

UM ESTUDO DA FORMALIDADE SONORO-NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO MUSICAL *TITÃS - A VIDA ATÉ PARECE UMA FESTA*

Cynthia Schneider *

Resumo: O artigo apresenta uma análise do filme *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, documentário sobre a trajetória da banda brasileira Titãs. A modelagem analítica adotada partiu da proposta de Casetti e Di Chio (1991), especialmente para a determinação dos procedimentos para decomposição e recomposição da obra. Os elementos estudados foram os códigos sonoros como recursos narrativos, o enredo e a organização da obra dada pela montagem cinematográfica para a integração entre música e cinema. Esta análise fílmica reconhece as asserções propostas pelo documentário e visa compreender as articulações narrativas no filme por meio dos elementos formais adotados. Como proposta teórica para compreensão do filme em suas especificidades documentais o artigo considera os conceitos sobre o filme de não-ficção conforme apresentados por Ramos (2008) e de montagem cinematográfica propostos por Aumont (1994).

Palavras-chave: Documentário musical, análise fílmica, códigos sonoros, montagem cinematográfica, roteiro.

Resumen: El artículo presenta un análisis de la película *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello y Oscar Rodrigues Alves, un documental sobre la trayectoria de la banda brasileña Titãs. El modelo analítico parte de Casetti y Di Chio (1991), especialmente en lo concerniente a la determinación de los procedimientos de descomposición y recomposición de la obra. Los elementos estudiados son los códigos sonoros como recursos narrativos, la trama y la organización de la obra dada por el montaje cinematográfico para la integración entre música y cine. Este análisis fílmico reconoce las aserciones propuestas por el documental e intenta comprender las articulaciones narrativas a través de los elementos formales adoptados. Como propuesta teórica para la comprensión de la película en sus especificidades documentales, el artículo considera los conceptos sobre el cine de no ficción, tal como los presenta Ramos (2008), y sobre el montaje cinematográfico, propuestos por Aumont (1994).

Palabras clave: Documental musical, análisis fílmico, códigos sonoros, montaje cinematográfico, guión.

Abstract: The paper presents an analysis of *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), by Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, a documentary about the history of Brazilian band Titãs. The analytical model is adopted from Casetti and Di Chio's proposal (1991), especially for determining the procedures for decomposition and recomposition of the film. The elements studied were the beep codes as narrative resources, the plot and the organization of the work given by cinematic montage for integration between music and

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail: cyla72@uol.com.br

O presente artigo resulta de um trabalho apresentado na Mesa *Cinema Documentário e MPB*, do IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, de 15 a 17 de agosto de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

film. This film analysis recognizes the assertions proposed by the documentary and seeks to understand the film narrative joints through the formal elements adopted. As a theoretical proposal for understanding the documentary specificities, this article considers the concepts of the non-fiction film as presented by Ramos (2008) and film editing proposed by Aumont (1994).

Keywords: Musical Documentary, film analysis, codes sound, film editing, screenplay.

Résumé: Cet article présente une analyse de *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, un documentaire sur l'histoire des Titãs, un groupe de musiciens brésiliens. Le modèle analytique adopté est issu du travail de Casetti et Di Chio (1991), en particulier pour déterminer les modalités de décomposition et de recomposition du travail. Les éléments étudiés sont les codes sonores, considérés comme moyens narratifs, l'intrigue et l'organisation du film donnée par le montage cinématographique pour l'intégration entre la musique et le cinéma. Cette analyse repère et étudie les considérations avancées par le documentaire et cherche à comprendre les articulations de la narration du film à travers les éléments formels adoptés. Comme proposition théorique pour la compréhension du film documentaire, l'article examine le concept de non-fiction tel qu'introduit par Ramos (2008) et celui de montage cinématographique proposé par Aumont (1994).

Mots-clés : Documentaire musical, l'analyse de film, code sonore, montage filmique, scénario.

