (CASTELLO, 1994, p.21)

2.1 O POETA E A BAHIA

Após rodar o mundo, já carregando a fama de ser um dos grandes poetas da música e da literatura brasileira, Vinicius encontra em uma pizzaria do Rio de Janeiro, em companhia de Maria Bethânia, a atriz baiana do Cinema Novo, Gesse Gessy e se encanta. Meses depois, em 1970, o casal oficializava a união em uma cerimônia de casamento cigano.

Aquele encontro renderia muito mais que “mais um caso de amor.” Ela se tornaria sua sétima mulher, mas com uma grande importância indireta para a obra do poeta. Foi para ela que ele mandou construir a famosa casa de Itapuã, um projeto de Jamison Pedra e Sílvio Robatto, com seis quartos. Da banheira da suíte do casal, o escritor podia ver o mar que amava, mas que não gostava de entrar na água por causa do sol e da areia. A casa, que ainda hoje, é onde permanece parte da memória de sua passagem pela Bahia, preservada parcialmente e transformada em um hotel.

Ao lado de Gesse, Vinicius muda-se para a Bahia e é visto como exilado pelos seus amigos cariocas. Envolve-se com outros parceiros musicais, escreve peças, poemas, produz shows em lugares menores, veste-se diferente, associa-se com o candomblé. Ele, artista já consagrado, começa a experimentar uma espécie de tentativa de rejuvenescimento.

Alvo de críticas, Vinicius foi descrito por alguns dos seus amigos como “hippie tardio” e “querubim velho”, como se o poeta estivesse fora do seu mundo e de sua realidade, guiado cegamente por uma paixão irracional, encantado por aquela “feiticeira”, filha-de-santo 26 anos mais nova. (CASTELLO, 1994).

Em Itapuã, o mito do “Poetinha” se reforça. O diminutivo não é pejorativo, é carinhoso – mas traz algo de corrosivo e muito ruim. Ajudar a configurar o retrato do bonachão decaído, do homem ingênuo de retórica fácil e caráter pastoso, do bom vivant a um passo do declínio. (CASTELLO, 1994, p. 333).

O poeta, envelhecido pelo tempo e pelo estilo de vida que mantinha, vive como se tivesse deixado grande parte de sua vida para trás, ele recomeça. Trabalha como nunca, evita a boemia de bares e festas e abraça a tranquilidade do quintal de sua casa em Itapuã, seus amigos mais próximos são seus vizinhos, como o casal Elsimar e

Micheline Coutinho, o artista plástico Calasans Neto, parceiros de trabalho como Toquinho e o ator Waldemar Nobre.

As histórias de quem conviveu com Vinícius na época demonstram a importância que a religiosidade passa a ter na vida – e conseqüentemente na obra do Poeta. Em depoimento no documentário que leva o nome do poeta carioca, a cantora Maria Bethânia lembra do convívio de Vinícius, com Mãe Menininha, iyálorixá do Terreiro do Gantois e mais famosa das mães de santo brasileiras.

Segundo Bethânia, os “seres comuns” jamais sentavam no mesmo nível de Mãe Menininha. Todos sentavam no chão, enquanto a iyálorixá ficava em sua cadeira. No entanto, a situação era diferente quando se tratava de Vinícius, que segunda Bethânia, sentava no mesmo nível de Mãe Menininha. No entanto, Vinícius que apesar da religiosidade incorporada nunca se considerou um adepto do candomblé, dizia considerar Mãe Menininha, uma amiga.

Apesar disso, Gesse afirma que Vinicius nunca seguiu a religião do candomblé, mas admirava profundamente Mãe Menininha. Com ela, ele passou a acreditar em rituais, amuletos, fazer sacrifícios.

Ainda entre as mudanças do poeta, Vinícius inicia uma parceria com o violonista Toquinho, que tinha idade para ser seu neto, e o visitava com frequência em Itapuã. A vinda de Vinícius para a Bahia e a parceira com Toquinho, marcam uma nova era na já consagrada carreira do Poetinha. É em terras baianas que surgem grandes parcerias e que compõe alguns dos seus últimos clássicos, como “Tarde em Itapuã”, “Regra Três” e “Samba da Benção”.

Em show realizado no Teatro Castro Alves em março de 2010, Toquinho relembrou alguns episódios vividos com Vinícius em Salvador. Entre eles, Toquinho relembrou o fato de que Vinícius não gostava de viajar de avião, e enquanto chegava rapidamente nos locais em que faria show era obrigado a esperar horas pela chegada de Vinícius que chegava pela estrada. Até que certa feita, o poeta apareceu decidido a viajar pelos céus. A justificativa foi uma espécie de pó entregue a ele por Mãe Menininha. Com a proteção da mãe de santo, o poeta viajou o mundo e daqui saiu para excursionar na Itália. Em uma prova de que sobre Vinícius, a iyálorixá exercia uma grande poder.

A estadia na Bahia também foi responsável por deixar Vinícius mais próximo de outro gênio da música brasileira, Dorival Caymmi. É por Dorival que passa um dos maiores clássicos da música brasileira. Vinícius de Moraes tinha em mãos a letra do que

viria a ser a canção Tarde em Itapuã. Ele e Toquinho haviam acabado de inaugurar a parceria promissora e já tinham juntos assinando “A bênção, Bahia” e “Mais um adeus”, mas Vinícius queria entregar a composição para Caymmi musicar.

No entanto, Toquinho, então no início de carreira, pegou as anotações que continham os versos e os transformou em música. Após ouvir a criação do jovem parceiro, Vinícius tentou resistir, mas acabou convencido de que aquela era a versão definitiva da canção que desde então encanta a todos e embala corações que se aventuram a “passar uma tarde em Itapuã.”

Em Salvador também, Vinícius dividiu o palco com outros artistas fortemente ligados ao candomblé, consolidando de uma vez por todas em sua música, a influência da religião de matrizes africanas. E é em composições como “A bênção Bahia” e “Meu pai Oxalá”, que integram a obra de Vinícius influenciada com sua devoção ao candomblé, que se vêem claramente os sinais da religiosidade na carreira do poeta. Portanto neste busca-se justamente evidenciar quais as influência dos sete anos em que o Poeta bebeu na fonte soteropolitana para a sua obra.

Na capital baiana, Vinícius também voltou a produzir peças teatrais. O teatro do Banco dos Ingleses, localizado no bairro do Campo Grande, centro da cidade, foi o local que recebeu o retorno dos trabalhos do poeta. Em “As Feras”, atores baianos representavam nordestinos utilizados como mão-de-obra barata para as grandes construções. A peça, produzida por sua musa inspiradora baiana, agradou o público baiano, que lotou as sessões durante a curta temporada que o espetáculo ficou em cartaz.

Sobre o gênio da música e sua história, existem várias versões, contadas pelos diversos personagens que fizeram parte dela. Uma dessas versões será contada por Gessy Gesse, no livro ainda em andamento, mas que pretende chamar de “Vinicius no mar de Itapuã” e conta partes da vida do artista na Bahia 40 anos depois. Moça que inspirou a canção “Morena Bela”, dada a ela como presente pelo seu casamento no Uruguai, ela promete contar histórias inéditas e critica algumas das biografias feitas sobre Vinicius, como a de José Castello, que a definiu como “uma figura exótica”.

Em obra sobre o amor, Gessy também afirma que Vinicius morreu amando-a e que ainda são ligados espiritualmente e revela o preconceito que sofreu por ser baiana e filha de lavadeira e que foi acusada de “roubar” o cantor do Rio de Janeiro. Essas e outras histórias sobre as diversas parcerias, músicas e a participação do candomblé na vida deles estarão presentes no livro que ainda será lançado.

Sobre a paixão do Poetinha pela Bahia e pelo mar de Salvador, além de suas canções e poesias sobre o tema, alguns de seus amigos, vivos até hoje, podem depor e partilhar suas histórias. Como um dos arquitetos que não tiveram a coragem de cobrar pelo projeto da casa que Vinicius mandou construir para a amada em Itapuã, Jamison Robatto ou o dono do bar da Rua J, em Itapuã, muito frequentado pelo cantor, o Juvenal da Silva Souza, Juvená.

Além de muitos dos seus amigos baianos, como o poeta Fernando da Rocha Peres, Auta Rosa e Myriam Fraga, todos esses figuras citadas pela revista Muito, do Jornal A Tarde, edição de número 25, de 21 de dezembro de 2008, que traz na capa a intenção de relembrar um pouco a memória de Vinicius de Moraes e o tempo que morou na Bahia.

Ao fim de quatro anos entre a sua casa em Itapuã e as constantes viagens que fazia para divulgar suas novas produções pelo Brasil e internacionalmente, Vinicius decide separar-se de Gessy. O poeta, que nos seis casamentos anteriores, deixa tudo para trás, não faz o mesmo com a mulher baiana. Ele havia se apegado às coisas, à sua casa. Depois de brigarem judicialmente muito tempo pelos bens dos dois, o poeta oferece à ex-mulher uma declaração de doação da casa de Itapuã. Ela aceita, mas descobre ao chegar na Bahia, que ele não havia lhe dado o imóvel onde o casal morava, mas a casa do caseiro.

Sobre a vida de Vinicius, José Castello escreve “Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão, Uma Biografia”, livro que conta, com detalhes de quem coletou dados e entrevistou pessoas muito próximas, a vida do cantor e compositor carioca:

A vida de Vinicius foi um emaranhado de histórias que se conectam, se desmentem e se estranham. Personagens entram e saem, tornam-se protagonistas e logo depois se transformam em obscuras figurantes, num ritmo frenético. Mulheres se esbarram e disputam um mesmo coração. Parceiros se multiplicam, exercitando a arte do encontro e do desencontro. Amigos lhe emprestam um bom pedaço de suas almas. [...] A história que aqui tentamos relatar é fragmentada, cheia de cenas imprecisas, tomada por paradoxos e pontuadas por interrogações. A vida de Vinicius de Moraes se conjuga no imperfeito. No mais que imperfeito que autentica a arte. (CASTELLO, 1994, pg. 21)

3. O GÊNERO DOCUMENTÁRIO

3.1 DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

Para entender o que significa o documentário, é preciso entender, antes de tudo, como o gênero se desenvolveu no Brasil e se estabeleceu como uma “narrativa do real”. Hilda Machado em “O cinema de não-ficção no Brasil” traça um apanhado histórico desde a primeira década do século passado, com os documentários encomendados, como os registros de cerimônias públicas ou privadas, propagandas políticas ou reclames até as produções atuais e sua busca por visibilidade.

O documentário é um gênero cinematográfico que surgiu no Brasil no final do século XIX. As primeiras imagens foram feitas na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro, filmagem realizada por Afonso Segretto, irmão de Paschoal Segretto, dono de salas de cinema e teatro e um dos maiores promotores de entretenimento do Rio e São Paulo na época. Porém pela inexistência de tais imagens nada pode ser comprovado. (MACHADO, 2007)

Esse tipo filmico eram também chamados de ‘filmes de cavação’, e eram feitos sob encomenda para que registrassem cerimônias públicas e privadas, fazendas e fábricas, além de propagandas políticas. O uso das câmeras para capturar o cotidiano das grandes cidades, passou a ser comum por vários documentaristas e eram utilizados na linha de filmes educativos, oficiais ou turístico. (MACHADO, 2007)

Dentro desse panorama é salutar como no Brasil o desenvolvimento do documentário se deu através da utilização por parte do Estado ou através do incentivo do mesmo. Na década de 30 e 40, a produção era basicamente estatal, através dos vídeos institucionais e propagandas eleitorais. Em 1932 o Estado concebeu incentivos legais para o gênero com a lei que obrigava os cinemas nacionais a exibirem filme de curta-metragem.

Já nas décadas de 50 e 60, o Estado concedeu incentivo à produção cinematográfica brasileira para que esta se desenvolvesse enquanto indústria, esse modelo fracassado serviu como mola propulsora do movimento denominado “Cinema Novo”. A partir dos cinemanovistas, os documentários inauguraram em forma de longas-metragens, carregados de crítica social e convictos no poder de mudança social do cinema.

Nos anos 70 e 80, com a frustração do que os cineastas brasileiros gostariam que tivesse sido o Cinema Novo, os documentários começam a problematizar aspectos do próprio movimento e de suas convenções. É também nesse período em que a linguagem do documentário brasileiro se renova, através de formatos como o “docudrama” e das desconstruções e críticas dos dramas contemporâneos. “Durante os anos 1980 o conceito docudrama ganha uso comum: é o reconhecimento tácito desse movimento para a ficção, da tensão presente em cada filme dito documentário, a aceitação de que a oposição ficção x não-ficção é só um recorte possível.” (MACHADO, 2007)

Após o desmonte de toda a atividade cinematográfica durante o governo Collor no início dos anos 1990, o documentário buscará ser um longa-metragem, formato quase obrigatório para atingir menos um pequeno mercado, mais uma possibilidade de visibilidade.

