# *DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS*: modos, arquivos e repertórios do samba [1]

# *MUSICAL DOCUMENTARIES: modes, archives and repertoires of samba*

Samuel Paiva [2]

***Resumo****: Voltado à reflexão sobre documentários musicais, enquanto instância intermidiática que envolve cinema e música, este texto traz uma discussão relacionada ao que poderia ser compreendido como documentários sobre samba, problematizando quais seriam seus elementos retóricos recorrentes, a partir de filmes que apresentam cinebiografias de mulheres relacionadas à história do samba, tais como Tia Ciata (Mariana Campos, Raquel Beatriz, 2017), Clementina de Jesus - Rainha Quelé (Werinton Kermes, 2012), Clementina (Ana Rieper, 2019) e Andança: os encontros e as memórias de Beth Carvalho (Pedro Bronz, 2023). Partindo dessas obras, a investigação procura interseccionar referências provenientes tanto dos estudos sobre documentários como das pesquisas sobre performance, com especial interesse em noções tais como modos de representação, arquivos e repertórios.*

***Palavras-Chave:*** *Documentários sobre samba. Modo performático. Performance, arquivo e repertório.*

***Abstract****: Focused on musical documentaries as an intermedial instance involving cinema and music, this paper presents a discussion related to what could be understood as documentaries about samba, problematizing what their recurring rhetorical elements might be, based on films that present biopics of women related to the history of samba, such as Tia Ciata (Mariana Campos, Raquel Beatriz, 2017), Clementina de Jesus - Rainha Quelé (Werinton Kermes, 2012), Clementina (Ana Rieper, 2019) and Andança: os encontros e as memórias de Beth Carvalho (Pedro Bronz, 2023). Based on these works, the investigation seeks to intersect references from both documentary studies and performance research, with a particular interest in notions such as modes of representation, archives, and repertoires.*

***Keywords:*** *Documentaries about samba. Performative mode. Performance, archive and repertoire.*

## 1. Um gênero cinemusical e suas performatividades

Em seu livro *Introdução ao documentário,* Bill Nichols (2005, p. 47) afirma que "a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa". Isso porque, segundo o autor, assim como no amor ou na cultura, seus significados não são fixos. Pelo contrário, adquirem sentidos na relação que estabelecem com o mundo em constante mutação. Tal compreensão, de fato, nos coloca em face de possibilidades diversas, o que se confirma historicamente no campo do documentário musical com fenômenos que vão atravessando tempos e espaços desde pelo menos a década de 1920, quando surgiam filmes tais como *Berlim: sinfonia de uma*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Email: samuelpaiva@ufscar.br.

*metrópole* (Walter Ruttman, 1927), entre outras sinfonias das metrópoles (cf. CARRASCO; PAIVA, 2012), chegando até recentemente, quando tem vez um fenômeno como, por exemplo, o In-Edit - Festival Internacional do Documentário Musical que, tendo surgido na Espanha em 2008, desde então se espalhou por várias cidades do mundo chegando, já em 2009, à sua primeira edição no Brasil.

Reconhecendo essa ideia de que a definição de documentário é sempre relativa, como diz Nichols, o ponto de partida deste texto diz respeito justamente à possibilidade de pensar o documentário musical na relação com um dos modos de representação do documentário propostos por ele, ou seja, o *modo performático*, interpelando-o a partir de parâmetros de estudos sobre *performance*, mais precisamente a partir de concepções de Diana Taylor (2013) em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*.

Em face desta proposta, convém então a delimitação de alguns contextos implicados em nosso problema de pesquisa. Primeiramente, em termos de uma localização do que se pode compreender como documentário musical enquanto gênero ou subgênero audiovisual, é pertinente a referência a Roger Odin (2012, p. 23), defendendo a ideia de que existe um "conjunto documentário" do qual fazem parte vários gêneros ("filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc."), assim como existe um "conjunto de filmes de ficção (*western*, policial, comédia musical etc.)". Nesse sentido, o documentário musical pode ser encarado como um gênero do conjunto documentário.

Mas há quem defenda a ideia de que o documentário é um gênero. O próprio Nichols, apresentando o livro acima referido, afirma que "as obras escolhidas para discussão são indicativas de questões específicas ou exemplos de enfoques importantes de certos problemas. Embora ilustrativas, não chegam a compor uma história do *gênero*" (NICHOLS, 2005, p. 21, grifo nosso). Então, seguindo nessa linha, se compreendermos o documentário como um gênero, o documentário musical seria então um subgênero. A questão, portanto, é relativa ao que se compreende como documentário, relativismo que aliás é recorrente nos estudos do campo, como já indicado pelo próprio Nichols, e ratificado, por exemplo, por Fernão Ramos (2008), que pergunta: "mas afinal... o que é mesmo documentário?" - respondendo com muitas respostas, entre outras, "que documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo" (RAMOS, 2008, p. 22, grifo do autor).