A análise fílmica tem como premissa observar obras cinematográficas de forma metodológica para promover um entendimento sobre a obra. Nas palavras de Aumont e Marie (2003), sua função é compreender as razões de ser, contribuir para o esclarecimento de uma obra artística e propor a sua interpretação. Uma das primeiras dificuldades com as quais se depara o analista de filmes de não ficção é o fato de que a modelagem analítica é muito mais correntemente aplicada ao cinema ficcional do que aos filmes documentários. E, em decorrência desta proposta analítica ser especialmente sobre aspectos sonoros do filme documentário musical, faz-se necessário compreender como estes códigos são articulados na narrativa e na montagem desse subgênero de filmes, não sendo descolados do contexto imagético em que estão inseridos. (Casetti; Di Chio, 1990: 99).

Este estudo, que se debruça sobre o gênero não-ficcional, adota o entendimento de que todo documentário organiza, reconstrói e emite

postulados para uma representação do mundo. A esse conjunto de valores calcados numa ancoragem histórica, entendido por ética do documentário, afere-se o atributo do dinamismo. Seus conteúdos devem ser coerentes entre si e indicam a condição de emissão de asserções sobre o mundo, característica intrínseca ao documentário. (Ramos, 2008: 33).

Soma-se à investigação sobre o longa-metragem *Titãs - a vida até parece uma festa* (2009) o fato de que pode ser detectado no cenário cinematográfico contemporâneo um surto de produções do que tem configurado um subgênero musical, com uma grande quantidade de produções recentes exibidas em salas comerciais e gerando seus próprios espaços de fruição, como é o caso do Festival Internacional *In-Edit*¹ e do *Cine MPB*.² Este artigo apresenta o estudo de caso do único filme brasileiro recente que demonstra um objetivo claro de sua realização: retratar a carreira de 25 anos da banda brasileira *Titãs*, com material audiovisual de acervo, dirigido por Branco Mello (vocalista e baixista da banda) e Oscar Rodrigues Alves.

Os elementos estudados foram os códigos sonoros como recursos narrativos, em especial as vozes, os ruídos e os sons musicais. Estes elementos foram observados considerando-se os seguintes contextos inerentes à obra: a) os códigos sonoros atribuindo dinamismo do roteiro, com ênfase no enredo; b) a articulação dos códigos que promovem a proximidade assertiva no subgênero musical, ou seja, a integração entre música e cinema, especialmente pela sutura dada pela montagem cinematográfica.

¹ A quarta edição do *In-Edit Brasil 2012* - Festival Internacional de Documentários Musicais, foi realizada em evento com duração de dez dias, em São Paulo, de 1º a 10 de junho e depois em Salvador, de 14 a 21 de junho. Foram exibidos 77 filmes do subgênero musical.

² A *Mostra Cine MPB* foi realizada de 05 a 14 de janeiro de 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo e exibiu uma retrospectiva com 17 filmes documentários brasileiros.

O filme: objeto da análise fílmica

A banda de rock brasileira que dá nome ao documentário analisado neste artigo surgiu com o nome de Titãs do Iê-Iê em 1981, segundo o site oficial,³ embora este nome original seja muito pouco conhecido do grande público hoje. A mesma fonte aponta o ano de 1982 como a data do primeiro show com composições próprias no Sesc Pompéia, em São Paulo. *Titãs - a vida até parece uma festa* é um documentário pertencente ao subgênero musical.

O site oficial da banda informa que Branco Mello registrou shows, bastidores, momentos de descontração em aeroportos e hotéis, rotinas de criação, gravação e convivência da banda e que este material de acervo foi o ponto de partida para o documentário. Os vídeos foram gravados em formatos como VHS, Hi-8, Super 8 e mini DV, o que fica bastante claro ao espectador: há qualidade significativamente diferente de som e imagem entre os vários planos do filme, em certos momentos há muito ruído sonoro devido ao microfone não direcional das câmeras portáteis ou imagens muito granuladas devido a ausência de iluminação adequada.

O diretor Oscar Rodrigues Alvez já havia dirigido o clipe da canção “Epitáfio” da banda e foi convidado para a parceria de roteiro e direção do filme, concebido a partir de 200 horas de gravações. Também houve pesquisa feita em acervos de emissoras de televisão, dado que foram resgatadas participações diversas da banda em programas de tv, especialmente de auditório, além de depoimentos e shows. Como documentário, o filme tem um foco assertivo bastante claro: contar a história da banda sob o seu próprio ponto de vista. A preocupação narrativa

³ Site oficial da banda Titãs: <http://titas.net>. Acesso em 20.05.2011. A história da banda resumida no site foi publicada no seguinte livro, que se encontra com edição esgotada: ALZER, André Luiz; MARNO, Hérica. *Titãs: a vida até parece uma festa*. SP: Editora Record, 2002.

se evidencia pela visível organização do filme em atos, intensificação dos pontos de virada e repercussão do climax, elementos típicos da narrativa ficcional. O site informa ainda que o filme levou seis anos para ficar pronto.