Até hoje, o modelo de cinema documental que se produz no Brasil é advindo da Inglaterra:

Os franceses chamavam *documentaires* àqueles primeiros filmes mudos de viagem, que descreviam visualmente outros lugares e povos. Mas o conceito documentário que ainda circula por aqui foi criação da escola documentarista inglesa e de John Grierson, o chefe do Empire Marketing Board Film Unit, que defendia sua função social e poder de persuasão. Esse documentário, estratégia de domínio imperial britânico e meio de difusão cultural do estado, foi institucionalizado pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, no período Vargas. (2007)

Sendo assim, por todas as suas especificidades e influências, o formato do produto audiovisual, por si só, já exige atenção especial às questões ligadas à tecnicidade e habilidades para filmagem e edição. Além da característica narrativa documental, que se constrói através da utilização da imagem e voz de personagens da vida real, aos quais é dada, pelo realizador do documentário, lugar de fala, para que se reconstrua um lugar no tempo, uma terceira pessoa, ou ainda a sua própria história de vida. Sendo assim, é importante conceber o gênero cinematográfico documentário enquanto portador de características e premissas diferenciadas, no qual o autor, que detém o poder de fala, cede espaço a personagens para que falem de si, algo ou alguém

sobre os quais tenham conhecimento, mas nunca numa fala descontextualizada, sempre tendo em vista o objetivo pretendido pelo realizador.

Por conta disso, é preciso entender, através de “Cineastas e Imagens do Povo”, de Jean-Claude Bernadet, como o gênero documentário se desenvolveu no Brasil, principalmente a partir da década de 60 e 70, quando os documentários brasileiros deixam de enxergar o gênero apenas como uma forma de registro das tradições e imagens do povo. Mas vêem nas imagens uma possibilidade de transcender àquilo que está nas telas, de traçar críticas à ordem social e ir além, com a proposição de uma transformação social, que vai descrever como o “modelo sociológico”.

No contexto sociocultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade, desponta um gênero cinematográfico que chamarei de ‘modelo sociológico’.
(BERNADET, 2003, pg. 11 e 12)

Assim, se pode inferir também como as imagens traduzem não o pensamento de quem fala propriamente dito, mas o ponto de vista de quem o produz. Nesse sentido, só é possível pensar o cineasta como excluído da narrativa apenas no âmbito das imagens, pois a sua figura e seu objetivo perpassa toda a obra. “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.” (2003, pg. 9). Cabe ao cineasta a organização do discurso fragmentado dos entrevistados de forma que eles formem um “texto” coeso e contem a história desejada. Exerce, portanto, o papel de mediador entre a realidade e a mensagem.

O que informa o espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada – pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente. Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. (BERNADET, 2003, p.17)

A fala dos entrevistados concebe, assim, legitimidade ao discurso do cineasta, como se sua teoria fosse, então, de todo, uma verdade, absoluta, sem margem para erros, já que estaria provada pela voz da experiência. Não há margem para erros no que pode ser comprovado, através do encadeamento lógico das histórias fragmentadas, a montagem constrói um discurso coeso e sem falhas. “A não-contradição do discurso faz com que não haja contradição entre o discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, já que o real é parte do discurso, numa operação tautológica.” (BERNADET, 2003, p. 33). O “real” é, então, transformado, e o filme, nada mais é, que uma transformação do real, numa interpretação com um fim definido.

Ainda que se pense que no gênero documental haja espaço para improviso e inesperado, o objetivo da narrativa já está traçado antes que ela comece a ser contada e tudo o que será dito ou filmado, mesmo que de forma não planejada, vão instrumentalizar o discurso pretendido pelo seu realizador. Ainda que a hipótese proposta por ele inicialmente se revele falsa, ela vai ser contada, como hipótese e não tese. A técnica de transferir a responsabilidade e voz aos entrevistados aproxima o documentário do jornalismo, como explicita BERNADET (2003):

A quase total transferência da exposição do tema e a total transferência do direito de opinar aos entrevistados, aliada à ampla gama ideológica, constituem uma técnica jornalística que se desenvolve muito no Brasil durante a ditadura: o articulista fica isento de se manifestar diretamente, assume a tarefa aparentemente técnica de montar entrevistas, de combinar entre si fragmentos de depoimentos. Ele, de fato, manifesta-se, mas é pela forma da montagem, de modo a se resguardar na medida do possível das investidas da censura, da polícia e dos próprios editores e donos de jornais e revistas. (p. 70)

Além do aspecto ideológico que sustenta o gênero e constrói os relatos, Bernadet também ensina a pensar o documentário a partir de sua especificidade técnica, através das diversas etapas de produção que conduzem ou não o cineasta a realizar uma entrevista filmada de determinado personagem em detrimento de outros. É preciso avaliar, através de encontros prévios com os pretensos entrevistados, o que cada um

deles possui, de informação, para corroborar a hipótese proposta e de que forma esses conhecimentos serão expostos. Para isso, ele traça três etapas para a realização das entrevistas:

Como são tratados os entrevistados para que o sistema particular/geral funcione? [...] para explicar a sua *dramaturgia natural*, vejo um tratamento em três etapas. Primeiro, temos uma pessoa: é com ela que o documentarista vai se encontrar inicialmente. Dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua disponibilidade, ele se resolverá a filmá-la, ou não. [...] A segunda fase é a do ator natural: a pessoa que o cineasta escolheu e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem. [...] Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma. (BERNADET, 2003. pg. 22)

O cineasta concede assim, apenas aparentemente, o lugar da fala para a espontaneidade de quem possui a experiência, mas utiliza-se disso para construção do próprio discurso. Para essa construção, a montagem exerce o papel de instrumento fundamental para unir os fragmentos de histórias e relatos em sequências lógicas, o material recolhido é, então organizado em função das necessidades expressivas e ideias do filme.

Sendo assim, pode-se concluir que o compromisso com a exploração da realidade é próprio do gênero cinematográfico, mas não como retrato fiel do que apresenta, mas como uma representação parcial e subjetiva de seu objeto. Como explicita Verônica Ferreira Dias em sua análise acerca de “Cabra Marcado para Morrer”, o documentário é, sempre, uma forma de ficção, através do discurso produzido e controlado pela fonte produtora e cita, inclusive, Jean-Claude Bernadet em sua fundamentação teórica:

Segundo Bernadet: (...)O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do Cabra/ 64.” (1985, p. 6). (DIAS, 2006, pg.74)

... todo e qualquer filme se trata de um discurso e, por esse motivo, está carregado de posicionamentos pessoais que impedem a condição de ‘objetividade’ e de ‘verdade absoluta’. (p. 63)

Valendo-se do exemplo do filme de Eduardo Coutinho, Verônica faz um apanhado que aproxima o cineasta a um historiador, devido às características muito peculiares de sua obra, que proporciona o resgate do passado através da memória oral dos personagens envolvidos na morte de João Teixeira, líder da Liga Camponesa em 1964. Além destes recursos, outra curiosidade acerca de “Cabra Marcado para Morrer” é a inserção do próprio cineasta como personagem, numa espécie de metalinguagem fílmica, de “reportagem, resgate histórico, metacinema”. (2006, pg. 75)

Assim, o realizador conta uma história da qual ele mesmo faz parte e é “obrigado” a revelar-se enquanto parte do seu próprio projeto, a fazer cinema dentro da tela, numa tentativa de desmitificar o seu cinema e apresentar a realidade como tal. “Tal como na proposta inicial de Cabra, em que os participantes representavam-se a si próprios, Coutinho interpreta a si mesmo, num ‘roteiro’ traçado por sua memória e movido por sua curiosidade. Atam-se pontas.” (2006, pg. 69)

A ausência de um locutor como representante da “verdade” no filme, faz com que os entrevistados detenham todo o tempo o poder legitimador do discurso verdadeiro e os depoimentos adquiram, assim, um status de autossuficientes. É a narrativa manipulada, construída através de resgates de memórias, lembranças, documentos antigos, recortes de jornais publicados a mais de 20 anos.

Pensar tais aspectos do filme de Coutinho é aprender a analisar como as construções de um documentário podem representar, como já enunciava Bernadet, uma realidade modificada pelo cineasta, mas que nem por isso perde o seu caráter de memória, de história, de documento.

O procedimento metalinguístico de Coutinho nos permite compreender a interface Cinema/História enquanto processo de construção de um discurso que revela, em seu tecido enunciativo, a presença da subjetividade dos agentes enunciadores. O cinema, enquanto arte, se permite idealizar a história, mas nem por isso, lhe é subtraído o valor de documento para o historiador. (DIAS, 2006, pg. 76)

Entretanto, a construção da narrativa-memória de Coutinho só se torna possível com o instrumento da montagem. É através dela que os fragmentos de histórias vão se construir, através das imagens alternadas do passado com o presente, dos documentos com a oralidade, dos personagens com o próprio cineasta. Tal artifício permite o reencontro dos entrevistados com eles mesmos, como no trecho em que Elizabeth Teixeira assume sua identidade verdadeira perante seus vizinhos que desconheciam sua história. Mas também não é apenas reencontro, mas é recuperação. Recuperação de identidade para os camponeses participantes das primeiras filmagens e para os filhos de Elizabeth espalhados pelo Brasil e pelo mundo, e de recuperação da história a ser contada, por parte de Coutinho.

Sob a mesma análise do cinema documental como um campo da não-ficção, Fernão Pessoa Ramos, em “O que é documentário?”, analisa como as discussões que giram em torno desse gênero, no Brasil, optam pela defesa da não especificidade do campo. Tal pensamento se estabelece valendo-se principalmente da questão da reflexividade do fazer cinema, que resulta na impossibilidade de representação fiel do real.

O ponto de vista contrário à possibilidade de definição do campo documentário, costuma trazer em seu âmago um outro argumento caro ao pensamento contemporâneo: a questão da reflexividade do discurso cinematográfico. Em geral, o discurso que tem na reflexividade seu ponto de fuga ético, é sustentado pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Encontramos, no horizonte, novamente a preocupação do pensamento contemporâneo em frisar a fragmentação da subjetividade que sustenta a representação. (RAMOS, 2001)

Pensar as diferentes correntes teóricas que norteiam a delimitação do documentário enquanto gênero específico ou não permite conceber as diferentes noções de representações que permeiam tais perspectivas de pensamento. Dessa forma se concebem as dimensões discursiva e ficcional, intituladas por Fernão Ramos, que a partir da discussão dos conceitos de representação e transparência de um filme se pode notar a diluição e mescla de campos anteriormente dados como antagônicos: o da ficção

e o da não-ficção. Tais campos são diluídos de qualquer especificidade, a enunciação e as estruturas de linguagem envolvidas no movimento da representação ocupam um horizonte indistinto, numa forma híbrida de representação.

A reflexão lógico-analítica exposta por Ramos defende a delimitação do campo do documentário baseando-se em duas ideias centrais: a de "proposição assertiva" e o de "indexação". O primeiro conceito se refere ao campo no qual o discurso filmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade, enquanto o segundo refere-se ao saber social prévio, por parte do espectador, de que tal filme é ou não ficcional.

A asserção documentária deve, para a abordagem analítica, ser definida e trabalhada a partir de proposições lógicas, que fecham o campo para a definição de seu conteúdo de verdade. [...] Por indexação, entenda-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A ideia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. (RAMOS, 2001)

Apesar de apresentar um panorama aparentemente diferente dos outros dois autores supracitados acerca da narrativa do documentário, ambas as concepções, seja em defesa ou contra o campo delimitado do gênero, situam seus argumentos na questão da representação fílmica enquanto uma interpretação ou mediação da realidade e nunca como um espelho. Em todas as teorias apresentadas aqui há um destaque especial para o papel do realizador, na impressão de seus objetivos através da fala de terceiros, e da sua importância enquanto articulador dos inúmeros fragmentos de realidade.

Além dos aspectos relacionados ao formato do produto pretendido neste projeto, o tema exige conhecimentos prévios sobre a vida e obra do autor, mas principalmente sobre sua música. As referências que serão citadas a partir daqui, necessitarão de maior aprofundamento e complementação, visto que a pesquisa bibliográfica para a produção do trabalho até agora baseou-se principalmente em aspectos biográficos de Vinícius de Moraes e sobre aspectos técnicos concernentes ao formato audiovisual do produto a ser apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso.

3.2 LINGUAGEM DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

O documentário é um gênero com tradições e estilos próprios, cuja principal particularidade é o desafio da representação do mundo “real”, como salientaram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita em “Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo”. Mas as teorias sobre o gênero esbarram na dificuldade de não haver uma definição precisa sobre este gênero, visto que nem todas as produções compartilham um conjunto de técnicas e características comuns, algumas ora se baseiam em modelos de documentários existentes, ora utilizam práticas comumente relacionadas aos filmes de ficção.

Os documentários, em geral, são atrativos ao público para questões diretamente relacionadas ao mundo histórico e possuem uma lógica de organização que transmite uma forte impressão de autenticidade. Esta última característica difere o gênero dos filmes de ficção, que descolam os espectadores para mundos não existentes ou distantes da realidade do público.

Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011), as tendências do documentário contemporâneo partem de experimentos como o de Marcelo Masagão ao produzir praticamente sozinho “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, com recursos praticamente artesanal, junção de pequenas ficções, fusões, mudanças de velocidade e sobreposições. Há, atualmente, a possibilidade de experimentação desse gênero que, em tese, deveria “representar o real” com alguma fidelidade, mas esses novos formatos que permitem estabelecer relações complexas com as imagens e resignificá-las, de modo a se extrair delas uma visão de determinado espaço ou evento, mas sem o representar ou exemplificar.

Essa nova configuração difere em muito os formatos documentais da décadas de 60 ou 70, por exemplo, em que as falas dos personagens são tomadas como exemplo ou ilustração de uma tese ou argumento, muitas elaborado anteriormente à realização do filme (LINS, MESQUITA, 2011). Como pontuou Jean-Claude Bernadet (2003), esses mecanismos de produção estão centrados na relação entre o particular e o geral, nos quais os diretores “dão voz” às personagens através das entrevistas, com a montagem trabalhar de modo retórico e com o objetivo de encerrar em si mesmo a explicação e interpretação dos fatos. Nesse modelo, o cineasta se coloca no papel de intérprete que aponta problemas e sugere soluções para os representados no filme.

Apesar de algumas das características dos documentários da década de 60 se manterem, como a representação de indivíduos de segmentos sociais diferentes aos do cineasta, a partir da década de 70, as produções começaram a “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso, na tentativa de compartilhar não só a “voz”, mas o “olhar” do filme (MESQUITA, LINS, 2011).

Considerado por Jean-Claude Bernadet (2003) como divisor de águas, o documentário “Cabra marcado para morrer” (1964/1984), de Eduardo Coutinho, parece sintetizar as novas tendências com a utilização de personagens anônimos, conta a história com episódios fragmentados e ainda consegue mesclar técnicas de reportagem televisiva e estéticas documentais. É uma abertura da câmera para a complexidade não só das personagens, mas também apresenta, para o público, as dificuldades de realização do próprio filme, através dos encontros e desencontros dos familiares do camponês João Pedro Teixeira. É o documentário sem respostas, mas que se constrói à medida que é filmado.

Eduardo Coutinho é também um personagem da própria história e um exemplo de diretor cujas produções são comumente marcadas pela sua presença em tomadas. No documentário *Peões* (2004), que fala da relação do presidente Lula com 21 companheiros sindicais que não ascenderam a postos políticos, Coutinho expõe o chamado estilo “cinema-verdade”. O cinema-verdade, ou simplesmente direto, possui tendência mais participativa “por introduzir uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta” (RAMOS, 2008).

A designação de cinema direto surgiu na década de 1960 e tem por característica o empenho em captar a realidade tal e qual ela é, sem interferências. As primeiras experiências deste estilo foram proporcionadas pela revolução tecnológica ocorrida no final dos anos 1950, que introduziu aparelhos portáteis de gravação de som e imagem no cinema.

De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2008), no primeiro momento do cinema direto, acreditava-se em uma posição de recuo do diretor, que assumia um caráter mais observativo, como “uma mosca na parede”. Porém, na segunda metade dos anos 60, com a câmera na mão e o gravador magnético no ouvido, o documentarista adquire postura mais participativa tornando-se o sujeito-da-câmara que faz entrevistas, ou age ativamente na tomada, “envolvendo, inclusive, na própria representação das condições de filmagem” (RAMOS, 2008).

Nesse sentido, é notório o quanto o “cinema-verdade” depende das técnicas de entrevistas para sua realização. Elas estão associadas ao trabalho de memória e, com a montagem, criam o tempo próprio do documentário.

Entre fotografias, casos, lapsos e silêncios, os personagens criam, na interação com o diretor, as ‘imagens’ de um tempo perdido. Suas performances, mais até do que o conteúdo narrativo das histórias, expressam a imbricação entre memória e esquecimento. (LINS, MESQUITA, 2011, pg. 28)

Com a mudança do sujeito do discurso, é perceptível uma tendência à particularização do enfoque dos documentários, em que ao contrário de analisar e interpretar grandes problemas sociais e buscar soluções para eles, o cineasta buscam cortes menores, com as experiências individuais. É a valorização da subjetividade, na qual a experiência é a tipificação da situação de um grupo, mas a particularidade da vida de um só.

A vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário de imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para suas implicações sociais e políticas.¹ (XAVIER, 2000).

Nesse intuito de apreensão da experiência do outro como única, as velhas tradições documentais se mesclam a outras e se reinventam. As entrevistas são, assim, somadas às imagens de observação, nas quais o silêncio é o componente que conta a história e a falta de falas não limita em nada a narrativa. São narrações montadas fora do sistema de perguntas e respostas, são ensaios audiovisuais trabalhados com as imagens do ambiente, é o uso das câmeras subjetivas. Isso representa o esforço em apresentar uma temática não apenas com o discurso verbal, mas por meio dessas imagens. (LINS, MESQUITA, 2011).

É a estética audiovisual, o som, as imagens, as falas, os planos de câmera. Cada um desses elementos é utilizado, de maneiras diferentes, para contar uma história, dar voz ao “outro” e, nem sempre, “representar o real”, mas interagir com ele, interpretá-lo.

¹ Citação do livro “O cinema brasileiro dos anos 90”, de Ismail Xavier, encontrada em “Filmar o real: sobre documentário brasileiro contemporâneo”.

3.3. DOCUMENTÁRIO COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DE UMA MEMÓRIA

Depois de breve histórico sobre o desenvolvimento da produção documental, o formato de documentário para a apresentação deste trabalho foi escolhido por este apresentar a possibilidade de reunir recursos audiovisuais da história a ser contada. História essa que, independente da forma como fosse apresentada, por si só já traria dificuldades. Assim, utilizar um modo que permitisse transmitir com imagens, movimento e som a rica vida de um poeta como Vinicius de Moraes pareceu a melhor maneira de fazê-lo.

A discussão deste trabalho, no entanto, não gira em torno do que é o documentário ou como defini-lo em uma das classificações de teóricos como Bill Nichols, por exemplo, mas sim explicar a escolha do formato como apresentação do tema. Durante a graduação, os alunos de Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia têm um breve contato com o fazer audiovisual através de disciplinas como “Televisão Brasileira” e “Oficina de Telejornalismo”. Ainda que pouco experientes no campo, consideramos esse o melhor modo de representar, através das imagens, som, shows em arquivo a vida e a obra de Vinicius durante o tempo em que viveu na Bahia. Sendo assim, foi produzido um documentário biográfico como Trabalho de Conclusão de Curso, cujo tema central é o poeta carioca em sua relação com a Bahia. Fernão Pessoa Ramos, em “Mas afinal... O que é mesmo um documentário?”, usa uma definição que se aplica a este trabalho:

O documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas) para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. (RAMOS, 2008, p. 22)

A questão aqui vai além da discussão entre o que é realidade e ficção ou que é o documentário em sua definição teórica controversa, mas é, como o próprio nome já evoca, uma forma de documentar não uma verdade absoluta ou uma série de fatos sobre

alguém, e sim representar de maneira audiovisual as impressões e versões da história de um poeta já morto, que levou consigo muitas das histórias sobre ele mesmo.

Fica difícil, assim, observar os três conceitos que durante algum tempo perseguiram o conceito de documentário: verdade, objetividade e realidade. No resgate da memória de um período da década de 70, como em “Tarde em Itapuã”, muito que se vê na tela são versões pessoais para os fatos, opiniões sobre as pessoas, interpretações da vida e da obra de Vinicius de Moraes, mas que não deixam de carregar consigo suas verdades. São relatos apresentados em formato de entrevista, que pode aproximá-lo de uma vídeoreportagem, organizados de forma cronológica, de acordo com o que cada personagem (não fictício) da história viveu e/ou sentiu.

Sobre a objetividade, é importante ressaltar que, ela razão de ser da montagem, esse conceito não se aplica a este documentário. Ao reduzir as mais de dez horas de gravações de duas câmeras, com falas de nove entrevistas e imagens de um sarau musical, em vinte minutos, muito material foi deixado de lado. Foram sofridas cada uma das sete versões do roteiro de montagem para que o trabalho se adequasse ao tempo de banca.

Sendo assim, foram selecionadas as imagens que conversavam entre si, separadas por assuntos ou blocos, cada um descrevendo subjetivamente um aspecto sobre a vinda do poeta carioca para a Bahia. Os temas dos blocos foram definidos depois de uma seleção, que consistiu em reunir todos os pontos que foram abordados na entrevista e separar os que tinham mais conteúdo e que poderiam formar uma história coesa.

Depois de descartada, como na teoria moderna, a objetividade e a verdade absoluta, restou a realidade. Realidade de mais de 40 atrás, onde a sua personagem principal e muitos outros já morreram. Realidade que é imaginada, que vive das histórias que se contam, de muitos fatos sem prova, que é fruto da memória. Memória essa que tentamos resgatar e trazer até os dias de hoje, para que não se perca por completo dentro das quatro paredes da casa onde Vinicius viveu, dentro dos muros de um hotel, e não se restrinja a uma praça pouco visitada e uma estátua que teve seus olhos roubados.

Ainda que o formato audiovisual escolhido seja o documentário, alguns elementos utilizados neste trabalho o aproximam de outros modos de representação como o telejornalismo, a vídeoreportagem, o docudrama. Isso é também em decorrência à impossibilidade de se definir claramente os limites entre um gênero e outro.

Do telejornalismo e da reportagem foram utilizadas as entrevistas, formas de apresentar o tema, típicas destes gêneros, mas se distanciam dele quando o tema apresentado não ser necessariamente um fato cotidiano que de dimensão social que são consideradas “notícias” (RAMOS, 2008). Do docudrama, “Tarde em Itapuã: a Bahia de Vinicius de Moraes” apresentou imagens de arquivo, intercalada com a voz dos personagens, criando certa dramaticidade em determinados momentos das entrevistas.

Além do desafio da escolha do formato, o tema, em si mesmo, já criou dificuldades, uma vez que a proposta seria contar, através de terceiros, anos da vida de Vinicius de Moraes, sujeito complexo, controverso, em torno de quem se criou muitos mitos e que deixou poucos amigos baianos vivos. A biografia, em si, já se trata de uma versão de um autor sobre o outro, mas uma biografia de um morto é a “versão de muitas versões”, uma analogia da antiga brincadeira de crianças “telefone sem fio”, é um apanhado de histórias e interpretações de terceiros sobre a personagem.

Impostas as dificuldades, o trabalho foi o de selecionar o que foi mais interessante, mais engraçado, o fato novo, em busca de uma verdade: quem foi Vinicius de Moraes. Verdade essa que o poeta levou consigo e, mesmo com toda apuração e critério, jamais será recuperada por completo.

Uma biografia de Vinicius de Moraes tampouco pode fugir das lendas e até o folclore que sempre revestiram sua vida. Ao contrário, deve partir dessas lendas e até do folclore que sempre revestiram sua vida. A questão não é aniquilar as fantasias, mas tentar, por meio de seus relatos, extrair-lhes alguma perspectiva. Tirar do folclore e da mentiracões mais preciosos de verdade. (CASTELLO, 1994, p. 17)

4. PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção de “Tarde em Itapuã” começou no final de 2011, quando a ideia deste trabalho de conclusão de curso surgiu para Anna Larissa Falcão. Na ocasião, Louise Lobato tinha acabado de retornar do intercâmbio e ainda não estava envolvida no processo. A premissa surgiu depois de uma conversa com Eric Luis Carvalho sobre personalidades baianas, mais especificamente a classe artística, que achavam que para fazer sucesso ou ter visibilidade em seus trabalhos deveriam sair daqui. Ainda nesse tema, começamos a lembrar alguns outros que, ao contrário dos nascidos aqui, adotavam a Bahia como sua casa e faziam dela fonte de inspiração.