A análise: método e os códigos sonoros no filme documentário

O modelo analítico escolhido para o estudo deste filme baseou-se na proposta de Casetti e di Chio (1990). Partindo de influências estruturalistas, especialmente de Metz (1973), os autores propõem que sejam observados os seguintes elementos sonoros no filme: as vozes, os ruídos e os sons musicais. Para os autores, estes são os três eixos que se organizam por meios mais amplos que transcendem as fronteiras do cinema e são característicos da expressão sonora, como o volume, o ritmo e o timbre. Mas eles também reconhecem que há aspectos que “intervêm com maior regularidade e maior pontualidade para determinar o perfil de um filme enquanto tal: existem fenômenos que definem o sonoro em sua forma ‘cinematográfica’” (1990: 99) Os autores são claros na percepção integrada entre som e imagem operando de forma conjunta no filme:

“Nos referimos concretamente àqueles códigos que presidem a interação do sonoro com o visual, regulando a procedência do primeiro com relação ao segundo (derivação explícita de uma fonte enquadrada, ou a derivação de uma fonte que, ainda estando presente em campo, não é visível no momento, e inclui uma fonte não diretamente identificável), e há alguns efeitos relacionados a esta escolha”. (1990: 99).

Em consonância com esta percepção decorre a escolha analítica que evita descolar a percepção sonora do contexto fílmico. Bordwell e Thompson (1979; *apud* Casetti; Di Chio, 1990) já compreendiam a esquematização de que o som cinematográfico pode ser diegético ou não diegético, ambas denominações que relacionam o som ao espaço de realização da cena. Ao ter sua origem presente no espaço de determinada

ação cinematográfica, seja visível no quadro ou na área fora dele, o som é considerado diegético. Os sons que não provém do espaço físico da trama, como os externos, a exemplo de música inserida sobre as sequências e os internos, como os sons de vozes em pensamento, são denominados sons *over*, portanto não diegéticos, pois não provém do espaço físico da trama.

Estes recursos de constituição da obra cinematográfica são recorrentemente mais estudados no tocante aos filmes de ficção. Mesmo a proposta de Casetti e di Chio (1990) toma como objeto de estudo o filme *Paisá*, de Roberto Rossellini (1946). No caso do filme *Titãs, a vida até parece uma festa* há que se considerar a grande relevância da voz para a dinâmica narrativa proposta, visto que é uma das principais características do documentário (Ramos, 2008). Portanto, considerando os três tipos de elementos sonoros que compõem a matéria sonora do filme: as vozes, os ruídos e os sons musicais, segundo proposta de Casetti e Di Chio (1990), esta análise destacou primeiramente o lugar da voz no documentário.

A voz no documentário

Com relação à questão ética do documentário, faz-se necessário ressaltar que os aspectos valorativos estão relacionados à voz. E esse critério é destacado na obra de Ramos (2008) inclusive para identificar as fases do documentário na história. No documentário clássico, a tradição formal era a voz *over*, a voz do saber. A partir dos anos 1960 torna-se enfática a voz dialógica, que introduz outra forma de enunciação: a voz da entrevista ou do diálogo. Sua influência vem do pós-estruturalismo e percebe-se o recuo e a interatividade. Já o documentário pós-moderno é marcado pelo depoimento, pela narrativa em primeira pessoa e pelo forte estilhaçamento do sujeito que enuncia.