Foi quando lembramos que o poeta Vinicius de Moraes, tão importante para a história da música e da literatura brasileira, morou aqui alguns anos, produziu livros, compôs grandes sucessos inspirados na Bahia e que muitos soteropolitanos deveriam desconhecer esse fato. Assim surgiu a ideia do trabalho, mas com o enfoque diferente do que foi apresentado.

Com a discussão sobre o que ele teria feito inspirado na Bahia, surgiu a hipótese inicial sobre a qual seria o documentário: como a experiência de ter morado em Salvador mudou e influenciou suas criações.

A principal hipótese deste projeto seria, então, expor a influência da Bahia e de seus elementos socioculturais, como a religiosidade de matriz africana, o vocabulário e cotidiano do povo baiano, na obra de Vinicius de Moraes, durante os anos de 1971 e 1974, principalmente.

Como objetivos secundários, tinha-se a intenção de retratar como a passagem do poeta carioca pela Bahia teria, de fato, deixado suas marcas nos lugares onde viveu e passou, nas pessoas com as quais teve contato, no bairro de Itapuã. Além disso, tentar mostrar como a relação de Vinicius de Moraes com o candomblé mudou aspectos de sua vida e de sua obra e, se possível, expor a relação dele com artistas baianos, com as parcerias e amizades que construiu durante o período em que viveu em Salvador.

Durante os primeiros meses de pesquisa, Anna Larissa procurou reunir materiais e contatos de pessoas que conheceram Vinicius de Moraes durante sua estadia na Bahia. Esse processo aparentemente simples se mostrou muito mais complicado uma vez que grande parte das pessoas que moraram em Itapuã na época que o Poeta morou aqui, há cerca de 40 anos, havia se mudado, por conta do crescimento do bairro, ou havia morrido.

Em contato com a gerência do hotel Mar Brasil, onde até hoje está a casa de Vinicius e que funciona como hospedagem, a estudante foi bem recebida e visitou as instalações da casa, conversou com funcionários e hóspedes sobre a memória do Poeta carioca. Desde então já havia cogitado a possibilidade de fazer gravações das instalações da casa e as gerentes Estrêla Lyra e Andrea Cavalcanti explicaram sobre a necessidade de um documento da Universidade Federal da Bahia, assinado pelo orientador do trabalho atestando sobre o objetivo da gravação e, somente assim, as imagens poderiam ser gravadas.

Em uma rápida busca pelo site Telelistas foi possível encontrar o telefone fixo da casa de Gessy Gesse. Nome incomum, o contato apareceu como único resultado da busca por seu nome no portal. Mas como a pesquisa estava ainda muito no início, Larissa preferiu reunir a maior quantidade de material possível para encontrar em contato com a musa de Vinicius.

A primeira etapa da pesquisa preliminar começou com uma busca e apanhado do que ele havia produzido a partir do ano de 1970 e quais músicas e poesias se referiam à Bahia. Nessa etapa, o site da Fundação Casa de Rui Barbosa foi de fundamental importância, uma vez que reúne todo o acervo do poeta.

Além disso, a pesquisa pela história e pelo gênero documentário acabaram com a compra de alguns livros como: “O que é Documentário?” e “Mas afinal... o que é mesmo documentário?”, de Fernão Pessoa Ramos; “Escritos sobre o cinema”, de André Setaro; “The Cinema Effect”, de Sean Cubitt; “Filmar o real: sobre documentário brasileiro contemporâneo”, de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita; “O Poeta da Paixão – Uma Biografia”, “Cineastas e imagens do povo”, de Jean Claude Bernadet; “Poemas Esparsos”, de Vinicius de Moraes; “Vinicius de Moraes”, de Eucanaã Ferraz; e “Metodologia de Projetos”, de Fernando Leme do Prado.

Foi nessa época também que começou também, por sugestão do professor orientador do trabalho, José Roberto Severino, a pesquisa em jornais da época, principalmente o A Tarde. Começou na Biblioteca Pública dos Barris a busca por notícias que fizessem referência à vida de Vinicius durante sua passagem pela Bahia. O arquivo das publicações estava muito danificado e comprometido que impossibilitou, em muitos momentos, o acesso ao material de pesquisa.

Em maio de 2012, o projeto estava atrasado por falta de recursos e problemas pessoais. Louise, que estava no fim da elaboração do seu projeto, um livro-reportagem sobre Wilson Simonal, também encontrava dificuldades em conseguir fontes e

referenciais teóricos para fundamentar sua pesquisa. Em uma conversa informal entre amigos, surgiu um interesse mútuo em embarcar na produção de um produto em dupla, plano que já tinha sido esboçado nos semestres iniciais do curso de jornalismo e abandonado posteriormente quando Anna Larissa embarcou em um intercâmbio um semestre na Espanha, enquanto Louise passou dois semestres na França.

O desencontro de semestres que tinha impedido a elaboração de um projeto em conjunto era um impedimento que não existia mais. Os ventos também sopraram ao nosso favor pelo fato dos dois projetos terem o mesmo orientador, o professor José Roberto Severino. Após uma conversa com ele, ficou acertado que nós apresentaríamos uma reformulação do projeto anterior com o objetivo de incluir duas realizadoras.

Foi o tempo necessário de Louise se inteirar no que já tinha sido feito de pesquisa e na revisão bibliográfica do assunto. A partir daquele momento, deu-se início ao que realmente se tornou o momento de pré-produção do documentário “Tarde em Itapuã” da forma com que ele se constitui atualmente.

Partimos em buscas de fontes. Anna Larissa já tinha feito contatos iniciais com Gessy Gesse, a musa baiana do Poeta, contato este que foi retomado neste período. Selecionamos também como fontes Lise Ane Silvany, vizinha do casal na Pedra do Sal, o engenheiro Elisinho Lisboa, responsável pela construção da casa, o escritor e dramaturgo Eduardo Kruschewsky, autor e diretor da peça teatral “O Inquilino do Sublime ou a Baianidade de Vinicius de Moraes”.

Além desses personagens, selecionamos July, colunista social do jornal A Tarde, Renata Proserpo, gerente do Mar Brasil Hotel, o radialista Perfilino Neto e algum portavoza do Terreiro do Gantois; além do núcleo carioca composto pelo escritor Eucanaã Ferraz, um pesquisador especialista nos afrosambas de Vinicius e Baden Powell, Frank Michael Carlos Kuehn, com o sambista Leandro Azevedo, coordenador da escola de samba União da Ilha, cujo samba-enredo do carnaval de 2013 foi em homenagem aos 100 anos de Vinicius de Moraes, intitulado "Vinicius no plural. Paixão, poesia e carnaval".

Com os nossos personagens definidos, entramos em contato com todos eles e fechamos uma data para a nossa viagem ao Rio de Janeiro, data que marcaria o início das nossas gravações: 17 de janeiro de 2013. Nossa intenção era gravar no Rio logo inicialmente por uma questão financeira – caso nossos gastos fossem altos, não comprometeria o valor que estávamos preparadas para gastar na edição e finalização de “Tarde em Itapuã”, que pretendíamos fazer à parte do laboratório da Facom, além do

que iríamos gastar com a impressão das três versões da memória descritiva do produto, entre outros pequenos gastos com transporte, alimentação e equipamentos que teríamos durante as filmagens em Salvador, previstas pra começarem no dia 26 de janeiro.

Com as datas confirmadas para nossas entrevistas no Rio de Janeiro - tínhamos agendado uma visita à Fundação Casa Rui Barbosa, instituto que retém a maior parte do acervo imagético de Vinicius de Moraes, na sexta-feira (18/01). Ainda naquele dia, pretendíamos registrar imagens dos locais que o Poeta costumava frequentar na capital carioca: seus bares preferidos, na sua última casa, no bairro da Gávea, e gravar no reduto carioca do samba, a Pedra do Sal. Já no sábado (19/01), nossa programação consistia em visitar o barracão da União da Ilha e conversar com os envolvidos no desfile. O sambista Leandro Azevedo inclusive tinha se disponibilizado a nos receber com um ensaio pré-carnavalesco, a fim de que pudéssemos gravar as fantasias e a paixão da escola pelo Poetinha, forma pela qual ele se referia carinhosamente a Vinicius. Eucanaã Ferraz, infelizmente, não estaria disponível para nos receber na data e conversar sobre os seus livros e coletâneas de análise dos poemas de Vinicius.

Já o pesquisador Frank Kuehn iria nos receber na manhã do domingo (20). Com uma tese de mestrado intitulada “Estudo acerca dos elementos afro-brasileiros do candomblé nas letras e músicas de Vinicius de Moraes e de seu parceiro Baden Powell: os Afro-Sambas”, Frank foi uma das fontes que se mostrou mais entusiasmado com a proposta inicial de “Tarde em Itapuã”. Quando ficou clara a nossa impossibilidade de viajar ao Rio de Janeiro, ele se mostrou disposto a vir para Salvador caso custeássemos as passagens e hospedagem dele em um hotel durante o período. Esta empreitada, no entanto, se provou impraticável porque as passagens estavam custando acima de R\$ 800 ida e volta, além do valor que gastaríamos com as demais necessidades dele.

Na sexta-feira (11), uma semana antes da nossa viagem ao Rio de Janeiro, estivemos no Laboratório de Televisão e Vídeo da Faculdade de Comunicação para um treinamento de câmera marcado previamente com o cinegrafista Paulo Silva. Como tínhamos a intenção de fazer de “Tarde em Itapuã” um projeto extremamente autoral, imprimindo assim nossa marca em todas as etapas da sua realização, tínhamos investido na ideia de gravar todo o documentário com a câmera Sony Handycam DCR-SR85, emprestada pela tia de Anna Larissa. Já tínhamos investido financeiramente na compra de um cartão de memória, e Louise tinha disponibilizado um HD externo de 500GB e um Macbook Pro para arquivar os vídeos capturados durante as filmagens.

Durante o treinamento, Paulo nos informou que seria impossível gravarmos “Tarde em Itapuã” com aquela câmera devido à ausência de entrada para microfone. De acordo com ele, apesar da captura de imagens funcionar perfeitamente, as entrevistas gravadas com aquela câmera sofreriam muito porque o microfone interno do aparelho captava somente o som ambiente – ou seja, correríamos o risco de gravarmos sonoras ruins com interferências e ruídos, talvez até descartáveis.

Ele nos sugeriu gravar com uma câmera da faculdade, mas ao saber que iríamos para o Rio de Janeiro, ficou claro que não poderíamos levar o equipamento da universidade em uma viagem de quatro dias. Através de contatos de Louise na cidade, buscamos orçamentos para aluguel de equipamento semelhante ao da Facom, com ou sem a possibilidade de contratação de um cinegrafista. O valor mínimo encontrado foi muito acima das nossas possibilidades financeiras e ao pesarmos na balança questões como logística, tempo e dinheiro, tivemos de desistir desta parte do nosso projeto.

Em conversa com o nosso orientador, que já tinha nos aconselhado anteriormente a ajustar a hipótese proposta em “Tarde em Itapuã” para a memória que a Bahia tinha de Vinicius de Moraes, ficou claro que nossa ideia inicial não se encaixa mais com a realidade que tínhamos de enfrentar dali pra frente.

Sentamos para repensar o nosso documentário. Precisaríamos de novas fontes, e uma nova lógica que regesse o roteiro dele em nossas mentes. Também perdemos fontes importantes durante este momento de pré-produção. Lise Ane Silvany, vizinha de Vinicius e Gessy, parou de responder aos nossos contatos em janeiro e desapareceu. Não conseguimos o número do engenheiro Elisinho Lisboa. A presença do arquiteto e artista plástico Jamison Pedra surgiu para suprir a ausência de alguém que pudesse falar da casa, que nas primeiras versões do roteiro teria um bloco dedicado somente para ela.

O dramaturgo Eduardo Kruschewsky não pode gravar com a gente porque viajaria para o Uruguai, mas se propôs a nos ajudar com qualquer dúvida que tivéssemos em relação ao tema ou o próprio Vinicius. Com July, a colunista do A Tarde, o contato foi muito mais complicado. Ao ligar para a redação do jornal, fomos informadas que a repórter não trabalhava mais da redação e que só aceitava contato através de e-mail. Começamos a enviar pedidos de entrevistas para ela em dezembro, e ficamos sem resposta. Na terceira semana de janeiro, depois de acionar dois amigos jornalistas no caso, finalmente conseguimos o número de telefone celular dela.

Nós falamos com uma mulher que preferiu não se identificar, mas que suspeitamos ser July, diversas vezes. Ela sempre afirmava que a colunista estava

viajando, ou dormindo, ou tinha saído de casa e deixado o celular no local, entre outras desculpas. Nas nossas três últimas tentativas de contato com July, fomos agredidas verbalmente pela mulher, que interrompeu as ligações de forma brusca. Desistimos de contar com a participação dela. Já a participação do radialista Perfilino Neto foi cortada do documentário devido à falta de propriedade dele sobre o assunto, afirmada pelo próprio, que já tinha concordado e agendado um dia de gravação conosco. Recorremos então à presença do jornalista e crítico musical Hagamenon Brito.

Também perdemos mais três contatos importantes com os quais tínhamos intenção de gravar nas vésperas do início das gravações. O primeiro foi o dramaturgo Claudio Simões, que conhecemos durante uma peça que marcava a abertura da comemoração do centenário de Vinicius de Moraes.

A apresentação do espetáculo aconteceu no dia 7 de janeiro no teatro Eva Herz, na livraria Cultura. Ao tomarmos conhecimento dele, conseguimos o contato de Claudio através de amigos em comum, e conversamos com o dramaturgo. Claudio se entusiasmou de imediato, e ficou combinado que nós iríamos conversar um pouco mais depois do espetáculo. Ele não permitiu que nós gravássemos o espetáculo, mas disse que nos cederia as imagens, que seriam registradas por um cinegrafista particular dele.

Ao assistir a peça, de caráter bem informal, percebemos que ela estava fora dos padrões que desejávamos para “Tarde em Itapuã”. O contato com Claudio, no entanto, ficou estabelecido. Apesar de seus muitos compromissos, ele prometeu gravar conosco na data inicial de 26 de janeiro, depois do nosso retorno do Rio. Ele também ficou de nos fornecer o contato de um ator que teria feito parte do elenco da peça “As Feras”, escrita por Vinicius e montada por Gessy Gesse.

Contudo, poucos dias antes da data prevista para a nossa gravação, Claudio entrou em contato conosco e pediu mil desculpas, mas ele teria de cancelar a sua participação. Segundo o dramaturgo, uma oportunidade de trabalho surgiu e ele viajaria em alguns dias para São Paulo, com o retorno marcado somente para o dia 4 de março. Como a data ficava impraticável para nós, lamentamos bastante em perder a oportunidade de entrevistá-lo. Apesar do desencontro, Claudio foi fundamental ao projeto por nos fornecer o contato de Waldemar Nobre, ator e amigo de Vinicius de Moraes, assim como o contato de Arthur Dazzani, personagem que substituiu a função de Claudio em “Tarde em Itapuã”: o fã e estudioso do Poeta.

A vontade de trazer ao menos um contraponto da família carioca de Vinicius também teve de ser abandonada. No final de janeiro, conseguimos o contato da nona e

última mulher de Vinicius, Gilda Mattoso. Ela estava a caminho da Bahia no Carnaval, onde iria trabalhar como assessora do Camarote 2222. A viúva ficou de nos retornar informando uma data disponível para gravação com a gente. Só que a nossa rotina de trabalho durante o período de plantão de Carnaval promoveu desencontros com a agenda cheia de Gilda, que partiu para o Rio na madrugada do dia 14 de fevereiro.

Não tínhamos mais tempo a perder. Todo o esqueleto de “Tarde em Itapuã” já estava delineado em nossas mentes e só faltava concretizá-lo. Tratamos de investir nas fontes que já tínhamos cravado e esperar pelo melhor. Acatamos a sugestão da equipe do Laboratório de Televisão e Vídeo da Faculdade de Comunicação em contratar Paulo Silva como nosso cinegrafista, e de realizar todo o trabalho de edição na Facom. Com um norte em mente e o prazo de entrega cada vez mais próximo, resolvemos sair do plano das ideias e nos tornamos, definitivamente, realizadoras. Documentaristas.

“Tarde em Itapuã” nasceu e morreu em diversos momentos. Nasceu na cabeça de Anna Larissa e fincou raízes no coração de Louise. Morreu com impossibilidades, cancelamentos e sonhos frustrados por circunstâncias. Renasceu com a perseverança e o desejo em fazer o nosso melhor, com as falas de Waldemar, Micheline, Elsimar, Jamison, Renata e Arthur. Com a convicção de Gessy, e o cinismo de Hagamenon. Com as histórias, e os silêncios, e as perguntas que continuaram sem resposta.

Os créditos de “Tarde em Itapuã” podem rolar aos 22 minutos, mas o filme continua rolando para a gente. Ele nasce e morre dentro de nós, produtoras, diretoras e genitoras dele. Cresce e continua como Vinicius, apaixonado e apaixonante, um homem que viveu 300 vidas em uma só.

5. PRODUÇÃO

Pode-se dizer que o período de produção de “Tarde em Itapuã” foi uma fase de grandes emoções para todos os envolvidos na projeto. Dificuldades técnicas, financeiras, desmarcações, marcações e entrevistas surpresas com fontes oportunas fizeram deste momento uma das experiências mais assustadoras e de maior aprendizado do processo. Descobrimos neste momento o quanto a rotina de um documentarista é metade planejamento, 25% sorte e 25% de paciência e preparação para desastres com inúmeros planos de contingência para eventuais tragédias.

Apesar do período de produção ter sido agitado e um tanto quanto caótico, foi somente neste momento que nós realmente compreendemos a extensão dos desafios pessoais, burocráticos e logísticos que todo o jornalista enfrenta nesta profissão, especialmente quando ele escolhe atuar na área audiovisual.

Além de atuar como um trabalho de conclusão de curso, “Tarde em Itapuã” nos exigiu um comprometimento com o tema e um grande investimento pessoal, além de uma boa dose de bom humor para driblar os inúmeros percalços que topamos ao longo desse percurso. Confiança, determinação e uma paixão pelo objeto de análise do nosso projeto foram requisitos fundamentais para a perseverança neste.

Duas câmeras, um microfone boom improvisado com fita crepe, tripés e diversas autorizações de imagens e muita vontade de realizar um trabalho bonito – foi assim que começou o nosso primeiro dia de gravação. Com entrevistas agendadas com três personagens, o dia começou cedo, quando Louise estava a caminho da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) a fim de buscar todo nosso equipamento e o nosso cinegrafista, Paulo Silva, na manhã do dia 18 de fevereiro.

Os contratempos surgiram logo cedo, quando Gessy Gesse, a musa baiana de Vinicius de Moraes, nos ligou anunciando que Waldemar Nobre, amigo e colaborador do Poeta, iria nos encontrar na casa dela às 10h, ao invés de nos encontrar às 12h no Mar Brasil Hotel, antiga casa de Vinicius em Itapuã, conforme combinado anteriormente em nossas pré-entrevistas.

Nosso plano inicial era o de chegar na casa de Itapuã bem cedo e gravar dos ambientes internos, assim como externas da casa e da praça Vinicius de Moraes, antes de gravarmos separadamente com Gessy, e depois com Waldemar. Após o almoço, nossa intenção era colocar os dois amigos lado a lado para uma conversa informal registrada pelas câmeras, antes de deixarmos Itapuã para a nossa terceira entrevistada

agendada do dia, no escritório de Arthur Dazzani, admirador e estudioso de Vinicius de Moraes.

Gessy se mostrou desde o início uma fonte essencial e problemática. Extremamente ocupada, a sétima mulher de Vinicius se mostrava disponível para nos ajudar e ao mesmo tempo inalcançável com seus horários incompatíveis e sua agenda lotada de compromissos. Depois do seu telefone naquela manhã, Louise, que estava a caminho da faculdade, retornou na metade do caminho para casa. Foi feita uma nova programação – Anna Larissa saiu para buscar o cinegrafista e os equipamentos, com o objetivo de chegar mais cedo e gravar algumas imagens, enquanto Louise, que morava mais perto de Gesse, ficou de levar ela e Waldemar para Itapuã.

Ao chegar na casa de Gessy, na Pituba, Louise foi informada que Waldemar teria mudado de ideia e iria nos encontrar em Itapuã em breve. Como a gerente do Mar Brasil Hotel tinha liberado por pouco tempo as gravações na suíte Vinicius de Moraes, antigo quarto que o Poeta dividia com a amada, Anna Larissa e Paulo já tinham registrado imagens no local quando Louise e Gessy chegaram.

Por questões de cenografia, já tinha sido decidido anteriormente entre as realizadoras, o cinegrafista e a administradora do Hotel que as gravações aconteceriam na varanda da casa. Waldemar chegou durante a montagem do equipamento no local, e nos aproveitamos deste momento para apresentar aos nossos personagens nosso roteiro de gravação durante o dia e realizar procedimentos anteriores às gravações, como a assinatura das autorizações de imagem e um breve relato sobre Vinicius de Moraes.

A primeira entrevista gravada foi com Gessy Gesse, com Anna Larissa na posição de entrevistadora, Louise atuando na coordenação sonora e dando apoio ao cinegrafista nas questões técnicas. Inicialmente tensa, Gessy relaxou aos poucos durante a entrevista, apesar de ter se mantido na defensiva durante toda a gravação. Apesar dela já parecer ter um discurso bem ajustado e um pouco engessado sobre o relacionamento dela com Vinicius, conseguimos extrair dela alguns momentos de emoção genuína e certas histórias ternas do casal que ela inicialmente se recusou a elaborar por estar escrevendo um livro sobre o Poeta, mas que depois acabou compartilhando-as conosco. Ela também se mostrou interessada em fornecer o relato dela sobre a vida dos dois e sobre a produção de Vinicius na época, que para ela foram muitas vezes deturpados, diminuídos ou mistificados por biógrafos cariocas de Vinicius.

Gravar entrevistas em ambiente externo é, em qualquer dia, um ato de coragem. São muitos os desafios que o diretor enfrenta em gravações de externas – desde

modificações na iluminação da imagem graças ao posicionamento do sol até personagens que surgem e interrompem aquele momento de gravação.

Não aconteceu nada de muito diferente com a gente – como a casa é situada quase no final de linha do bairro, muitos ônibus passavam pelo local. O som ambiente interferiu muitas vezes durante a entrevista, sendo necessário interferir e interromper a gravação diversas vezes, especialmente durante as inúmeras aparições de um carro de som anunciando um show de Nara Costa na região, assim como na memorável ocasião em que um helicóptero pairou sobre a casa por quase três minutos.

Um fato que nos causou preocupação durante a entrevista foi como Gessy pouco quis tocar no período da separação dos dois. Até aquele momento, toda a nossa pesquisa nos levava a crer que este teria sido um período um tanto quanto dramático para o casal, já que a personalidade forte de Gessy e a própria volatilidade amorosa de Vinicius entraram em choque completo quando o artista conhece a argentina Marta Rodriguez, oitava e penúltima mulher do Poeta. Contudo, Gessy se recusou a se alongar no assunto, foi incisiva ao dizer que não houve drama, e que ela não quis batalhar pelo seu direito à herança e a casa de Itapuã com a família do Poeta porque o mais importante que ela tinha dele era algo que ninguém mais tinha – o sangue. Ela explicou que os dois cortaram o pulso e trocaram sangue durante a cerimônia do segundo casamento deles, que aconteceu na casa que eles alugavam em Itapuã apelidada de “Fazendinha”.

Concluída a entrevista com Gessy, demos início à gravação com Waldemar Nobre, ator, professor da Universidade Estadual da Bahia (Uneb) e amigo de Gessy Gesse e Vinicius de Moraes. Desta vez o papel de repórter coube à Louise, enquanto Anna Larissa coordenou a parte técnica e sonora da entrevista.

Desde os primeiros contatos, Waldemar tinha se mostrado bastante solícito e disponível para a gravação do documentário. Durante a gravação, ele ficou visivelmente emocionado em diversos momentos, especialmente quando tocamos nos tópicos da separação do casal, e na morte de Vinicius de Moraes. Um medo que nós tínhamos durante a gravação seria que a presença de Gessy interferisse na qualidade das falas de Waldemar durante a entrevista, já que os dois são amigos de longa data.

Gessy inicialmente permaneceu no local da gravação até ser persuadida a deixar a sala da casa em busca de uma jarra de água de coco que ela pediu assim que chegamos no local, e que até então não tinha sido trazida pelos funcionários do Mar Brasil Hotel. Neste momento aproveitamos para tocar na questão da separação dos dois, na esperança

de que a ausência de Gessy pudesse contribuir para que Waldemar se sentisse mais à vontade para confidenciar coisas que talvez ele não nos contaria com ela lá.