O documentário *Titãs* é sobre uma das maiores bandas de rock brasileiras, seu tema norteador é essencialmente sonoro. Mas este não é um

filme que possui um narrador formal. A voz da banda é múltipla, fragmentada em diversos oradores, às vezes materializada no depoimento de um músico ou colaborador, ou pelo revelar de uma câmera que presencia a gravação de uma canção no estúdio. Ora estas vozes são colocadas em *off*, em outras vezes passam à primeira voz do filme, como um depoimento de um personagem que fala com a câmera e que conduz a narrativa, que investiga, que seleciona e justifica. O filme não pertence a uma voz *over diegética*. Suas vozes em certos momentos precisam ser não diegéticas, pois é um filme sobre uma banda, as canções surgem como fundo de depoimentos para logo dar lugar às performances nos shows. Mas também a voz é diegética em vários outros trechos, pois são os músicos-personagens que dão voz à jornada da banda que o filme intenciona contar.

Para entender um documentário é preciso analisar qual a tese que ele expõe, qual a questão ética que está em jogo no filme. Um passo a passo desta análise implicou compreender como o filme é composto por meio de imagens e sons, com possibilidades diversas de articulação para a produção de sentido. O primeiro nível da análise tratou do objeto do documentário, depois buscou compreender qual o tipo de imagem adotada (fotos, audiovisuais de arquivo, outros documentários), o tipo de condução narrativa dominante, o encadeamento deliberado das informações por meio da montagem e o resultado final dado à dimensão sonora do filme, com suas vozes, ruídos e sons musicais.

Há intenção clara em *Titãs* de propor uma narrativa reconstitutiva de uma suposta “história da banda” contada por ela mesma. Mas enquanto filme documentário uma identidade única se torna bastante difícil, pois no decorrer de muitos anos registrando imagens e sons, houve uma multiplicidade grande de formas adotadas para a captação. Nas muitas tomadas percebe-se que a câmera revela estar presente em momentos e lugares onde o espectador não poderia estar, com a intenção própria de observar sem interferir, discreta. Em outras revela sua presença, os

integrantes da banda conversam com ela, fazem determinadas ações exatamente porque estão sendo filmados e dão deliberadamente seus depoimentos olhando para a câmera, seja no momento próximo em que vivem as ações em questão ou posteriormente, imprimindo sua opinião sobre situações que o roteiro considera fundamentais.

O horizonte do documentário gira em torno de quem enuncia e de onde enuncia, ou seja, da voz de quem fala juntamente com a composição da tomada. Neste filme, há a presença da fala fora de campo e da fala dialógica, como referência típica ao cinema direto, que fica em recuo enquanto as informações são transmitidas pelas conversas. Isso acontece em cenas em que os músicos estão compondo, por exemplo. Ou ainda nos depoimentos, outra característica predominante no cinema documentário contemporâneo.

Basicamente este documentário narra, faz as suas asserções, a partir de uma mescla de vozes fora e dentro de campo. As entrevistas e os depoimentos não se submetem a uma padronização de linguagem. Isso ocorre devido à determinante característica do material de acervo. Puccini (2009) reconhece a dificuldade de elaboração de roteiros para documentários, mas crê que a sua possibilidade de elaboração é tão viável, em muitos casos, como para um filme de ficção, apesar das limitações. “Na etapa de pré-produção, a impossibilidade da escrita de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre em virtude do assunto ou da forma de tratamento escolhida para sua abordagem”. (Puccini, 2009: 25).

Há, em determinados momentos, como durante a composição de um dos álbuns do grupo, fortes influências do cinema direto, o que não acontece na totalidade do filme. Há igualmente situações em que os personagens reagem à câmera, eles são abordados e solicitados a reagirem ou simplesmente comparecem à tomada promovendo enunciados. Isso contrapõe duas propostas de realização documental: a do cinema direto e do

cinema verdade, com o sujeito da câmera interferindo e mostrando como e quando está interferindo. Igualmente há cenas em que é demonstrado o improvisado na circunstância da tomada, como Marcelo Fromer insistindo numa determinada frase para a letra de uma canção para Sérgio Brito. Há, ainda, outros exemplos como o encontro da banda com os músicos que irão originar o álbum *Õ Blésq' blom*, onde Tony Bellotto, na praia, pede direta e repetidamente ao sujeito da câmera que filme o encontro, o que aponta para uma adoção visível da ética, novamente, interativa e reflexiva, buscando a modalização do sujeito que tem um domínio sobre o mundo.