O discurso de Waldemar, no entanto, não saiu muito disso. Enquanto ele citou de forma indireta a sombra da outra mulher pela qual Gessy foi trocada, ele não se arriscou muito a ir além disso. A entrevista correu tranquilamente, e ao sentarmos para almoçar no hotel, uma oportunidade surgiu.

Durante a fase de pré-entrevistas, a gerente do Mar Brasil Hotel, Renata Proserpo, tinha se recusado a gravar uma entrevista conosco alegando ser tímida demais para este tipo de coisa. A presença de Gessy naquele dia, muito querida pela administradora, foi fundamental para fazer com que ela mudasse de ideia.

Através de uma conversa informal e de uma leve pressão exercida pela ex do Poeta, conseguimos convencê-la a falar um pouco sobre a importância da preservação da casa mesmo com a existência do Hotel e dos seus anexos. Durante a entrevista gravada com Louise no papel de repórter e Anna Larissa chefiando a equipe técnica, conseguimos coletar relatos sobre hóspedes e curiosos que buscam acomodação no local apenas pela associação com Vinicius. Antes da gravação com Arthur, marcada para o final da tarde, aproveitamos também para fazer algumas imagens da praia de Itapuã, externas da casa e do hotel, além da praça Vinicius de Moraes.

O contato de Arthur Dazzani chegou a nós através do dramaturgo Claudio Simões, que originalmente cumpriria o papel de fã e estudioso do Poeta. Ao cancelar nossa entrevista, Claudio prometeu conseguir uma fonte que fosse tão apaixonada por Vinicius quanto ele. Ator, produtor cultural e escritor, Arthur se mostrou tão solícito quanto entusiasmado em falar sobre o ídolo dele.

Nesta entrevista, comandada por Anna Larissa, Arthur deu o seu ponto de vista em todos os tópicos abordados, como religiosidade, casamento, trabalhos e parcerias de Vinicius, apesar de não ter nenhum relato pessoal do Poeta para compartilhar. Gravar com ele, no entanto, se mostrou essencial porque buscamos com ele a perspectiva mais jovem e atual de como a sociedade encara a obra de Vinicius de Moraes – se existe uma atualização, importância e valorização, se os baianos reconhecem o legado dele como artista. Arthur entrou para falar da memória que a Bahia atual tem de Vinicius.

Encontramos poucas dificuldades técnicas ao gravarmos com ele, apesar de decidirmos arriscar e optarmos novamente por uma locação externa, no jardim do escritório dele. Tivemos de interromper a entrevista poucas vezes por interferências no

som ambiente, e a conversa fluiu de forma bastante natural. Demos por encerrado o primeiro dia de gravações de “Tarde em Itapuã”.

Além da sua contribuição óbvia no traçado do nosso documentário, Arthur veio a desempenhar um outro papel de extrema importância em um evento orquestrado por nós, o Sarau Vinicius de Moraes. A boa vontade e a evidente paixão dele pelo Poeta só fez acalentar a chama deste projeto, e cimentar em nós a certeza de que apesar dos apesares, a obra de Vinicius continua viva, e muito viva, nos corações baianos.

No segundo dia de gravações, a primeira entrevista foi marcada para às 9h daquela terça-feira, 19 de fevereiro de 2013. O arquiteto e artista plástico Jamison Pedra estava nos esperando em seu escritório, na sala 105 do discreto Edifício Atlântico Empresarial, localizado na rua Paraná, no bairro da Pituba.

Depois de insistirmos em entrevistá-lo de forma sistemática, e dele marcar e remarcar conosco cerca de quatro vezes, Jamison finalmente aceitou, mas só depois de ter negado o convite de visitar a casa conosco e com Gessy. A ideia inicial é que ele estivesse nas gravações que Larissa e o cinegrafista Paulo Silva fizeram às instalações da casa de Vinicius de Moraes. Já havíamos percebido que tínhamos pela frente uma fonte não tão receptiva quando, em janeiro, Jamison relutou bastante em participar de “Tarde em Itapuã”. Nossa insistência permaneceu porque ele era a única pessoa que poderia conversar conosco sobre o projeto e construção da casa em Itapuã, já que o arquiteto Silvio Robatto, que assina a obra com ele, morreu em maio de 2008.

Por conta dos horários de trabalho em turnos opostos, Louise e Larissa teriam que fazer as gravações das determinadas entrevistas separadamente. Por isso cada uma estaria, assim, responsável pelos entrevistados daquele período do dia. Por estagiar pela tarde, Larissa gravaria pela manhã com as fontes, e Louise faria o inverso. Depois de buscar o cinegrafista Paulo Silva e os mesmo equipamentos utilizados no primeiro dia de gravação, a equipe seguiu para o escritório do artista plástico.

Jamison Pedra foi convidado por seu amigo Silvio Robatto para participar do projeto de construção da casa de Vinicius de Moraes. Eles já haviam trabalhados juntos em uma outra casa, a de Elsimar e Micheline Coutinho, e como o poeta carioca havia gostado bastante do projeto, depois de convidar o fotógrafo e arquiteto Sílvio Robatto, este decidiu incluir o seu amigo Jamison.

Ele nos recebeu pouco depois das nove horas em uma sala pequena, pouco iluminada e dividida ao meio por uma parede de gesso. Na parte da frente da sala ficavam uma mesa de reuniões, um pequeno sofá, um computador e muitos quadros pendurados.

Na segunda parte, onde só o artista e quem fosse convidado por ele poderiam entrar, era onde o artista fazia suas criações. Havia muitas telas em branco, algumas rabiscadas, outras pintadas parcialmente, muitos pincéis, tintas, gesso e outros materiais.

Quando entramos, percebemos que o local não era ideal para uma gravação e, como não havia nenhuma área externa do prédio onde a entrevista pudesse ser feita, utilizamos a luz artificial como principal fonte de luz.

Já na primeira pergunta, Jamison afirmou que não era amigo de Vinícius e que não convivia com ele, mas revelou que passou um tempo com o Poeta para descobrir o que ele gostaria de uma casa. Segundo Pedra, uma casa “é um espaço onde você vai agilizar seus sonhos”. Percebíamos ali, que o artista plástico só iria falar sobre a casa e se abster de tecer comentários sobre a vida pessoal do Poeta.

Ele contou que entre as exigências feitas por Vinícius de Moraes durante a idealização da casa estavam uma banheira de onde se pudesse ver o mar e um telhado alto, que apontasse também em direção ao mar. Além disto, Vinicius e Gessy queriam uma sala de som e um espaço amplo para acomodar os convidados que eles pretendia, receber. Segundo o artista plástico, o poeta gostou tanto do projeto, que ele e Sílvio Robatto decidiram dá-lo de presente de casamento a Gessy e Vinícius.

Jamison lembrou ainda de como foi a inauguração da casa, uma festa que contou com a participação do Quarteto em Cy e se estendia pelo jardim, onde não havia o muro que hoje existe, e se estendia também pela areia da praia.

Quando tocamos no assunto da casa hoje ser um hotel, Jamison faz cara de quem não gostou. Ele disse que depois da inauguração não voltou mais no imóvel, mas que anos depois da casa ter sido comprada pelo Mar Brasil Hotel ele teria sido convidado a fazer uma visita e detesto o que viu. Na opinião do arquiteto, a única coisa que foi preservada foi a parte externa do imóvel: o telhado, as varandas, os coqueiros e o jardim, mas o resto todo se perdeu. Segundo ele, muita coisa do interior da casa foi alterada para abrigar os turistas e curiosos e, por conta disso, muito da memória do próprio Vinícius se perdeu durante essas adaptações.

Ainda que já tivesse declarado não ser amigo de Vinícius de Moraes, quando questionado sobre a memória que o artista plástico tinha do poeta ele diz: “a amizade”. Jamison Pedra o descreve como uma pessoa encantadora, desprendida e capaz de muitos gestos generosos. Ele lembrou de quando estavam em um restaurante, na companhia de amigos em comum, Vinícius deu ao garçom que o atendeu a maior

gorjeta que ele já havia recebido na vida. Segundo Jamison, o dinheiro para ele não existia, as prioridades dele eram o prazer, a música, o whisky e ele mesmo.

Sobre os locais que guardam a passagem do cantor no estado, Jamison Pedra discorda que a memória de Vinícius ainda possa ser vista na Bahia, e acha que o que ficou do poeta carioca aqui, foi somente a casa e a ex-mulher. O depoimento dele foi importante no sentido de trazer a discordância e diferir de depoimentos de personagens como Arthur e Waldemar, que acreditam na grande permanência de Vinicius na Bahia.

A segunda parte do segundo dia de gravações teve início no final da tarde, por volta das 15h. Por um arroubo de sorte, conseguimos uma entrevista para aquele dia mesmo com o Dr. Elsimar Coutinho, renomado ginecologista e cientista que também foi um amigo próximo e vizinho do Poeta. Como Anna Larissa trabalhava naquele turno, Louise e o cinegrafista foram atendidos pelo médico pontualmente às 16h.

Gravada na rua Chile, no consultório do Dr. Elsimar, esta entrevista foi fundamental para nos ajudar na compreensão do Vinicius de Moraes enquanto homem. Amigos desde que se conheceram em Paris em 1953, onde Elsimar estudava medicina na Sorbonne e Vinicius atuava como segundo secretário da embaixada brasileira na cidade. Por um acaso da vida, dois homens de disposições completamente diferentes – como ele próprio definiu, Elsimar era do dia, da ciência e da retidão, enquanto Vinicius era da noite, do whisky e das paixões – se tornaram íntimos e, futuramente, vizinhos.

Foi para Elsimar que Vinicius ligou anunciando sua mudança e sua paixão por Gessy e Itapuã. Foi com Elsimar que Vinicius percorreu ruas e cartórios no centro de Salvador durante os trâmites legais que iriam transferir o lote da casa de Itapuã do nome do médico para o poeta. Era na casa de Elsimar que Vinicius se refugiava dos fãs e curiosos que saíam para a Pedra do Sal em busca dele, e mais tarde, foi Elsimar com quem Vinicius contou para protegê-lo da própria Gessy caso a situação ficasse feia durante um encontro do casal logo após a separação deles.

A importância da entrevista de Elsimar foi tamanha. Em mais de uma hora, o médico falou com propriedade sobre Vinicius, seus amores e os seus hábitos, sejam eles bons ou ruins. Cheio de histórias para contar, o médico não hesitou em nenhum momento ao falar do amigo e do casal, e ao tocar no assunto da separação deles, também bateu o martela e foi taxativo ao dizer que não foi uma surpresa, e que não houve nenhum grande drama.

Enquanto ele não tinha muito à acrescentar sobre a rotina produtiva do Poeta aqui na Bahia, Elsimar enriqueceu o documentário ao relatar um Vinicius bonachão, apaixonado e feliz, um Vinicius que achava Itapuã e a Bahia um paraíso.

Além de contribuir com suas memórias, Elsimar foi fundamental ao, quando questionado sobre a possibilidade de nos fornecer fotos ou vídeos daquela época em que era vizinho do Poeta, nos apontar na direção da sua ex-mulher, Micheline Coutinho. Fomos alertadas que ela era francesa e desconfiada, e que possivelmente não aceitaria nos receber. A sorte, mais uma vez, conspirou ao nosso favor neste dia quando nos demos conta que Micheline Coutinho era a mesma Dona Mimi, conhecida nossa por ser assídua em uma centro de tratamento frequentado por nós duas desde dezembro.

Entre um cappuccino e outro no restaurante do centro, Micheline topou fazer parte desta empreitada, e prometeu nos ajudar com o nosso problema de conseguir coletar imagens e fotos do Poeta da época, já que ela tinha um grande acervo dos anos em que foi casada com Elsimar e em que eles moravam na Pedra do Sal.

O terceiro dia de gravações começou às 9h, quando Anna Larissa buscou os equipamentos e o cinegrafista Paulo Silva na Facom, e dali seguiram para a casa de Micheline Coutinho, ex-mulher de Elsimar Coutinho, antiga vizinha e amiga do casal Vinicius de Moraes e Gesse Gessy. A caminho de Itapuã, o amigo de Larissa, Eric Luís Carvalho, ligou e, como estava perto da Faculdade de Comunicação da UFBA, se ofereceu para ajudar a dupla na gravação durante aquela manhã.

Naquela sexta-feira, 22 de fevereiro, Louise não pôde comparecer às gravações por conta de sua carga horária no site do Jornal Correio*, local onde estagiava. A entrevista foi marcada para às 10h na casa de Micheline, em Itapuã, mesma casa onde morava quando conheceu e conviveu com o poeta carioca e sua mulher baiana.

Ainda a caminho do local da entrevista, fizemos uma ligação para confirmar com a entrevistada o horário da nossa visita e pedir pontos de referência para chegar até a casa onde faríamos a entrevista. Quando uma voz masculina atendeu ao telefone, pedimos para que Micheline fosse chamada. De imediato uma senhora muito educada atende ao telefone com um carregado sotaque francês, mas ela não conseguia compreender uma palavra do que era dito do outro lado da linha e teve que pedir ajuda de um dos funcionários da casa para “traduzir” o que tentávamos dizer ao telefone. Só estávamos perguntando onde exatamente ficava a casa e avisando que chegaríamos em breve, cerca de quinze minutos antes do combinado.

Depois da ligação ficamos muito preocupados com o fato de ela ter demonstrado dificuldade de nos ouvir e com a possibilidade de isso significar um problema auditivo por conta da idade avançada, além de nos inquietar o sotaque carregado dela, que poderia dificultar a compreensão da fala em um documentário. O cinegrafista Paulo Silva sugeriu, então, que Eric Luis se encarregasse de segurar o nosso microfone boom improvisado o mais próximo possível de Micheline e decidimos simplificar ao máximo as perguntas, para que ela as compreendesse de imediato.

Micheline morou na mesma casa todos esses anos, antes, durante e depois da passagem de Vinícius na Bahia. O muro da sua casa é vizinho a atual Praça Vinícius de Moraes e, hoje, na rua que dá acesso à sua casa funciona um final de linha para muitos ônibus, o que torna o local movimentado.

Quando chegamos ao local da entrevista fomos recebidos por um dos funcionários da casa que muito educadamente sugeriu que entrássemos. Era perceptível que a casa havia sido mantida com as mesmas estruturas de anos atrás e, apesar de seu aspecto antigo, estava muito bem conservada. O imóvel foi todo construído a uma altura de dois metros do chão, como uma casa suspensa, cercada por varanda, com grandes colunas de pedra e detalhes em madeira.

No topo das escadas que davam acesso à casa, nos esperava uma senhora com um sorriso largos no rosto. De imediato nos apresentamos e ela fez com que ficássemos completamente à vontade, nos tranquilizando também acerca dos dois enormes cachorros pretos da raça Rottweiler que descansavam na varanda. Depois de escolhermos como local da entrevista uma das varandas laterais do imóvel, e enquanto o set de filmagem era arrumado, conversamos com Micheline a fim de conhecê-la melhor.

Micheline Charlotte Coutinho é francesa e mudou-se para o Brasil na década de 60 por conta de um amor. Ela conheceu Elsimar Coutinho quando ambos estudavam na Sorbonne, Universidade de Paris. Na época, ela, aos vinte e poucos anos, se apaixonou e aceitou o convite para vir à Bahia. Aqui, ela também se encantou pelo bairro de Itapuã, pela praia e pelas dunas que cercavam o local onde o casal escolheu morar. Segundo Micheline, ela nunca quis casar ou ter filhos, mas acabou sendo convencida pelo atual ex-marido de que a sociedade baiana da época não veria com bons olhos um médico que morasse com uma francesa com quem não fosse casado. Ela cedeu e teve três filhos biológicos e alguns filhos adotivos, que ela não lembra mais quantos foram, já que todos os seus funcionários e filhos de seus funcionários são considerados da família.

Na época em que Vinícius se mudou para Salvador, Micheline era casada com Elsimar Coutinho e eles já moravam na capital baiana, em uma casa construída no terreno da família do médico em Itapuã. Foi através dos dois que o Poeta escolheu sua casa e conviveu intensamente por alguns anos com o casal de amigos.

Micheline Coutinho se mostrou apreensiva pouco antes de começarmos a gravar, mas a tranquilizamos e conversamos sobre sua vida. Com uma memória invejável, ela lembrou em detalhes de muitas histórias de Vinícius em Salvador, frequentador assíduo da sua casa. Segundo ela, ele era duas pessoas completamente diferentes – uma para o trabalho de poeta, de escritor, de dramaturgo, e outra para os amigos, depois de algumas doses de uísque. Em alguns momentos, ela citou ainda outras personalidades que frequentavam sua casa na época, mesmo a contragosto do seu marido, Elsimar.

Entre elas estavam pessoas como Jorge Amado, Calasans Neto, Tatti Moreno e Silvio Robatto. Ela descreve os amigos com muito carinho e admiração pelo trabalho de cada um deles e pinta-os como pessoas inteligentes e simples, que gostavam de formar grupos e rodas de música e poesia.

Micheline e Elsimar também foram os responsáveis por apresentar o carnaval de Salvador a Vinícius de Moraes. O Poeta, que nunca tinha participado da festa, não havia sido convidado para o evento que aconteceria para membros no Yatch Clube, mas ainda assim os amigos conseguiram com que ele fosse. Tatti Moreno vestiu-se de mulher e foi à festa como mulher de Vinícius, que era, então, convidado do casal Coutinho. Mas, antes de seguir para o local onde comemorariam o carnaval, o carioca ainda convenceu Micheline a levar duas garrafas de uísque para ele. Como não era permitido levar a sua própria bebida, ela conseguiu improvisar uma espécie de turbante para guardar as garrafas na cabeça e isso rendeu ao grupo de amigos boas risadas.

A proximidade de sua casa com a de Vinícius possibilitou que ela conhecesse a dinâmica do casal a fundo. Ainda assim, Micheline não quis comentar muito sobre a separação entre o Poeta e Gessy e pediu que desligássemos as câmeras. Depois de pararmos a gravação, como quem contava um segredo, Micheline rompeu o discurso feito até aquele momento pelos outros entrevistados acerca da temática e confidenciou à equipe que a baiana não aceitou muito bem a separação do casal, tentando prejudicar Vinícius algumas vezes.

Em um desses episódios Gessy teria pedido para um funcionário trocar o combustível do carro de Vinícius por água, já que naquela noite ele sairia com Toquinho para tocar em bares de Salvador. Além disso, ela teria recorrido ao candomblé

na tentativa de impedir que ele a deixasse pela argentina Martha Rodriguez. Infelizmente, a pedido da entrevista, não podemos gravar um depoimento que teria sido ideal para contrapor o que já tinha sido pelos outros personagens até o momento.

Depois de retomada a gravação ela falou com pesar sobre o dia em que Vinícius morreu, 9 de julho de 1980. Segundo Micheline, ela tinha passado a noite anterior toda lembrando dele e, como uma voz em sua cabeça, ele a chamava de “bichinha”, o apelido carinhoso que o Poeta deu aos amigos mais próximos. Na manhã daquele dia, ela estava em Búzios e chamou uma amiga para acompanhá-la em uma visita ao amigo, que havia retornado ao Rio de Janeiro de uma viagem. A caminho da visita, as duas pararam em uma livraria e quando a francesa voltou para o carro, sua amiga lhe contou o que havia acabado de escutar no rádio: Vinícius de Moraes havia morrido.

Depois de encerrarmos as gravações, Micheline também nos relatou uma brincadeira que Vinícius de Moraes costumava fazer com uma de suas poesias mais famosas, o Soneto da Fidelidade. Segundo ela, o Poeta, quando entre amigos, recitava o último verso “Mas que seja infinito enquanto dure” modificado: “Mas que seja infinito enquanto duro”, disse a francesa, rindo.

Antes de irmos embora, fomos servidos de água de coco e Micheline desculpou-se por não ter mais fotografias da época. Segundo ela, as fotos que havia guardado daquele tempo, do casamento, dos saraus, dos amigos, ela havia dado todas à filha mais velha, que mora no Rio de Janeiro. Mas ainda guardou uma fotografia azulada pelo tempo, na qual o amigo estava com uma de suas filhas no colo. Com uma garrafa de uísque ao lado.

Eram 11 horas da manhã quando deixamos a casa de Micheline e foi dado por encerrado a primeira parte do terceiro dia de gravações. A produção foi retomada naquela tarde, em um auditório reservado por Louise na Rede Bahia, local onde ela e o entrevistado trabalhavam. Hagamenon Brito, jornalista e crítico musical do Jornal Correio, já tinha entrevistado Vinicius de Moraes em duas ocasiões anteriores à morte do Poeta e concordou em dar o seu viés profissional sobre o nosso objeto de estudo.

Hagamenon era um personagem fundamental para “Tarde em Itapuã” porque somente ele iria trazer a perspectiva de um profissional sobre os trabalhos de Vinicius, se a “baianidade” por assim dizer apresentada por Gessy e absorvida pelo Poeta na época influenciou a sua obra, se o contato com o Candomblé teria sido marcante e aproximado Vinicius ainda mais das matrizes africanas exploradas por ele anteriormente na fase das composições dos afrosambas, com Baden Powell.

Categórico, o jornalista demonstrou respeitar Vinicius de Moraes, sem o admirar como pessoa ou artista particularmente. Foi exatamente o que nós queríamos e precisávamos aquela altura do documentário, que estava repleto de fala elogiosas e às vezes até ardorosas de amigos e admiradores de Vinicius. Como estudantes de jornalistas, aprendemos desde cedo a buscar opiniões que se contrapõem de forma a enriquecer a narrativa, e foi justamente o que encontramos neste personagem.

Concluída a entrevista, Hagamenon gentilmente nos cedeu temporariamente o cd “O Poeta, a Moça e o Violão”, registro de uma série de shows históricos no qual Vinicius, Toquinho e Clara Nunes se apresentaram juntos em 1973. A estreia do espetáculo aconteceu no dia 27 de fevereiro no Teatro Castro Alves, em Salvador, produzido por Gessy Gesse. Nestas apresentações, o trio brinca, conta histórias e canta canções como *Regra Três* e *Como Dizia o Poeta*, entre outros sucessos.

Dada por encerrada as entrevistas, entramos simultaneamente em dois processos: o da pós-produção das imagens do documentário, e o da produção do Sarau Vinicius de Moraes, evento no qual buscamos simultaneamente homenagear o Poeta e mostrar a atualidade de sua obra. Nossa intenção, ao produzir o Sarau, era a de utilizar imagens dele como passagens e vinhetas de “Tarde em Itapuã”. A qualidade das imagens gravadas naquele dia, no entanto, não permitiu que nós utilizássemos este recurso e tivemos de pensar em outros recursos para substituir a nossa ideia inicial.

5.1 SARAU VINICIUS DE MORAES

A ideia do Sarau Vinicius de Moraes surgiu durante a etapa de pré-produção de “Tarde em Itapuã”. Em uma conversa sobre quais pessoas gostaríamos de entrevistar e em como montaríamos o documentário, foi-se pensado em realizar uma festa que celebrasse a vida do Poeta com o encerramento das gravações. Só que a ideia do Sarau saiu do plano de uma comemoração informal para um recurso que queríamos utilizar como claquete entre os blocos do documentário porque sentimos a necessidade de produzir algo além de entrevistas para “Tarde em Itapuã”.

Em janeiro, percebemos logo de início que teríamos somente o final de semana do dia 02 de março disponível para gravarmos o Sarau, devido aos compromissos com nossos respectivos estúdios. Tínhamos em mente gravarmos quinze canções de Vinicius para usarmos as imagens como claquete e o som como background durante o documentário, além de alguns personagens declamando poesias representativas da época em que o Poeta morou na Bahia.

Através de uma amiga de Anna Larissa conhecemos a banda utilizada na gravação do Sarau – Cassiano, César e Adriane Andrade. Em uma reunião com eles, ficou decidido que gravaríamos dez músicas que julgamos ilustrar mais os temas que sucederiam as claquetes de “Tarde em Itapuã”, e entramos em um acordo de que pagaríamos para eles um valor reduzido pela performance com a condição de que o material gravado durante o dia fosse disponibilizado para o trio após a edição.

Inicialmente, o Sarau estava marcado para acontecer na casa de Louise. No entanto, ao saber dos nossos planos para o evento, Arthur Dazzani, fez questão de que nós gravássemos o Sarau na casa, em um village em Patamares. Arthur também convidou amigos e admiradores da obra de Vinicius para participarem do Sarau como figurantes.

A gravação começou na tarde do sábado, no dia 02 de março. Os problemas começaram logo no início, quando o ângulo que nós havíamos selecionados para a gravação foi rejeitado pelo nosso cinegrafista e pela banda. Arrumados os equipamentos de uma nova ordem, colocamos a câmera 01 capturando o áudio da mesa de som e a imagem dos músicos, enquanto a câmera 02 gravou um panorama do Sarau e seus convidados. A gravação transcorreu tranquilamente e se encerrou às 18h.