Ruídos como códigos sonoros

Algumas imagens de bastidores de ensaios e convivência da banda são mostradas no decorrer do filme, como transição para núcleos de conteúdos, definitivamente marcados pelo lançamento de cada um dos álbuns da banda em ordem cronológica e, especialmente, para justificar a sonoridade do trabalho em questão. Mas também podem estes ruídos ser considerados no filme como mais uma voz, mais uma forma de enunciar.

Em muitos momentos a montagem opaca se destaca, também por articulação dos códigos sonoros dos ruídos, como nas cenas intercaladas de shows onde a mesma música é tocada, mas visivelmente há muitos anos entre um show e outro. Isso acontece devido à brusca transição entre as imagens captadas com câmeras diferentes, proporcionando qualidades opostas de som e imagem, com maior ou menor grau de ruído. Um exemplo disso é a montagem paralela de trechos de um show que se assemelha a uma apresentação universitária da banda no início da carreira, com qualidade ruidosa de som e imagem e a subsequente intervenção das cenas do show acústico com a participação de Jimmy Cliff, cantando a mesma música no final dos anos 1990. Neste trecho do documentário há continuidade do conteúdo verbal da letra da canção, mas a qualidade de som e imagem no

quadro causa uma mudança brusca que provoca, por um efeito de ruptura dos códigos sonoros, a nostalgia e a poética da passagem do tempo que os realizadores do filme desejam enfatizar.

Sons musicais e conteúdo verbal das letras

Há que se considerar que os documentários musicais, em geral, supervalorizam o aspecto lúdico das composições, por uma razão mesma da economia criativa: há um público previsto para este tipo de filme que coincide com o dos fãs da banda, apesar deste não ser um aspecto excludente da relação realizador-público para este tipo de filme. O documentário musical promove a troca de impressões que evocam a poética dos sons musicais, inclusive com sobreposições sonoras bastante intensas recriando referências de indicação ao repertório da banda.

Há intenção de sutura dos atos narrativos por meio das letras das músicas, o que sobrepõe em camadas a questão da voz e da música. Isso se dá no filme quando são lembradas as prisões de Arnaldo Antunes e Tony Belotto por porte de heroína. Não há a presença da voz de qualquer integrante da banda para a introdução ao tema. É utilizada uma reportagem conduzida por um apresentador de programa de auditório - Faustão ainda em fase do programa *Perdidos na Noite*. Mas a voz não diegética acaba interferindo como uma resposta da banda, na letra da canção que preenche o *background* da cena, *Estado violência*.

A condução narrativa mostra uma opinião crítica dos músicos aproveitando o que realmente era bastante óbvio como resposta: a sonoridade e as letras das canções do novo trabalho dos Titãs após as prisões. A letra da canção discursa “deixem-me sentir, deixem-me em paz,” sobrepondo imagens das prisões e de recortes de jornais com a notícia. Os depoimentos dos músicos são articulados com condição sonora ruim, plena de ruídos, dentro de ônibus, onde eles falam para a câmera. Mas não há um

entrevistador, não se sabe para quem eles estão falando, é como se fosse uma resposta para o público de uma TV. A proposta narrativa neste trecho não deixa de ter uma sinergia com o videoclipe, com inserções de canções inteiras, pontuando a narrativa em ordem cronológica. Mesmo sendo possível perceber um anacronismo das imagens de arquivo sobre o tema, os depoimentos são alinhavados para favorecer o dinamismo do roteiro e engatar o tema de uma das músicas mais emblemáticas da banda, justificada exatamente por Tony Bellotto, “Polícia”, numa complementaridade intencional da composição dos códigos sonoros do filme.

Isso denota uma proposição estilística da simultaneidade, por meio da sobreposição de imagens e sons, também uma constante no documentário contemporâneo. O documentário, ao contrário das teses e dissertações trabalha com a emoção. É feito para emocionar. É por isso que ele é cinema, é narrativa, música e ruídos.