Apesar de questionarmos o posicionamento das câmeras escolhido para a gravação, acreditávamos que as imagens estavam boas o suficiente para serem utilizadas como claquete. Contudo, durante a decupagem do Sarau no dia 04 de março, ficou claro que

existiam problemas com a iluminação e enquadramento nas duas câmeras utilizadas no dia. Nosso investimento foi, de certa forma, perdido.

Decepcionadas e pesarosas, optamos por utilizar somente o áudio capturado durante o Sarau Vinicius de Moraes nas claquetes de “Tarde em Itapuã”. Ficou combinado que as imagens das músicas do Poeta interpretadas pela banda, assim como os poemas declamados pelos figurantes do Sarau, seriam incluídos na versão final do Trabalho de Conclusão de Curso como bônus do DVD.

6. PÓS-PRODUÇÃO

A etapa de pós-produção teve início imediatamente no último dia das filmagens das entrevistas, e também aconteceu paralelamente à produção do Sarau Vinicius de Moraes. Começamos a digitalizar as imagens das fitas mini DV no Laboratório de Televisão e Vídeo da Facom na sexta-feira (22). Com a intenção de adiantar o processo de decupagem, deixamos o material gravado anteriormente – as entrevistas com Gessy, Waldemar, Renata, Arthur, Jamison e Elsimar – nas mãos de um funcionário do laboratório, que ficou encarregado de digitalizar as fitas enquanto Louise gravava a última entrevista de “Tarde em Itapuã” com o cinegrafista Paulo Silva.

Ao retornar da entrevista, no entanto, ficou constatado que nada havia sido feito porque o equipamento necessário para a digitalização das imagens foi ocupado durante toda aquela tarde por alunos do curso de cinema. Louise aguardou a ida deles para finalmente poder utilizar o equipamento, mas como o processo de digitalização das imagens brutas capturadas pela câmera nas fitas é um processo demorado, que acontece em tempo real, o dia não foi muito proveitoso nesse quesito. Conseguimos digitalizar apenas a primeira fita da câmera 01, equipamento que capturou o áudio principal das entrevistas, antes que o laboratório precisasse fechar.

A nossa intenção de conseguir digitalizar ao menos três fitas e decupá-las durante o final de semana teve de ser colocada em pausa. Além da indisponibilidade do equipamento impedir a digitalização de mais de uma fita naquele dia, o HD externo de Louise era incompatível com o computador do laboratório por ser formatado apenas para computadores da plataforma MAC OS X.

Ponderamos como proceder durante o final de semana, e ficou decidido que além de formatar o HD disponibilizado para a realização do documentário, a decupagem seria feita no laboratório durante a semana seguinte. Tal qual nos segundo e terceiro dias do processo das gravações, Anna estaria na ilha de edição durante o período matutino, enquanto Louise estaria no laboratório durante o período vespertino e parte do noturno, enquanto o laboratório estivesse funcionando.

A decupagem das quatro fitas da câmera 01 durou quatro dias, sendo concluída no início da tarde da quinta-feira (28). Já a digitalização do material bruto aconteceu em dois dias – nos dias 28 de fevereiro e 01 de março. Aquela sexta-feira (1) também marcaria o nosso primeiro dia na sala de edição do laboratório com a funcionária Selma Barbosa, que havia se disponibilizado a nos auxiliar com a edição de “Tarde em

Itapuã” naquela sexta-feira e na semana seguinte durante o período vespertino, já que não conseguíamos encontrar vaga na ilha de edição no período matutino desde a semana anterior. No entanto, na tarde da quinta-feira (28), Selma nos avisou que teria de cancelar nosso compromisso na sexta e na quinta-feira seguindo devido à compromissos pessoais. Isto nos deixava apenas quatro dias, das 14h às 17h30, para editar, montar e finalizar “Tarde em Itapuã” no laboratório da Facom. Obviamente, tal feito seria impossível de ser realizado a tempo. Neste momento, entramos em contato com nosso orientador, que nos encaminhou para um editor de confiança dele, Matheus Pirajá.

Depois de conversar com Matheus sobre questões como prazos, preços e o que buscávamos expressar no documentário, ficou acertado nossa parceria. Entregamos na sexta-feira (1º) o material bruto digitalizado em dois HDs externos: um de 500GB da marca WD, e outro de 320GB da SimpleTouch, além da primeira versão do roteiro de montagem, que ficou com cerca de 33 minutos sem finalização.

Tendo em vista a necessidade de cortes, partimos para a segunda versão do roteiro de montagem acabou pautando os demais roteiros seguintes. “Tarde em Itapuã” foi dividida em dez blocos. O primeiro bloco traziam relatos que ilustravam o início do romance entre Gessy e Vinicius, a cerimônia de casamento deles e a decisão e os preparativos da mudança dele para a Bahia.

O segundo bloco era dedicado ao processo de construção e inauguração da casa em Itapuã, o terceiro falava da convivência dele com os amigos e como a mudança do Poeta era visto pela sociedade da época. O quarto bloco discutia os trabalhos desenvolvidos e as parcerias cultivadas pelo Poeta durante sua estadia aqui, enquanto o quinto bloco contava com depoimentos sobre o relacionamento de Vinicius com a Mãe Menininha e a presença do Candomblé na vida dele.

O sexto bloco tocava na separação o casal, enquanto o sétimo bloco pontuava a obra de Vinicius como um todo. Já o oitavo bloco enveredava na morte do Poeta, com os relatos dos amigos sobre este momento. O novo bloco tratava da relação dele com a Bahia, e a memória que o Estado tem dele, enquanto o décimo e última bloco trazia as últimas falas do nosso personagem sobre o Vinicius homem e o Vinicius artista.

Entramos em uma nova seara neste momento – cumprido o papel de produtoras e diretoras do documentário, começamos a atuar verdadeiramente como roteiristas, promovendo cortes, recortes e inúmeros reajustes com a intenção de enxugar “Tarde em Itapuã” sem empobrecer a sua narrativa. Foram necessários muita calma, desapego, um trabalho de maestria quase cirúrgica e seis roteiros de montagem ao todo para que nós

chegássemos em um acordo onde mantínhamos a fidelidade das entrevistas realizadas com o tempo máximo estipulado pelo nosso orientador, o de 25 minutos.

Acreditamos que todo documentário deve prezar em ilustrar o que não foi dito e respeitar os silêncios e insinuações, ao invés de trazer tudo explicado e devidamente mastigado para consumo do telespectador. A restrição ao tempo do documentário fez com que nós necessitássemos cortar dois blocos previstos nos cinco primeiros roteiros, além de condensar outros blocos a fim de nos mantermos fiel ao combinado.

A primeira versão finalizada de “Tarde em Itapuã” contabiliza ao todo 22 minutos e 30 segundos de muitas sonoras intercaladas com imagens produzidas por nós, e imagens reproduzidas da internet, já que na fase da pesquisa não encontramos imagens registradas aqui na Bahia ao percorremos os Centros de Documentação (Cedocs) da TV Bahia, TV Aratu, TVE e da TV Itapoan. A TV Bahia ainda não tinha sido fundada na época, assim como a TVE. Já os arquivos da TV Itapoan só tinham sido digitalizados após a década de 80, e fomos informadas de que todas as imagens em arquivos da TV Aratu da época se perderam em um incêndio que destruiu os arquivos da emissora.

6.1 INVESTIMENTO FINANCEIRO

O investimento financeiro para realização desse documentário acabou custando muito acima da nossa previsão inicial. Primeiro porque tivemos gastos não previstos no orçamento inicial – o uso de doze fitas mini DV para as gravações, que inicialmente seriam realizadas em uma câmera digital Sony Handycam DCR-SR85, cujo cartão de memória já tínhamos comprados. Por questões de logística de tempo e disponibilidade dos funcionários e equipamentos do Laboratório de Televisão e Vídeo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, tivemos de investir na contratação de um editor particular para nos auxiliar no processo de edição, montagem e finalização do documentário, gasto de última hora necessário para a conclusão a tempo do projeto.

Contudo, identificamos que os nossos maiores gastos foram com o pagamento das diárias do cinegrafista e com a realização do Sarau Vinicius de Moraes. Além disso, houve grandes custos com combustível em dois automóveis, impressão de autorizações de imagens, roteiros e afins, além da impressão da memória descritiva e das capas dos DVDs, que ainda não foram calculadas pelas realizadoras.

MATERIAL/SERVIÇO	QUANTIDADE	VALOR
Cinegrafista	4 diárias	R\$ 900.00
Combustível	300 litros	R\$ 600.00
Fitas mini DV	12	R\$ 180.00
Impressões, xerox, pastas, canetas e materiais	200 páginas, quatro canetas, duas pastas, corretivo e prancheta para decupagem	R\$ 55
Edição e finalização	Pacote	R\$ 250
Contratação banda Sarau	Pacote	R\$ 200
Alimentação/ Sarau	Diversas	R\$ 108
Bebidas/Sarau	Diversas	R\$ 30
Livros	9	R\$ 400
TOTAL (Parcial)		R\$ 2723,00

**Os recursos foram das autoras do projeto*

7. DIFICULDADES E APRENDIZADO

Foram muitas as dificuldades experimentadas durante a realização deste projeto. Desde os problemas oriundos da nossa inexperiência com o formato e com a realização de um grande projeto de audiovisual, até dificuldades oriundas das fragilidades existentes na infraestrutura do Laboratório de Televisão e Vídeo da faculdade e nos equipamentos da universidade. Problemas como a inexistência de um microfone adequado para a captura de áudio em gravações externas, lâmpadas para iluminação ou espaço suficiente para atender à todos os alunos nas ilhas de edição interferiram um pouco com os nossos planos para “Tarde em Itapuã”.

Um dos grandes aprendizados que levamos deste projeto foi em relação aos custos elevados que um documentarista precisa enfrentar para realizar qualquer produção cinematográfica sem qualquer incentivo governamental. É extremamente dispendioso arcar com o pagamento de pequenas coisas como alimentação ou o combustível para os veículos utilizados no transporte da equipe de produção, como coisas vitais para o funcionamento do projeto, como aluguel de equipamentos e diárias de cinegrafistas.

Gravar “Tarde em Itapuã” foi no mínimo desafiador. Requereu jogo de cintura, paciência e muita calma para lidar com problemas de logística como fontes que desmarcam entrevistas na última hora, HD externos que não funcionam ou disputas sobre enquadramentos e ângulos dos entrevistados durante as gravações. Entre as inúmeras lições que vamos levar deste projeto está a importância da persistência, quesito essencial para qualquer jornalista que deseje encarar a profissão com bom-humor.

Persistir na busca de informações, fatos ou histórias sobre o personagem alvo do que está sendo documentado. Persistir na busca de recursos para a continuidade do projeto, ou no contato com fontes difíceis de serem encontradas.

São inúmeras as dificuldades que o jornalista encontra durante o exercício de sua profissão. Elas talvez sejam até maiores quando se fatora na equação uma produção audiovisual. Mas não existem palavras para definir a gratificação que sentimos ao ver o nosso projeto idealizado, gestado e concebido com tanto esforço tomar vida e forma perante os nossos olhos. A sensação de que valeu a pena nossas noites insones e preocupadas, nosso dinheiro investido, nossas frustrações e decepções enfrentadas.

“Tarde em Itapuã” pode não ter sido exatamente o que sonhamos de início, mas nem por isso é um trabalho menos benquisto. Talvez por ter nos consumido tanto, da mesma forma como os amores consumiam Vinicius, ele seja ainda mais especial para nós.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNADET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

BORGES, Kátia. Título: A sétima musa. Revista Muito, Nº 25, p. 30-37, dezembro de 2008.

CASTELLO, José. O Poeta da Paixão – Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DIAS, Verônica Ferreira. Cabra Marcado para Morrer - cinema contando História por meio de histórias (e memórias). In: Freire, Marcius e Penafria, Manuela. Revista Digital de Cinema Documentário São Paulo: 2006.

FERRAZ, Eucanaã. Vinicius de Moraes / Eucanaã Ferraz. – 2. Ed. – São Paulo: Publifolha, 2008. – (Folha Explica)

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

MACHADO, Hilda. Cinema de não-ficção no Brasil. Rio de Janeiro: Revista Alceu n.15. Julho a Dezembro 2007.

MORAES, Vinicius de, 1913-1980. Poemas esparsos / Vinicius de Moraes; seleção e organização Eucanaã Ferraz. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PRADO, Fernando Leme do. Metodologia de projetos / Fernando Leme do Prado. – São Paulo: Saraiva, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é Documentário? . In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

- Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Sena São Paulo, 2008.

SETARO, André. Escrito sobre cinema, volume 3. Carlos Ribeiro (org), Salvador: Edufba, 2010.

9. ANEXOS