O roteiro e o enredo no filme documentário

A conceituação apresentada por Ramos (2008) categoriza os documentários em quatro principais sistemas de valores éticos, pautados na relação entre a forma da presença do sujeito que sustenta a câmera na tomada e suas asserções sobre o mundo. Os sistemas são: educativo, imparcial, interativo/reflexivo e modesto. Para este estudo, foram enfatizados os sistemas imparcial e interativo/reflexivo, característicos do cinema direto e do cinema verdade, pois foram identificados como elementos-chave no documentário *Titãs*. Mas isso não exclui momentos em que os outros sistemas são adotados em partes distintas do filme.

É possível entender que o documentário não é um modelo com formato prévio e engessado, que para ser assim categorizado precisaria seguir algum rigor formal, seja em termos de conteúdo, plástica narrativa ou abordagem. E estes argumentos são justos para um ponto inicial desta

análise do filme porque não procura encontrar no filme o que ele tem de verdade ou objetividade para que possa ser reconhecido como documentário, mas os elementos da sua estrutura interna que revelam a acuidade assertiva dos seus realizadores.

Para Ramos (2008), o documentário faz asserções sobre o objeto que pretende evidenciar, e para sabê-lo é preciso entender a questão ética que está em jogo, investigar quais as formulações válidas que o filme faz sobre o real. Se todo documentário organiza e reconstrói a representação do mundo e emite postulados sobre o mundo - como demonstra o autor - é preciso, para a análise, decompor o filme e perceber como ele expõe assertivamente através de imagens e sons.

Todo filme é um filme de ficção, já disse Metz (Aumont, 1999: 71). Então seria possível detectar neste filme de não ficção elementos comuns à estrutura narrativa ficcional. Não que seja uma regra, mas isso ocorre neste filme como uma proposta narrativa para constituição assertiva documental. Como a leitura deste filme centrou-se no fato de que ele evidencia a intenção de contar uma história, o enredo ganhou maior evidência na análise dentre os aspectos narrativos. É possível perceber a intenção de organizar o filme em blocos, de acordo com as fases da banda, demarcadas pela transição que mais a caracteriza enquanto identidade sonora: o lançamento de cada um dos álbuns de sua carreira. Cada novo trabalho do grupo surge como um ponto de virada, uma aposta que leva a banda para novos caminhos e exige dos realizadores uma busca por conteúdos específicos e pontuais imagéticos e sonoros do acervo.

A linearidade da narrativa também aparece como uma forma de conduzir o filme ao clímax. O filme toma o rumo da banda-família, de oito integrantes, que compartilham os ideais, seus processos criativos, seu tempo produtivo e esta convivência sofre abalos cada vez que um integrante aparta-se do grupo. Esta condução fica evidente em pontos de virada que poderiam ser assim considerados não só para o filme, mas como para a

própria banda, fazendo com que coincidam o rumo do filme com o rumo da banda.

Há nisso um certo didatismo, pois o ponto de virada é justamente, no filme de ficção, a ocorrência de um fato gerador, modificador do *modus operandi* corrente e que lança os personagens num novo momento provocado por uma grande mudança. Neste filme de não ficção isso ocorre de maneira semelhante e bastante clara na forma como é apontada a saída de dois integrantes, Arnaldo Antunes e Nando Reis. Mas, mais ainda no momento de anúncio da morte do guitarrista Marcelo Fromer. A formalidade do momento é resgatada por meio da leitura oficial de carta da banda por Branco Mello, em voz diegética, junto a todos os integrantes e ex-integrantes da banda numa coletiva de imprensa. A presença do quadro, da banda e do emissor da voz não evita o distanciamento da formalidade que tem quase o mesmo impacto que uma voz *over*. Esta é uma locução assinada por muitos e mediada por terceiros: no caso, imagens de uma reportagem de televisão. A reportagem sobre a morte do músico veiculada pela Rede Globo, inclusive, é inserida no filme, mantendo uma proposta de distanciamento da banda sobre o assunto e reverenciando o que a mídia disse, com a voz *over* da repórter da emissora na impossibilidade da própria banda fazê-lo.

A montagem no documentário: compreendendo sonoridades e imagens

O efeito produzido no filme pelos códigos sonoros, constituindo uma narrativa, é também o resultado de uma articulação da montagem, haja vista que se utiliza um banco de imagens captado aleatoriamente, com diferentes modelos de câmera, diferentes condições de captação de som direto e diferentes formas de interferência, com maior ou menor presença do cinegrafista na tomada.

A montagem no filme não acontece somente quando há um corte. Mais do que isso, os elementos sonoros e imagéticos permitem a sucessão de “pedaços de tempo e pedaços de espaço”. (Burch, 1992: 24). Como os elementos da estrutura narrativa estudados foram as vozes, os ruídos, os sons musicais e o enredo, cabe destacar o papel da organização da obra dada pela montagem cinematográfica para a conexão entre estes elementos. A sinergia entre música e cinema é composta também pela montagem, característica comum neste subgênero fílmico, devido à proximidade plástica com a lógica do videoclipe e das gravações multicâmeras de shows.

Ao definir a montagem como uma técnica especializada, Aumont (1994) a categoriza em três grandes operações: seleção, junção e combinação. Elas estariam na base da criação do ritmo do filme. Já Martin (2003), aponta a criação do movimento, do ritmo e da ideia como as três principais funções da montagem. Para ele a criação do movimento é dada pela montagem, pois é ela que articula o movimento; determina o ritmo com a sequenciação dos planos e recompõe o material bruto através dos vínculos entre as diferentes realidades. Este documentário articula estes dois opostos, exibindo em vários momentos condições múltiplas como, por exemplo, a performance da mesma canção pela banda, onde o sentido se faz perceber pelo papel das sonoridades diegéticas e não diegéticas.

Um exemplo desta articulação no filme diz respeito à quase total ausência de voz *over*, mas com uma clara condução narrativa, como no intercalamento entre uma cena de performance onde Paulo Miklos simula uma incorporação, enquanto Marcelo Fromer e Tony Bellotto participam, com a formação de uma banda anterior aos Titãs, de um programa de calouros onde levam nota baixa e ainda ouvem a recomendação para abandonar a carreira de músicos. A articulação da montagem feita desta forma afronta a credibilidade do júri do programa e não deixa de ser uma resposta da banda aos críticos, sem que seja necessário um depoimento dos músicos. Outro momento que contribui para a rítmica do documentário

surge quando a apresentadora Hebe de um programa de auditório pergunta à banda, no início da carreira: - “O que é isso daí? Isso aí é punk? Então o que que é? E o músico Paulo Miklos responde: -“Não, isso é Sonífera Ilha”. Os integrantes saem imeditamente para sua performance e inicia-se uma sequência de participações em vários programas de TV como *Cassino do Chacrinha*, *Barros de Alencar*, *Raul Gil* e *Programa Viva a Noite* na década de 1980.

Códigos sonoros, enredo e montagem: até parece uma festa

O documentário *Titãs: a vida até parece uma festa* propõe por meio de seus códigos sonoros, enredo e montagem o desenvolvimento de uma asserção que justifica a sonoridade da banda, da pura diversão ao combate da autoridade policial, a contaminação para o engajamento grunge, a aposta da moda desplugada dos anos 1990 e a ousadia pop da parceria com Roberto Carlos. O espectador acompanha a trajetória de uma banda, com suas divergências, conflitos, perdas e conquistas, mediada por constituições cinematográficas subjetivas. É um documentário com fortes aportes do documentário direto, busca ancoragens históricas em imagens de arquivo, flerta com a narrativa ficcional e convoca a casualidade das conversas cotidianas em sua substituição. Por fim, faz da aventura multiforme de sua narrativa audiovisual uma apologia ao seu próprio título.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques (1994), *A estética do filme*, São Paulo: Papirus.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (1994), *L'analyse des filmes*, France: Nathan.

_____ (2003), *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Campinas: Papirus.

- ALZER, André Luiz; MARNO, Hérica (2002), *Titãs: a vida até parece uma festa*, SP: Editora Record.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar um film*, Barcelona: Paidós.
- JULIER, Laurent; MARIE, Michel (2009), *Lendo as imagens do cinema*, São Paulo: Senac.
- LINS, Consuelo (2011), *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Zahar.
- MARTIN, Michel (2003), *A linguagem cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense.
- METZ, Christian (1973), *Lenguage y cine*, Barcelona: Planeta.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao cinema documentário*, Campinas: Papyrus.
- PUCCINI, Sérgio (2009), *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*, Campinas: Papyrus.
- RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal..., o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.