Em todo caso, mais do que perseguir uma definição precisa sobre os documentários musicais enquanto gênero ou subgênero em termos conceituais, o que vai me interessar mais concretamente é a observação do fenômeno relacionado a um conjunto de filmes que podem se inscrever em tal campo. Nesse sentido, como método, por um lado, seguirei na perspectiva de uma "semantização progressiva", como diz Jean-Claude Bernardet (2003, p. 208), considerando que "à medida que a análise progride, elementos do filme vão se encarregando de significação", no caso, considerando as seguintes obras: *Tia Ciata* (Mariana Campos, Raquel Beatriz, 2017), *Clementina de Jesus - Rainha Quelé* (Werinton Kermes, 2012), *Clementina* (Ana Rieper, 2019) e *Andança: os encontros e as memórias de Beth Carvalho* (Pedro Bronz, 2023). Compreendendo um intervalo de aproximadamente uma década, de 2012 a 2023, não por acaso são todos filmes focados na história de mulheres importantes do samba e da cultura negra no Brasil, apontando tendências contemporâneas do documentário musical brasileiro. Trata-se de um *corpus* reduzido, por força do espaço para análise, mas certamente indicativo de uma produção mais abrangente, que poderia incluir outros títulos tanto em termos de *documentários sobre samba* ou, ainda mais especificamente, *documentários sobre mulheres no samba.*

Por outro lado, o método também implica uma rota de investigação que procura dialogar com outros pesquisadores do assunto, considerando como ponto de inflexão, por exemplo, uma edição da revista *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário* (2012), que se deteve em questões sobre "documentário e música", sinalizando um conjunto de problemáticas pertinentes ao universo de interesses que aqui também está em pauta. Outro ponto de inflexão é a tese de Cristiane da Silveira Lima (2015), intitulada *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*, na qual a pesquisadora apresenta um objetivo duplo, como diz: "primeiramente, compreender como os diferentes componentes sonoros (a música, mas também as vozes, os ruídos e os silêncios) se articulam entre si e com as imagens nos filmes; segundo, investigar como tais articulações solicitam o trabalho da escuta espectatorial" (LIMA, 2015, p. 8). Em boa medida, esses objetivos aproximam-se dos meus, com a ressalva de que aqui estará em pauta uma ideia de documentários musicais enquanto um conjunto que formula um gênero ou subgênero do documentário e, nesse sentido, haverá uma tentativa de compreender uma "retórica" (NICHOLS, 2005, p. 80), possivelmente reconhecível em suas formas e convenções.

## 2 – O documentário musical

Gostaria de situar o que alguns pesquisadores e pesquisadoras vêm considerando acerca dos documentários musicais. Mariana Duccini Junqueira da Silva (2012, p. 6), por exemplo, a propósito de questões narrativas, e considerando filmes como *Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei* (Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer, 2009), *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009), *Dzi Croquettes* (Raphael Alvarez, Tatiana Issa, 2009) e *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010), observa uma recorrência de "um imaginário da redenção" reconhecível como uma "construção biográfica dos sujeitos segundo uma revelação/redenção e a reposição, algo salvacionista, de uma memória acerca de acontecimentos emblemáticos de nossa história" (SILVA, 2012, p. 6). De fato, a dimensão biográfica, frequentemente associada a um aspecto mais abrangente do contexto político-social, é recorrente muitas vezes já desde o título dos filmes (haja vista nosso próprio *corpus* de documentários em que prevalecem nomes de mulheres relacionadas à história do samba), o que nos leva a pensar nessas obras por vezes como *cinebiografias musicais.*

A propósito, sem tratar de documentários musicais, mas analisando filmes como *Santiago* (João Salles, 2007), *Acácio* (Marília Rocha, 2008), *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008) e *Vida* (Paula Gaitán, 2008), Cláudia Mesquita (2010) apresenta uma reflexão instigante sobre a tendência biográfica do documentário brasileiro deste século a partir de um viés que ela denomina como "retratos em diálogo". Embora o termo não se aplique à maioria dos filmes discutidos aqui, porque em sua maior parte o(a) cineasta não conviveu com a personalidade retratada em seu documentário, ainda assim há alguns aspectos que interessam à minha questão como, por exemplo, a dimensão performática implicada na particularização da história, em detrimento de visadas totalizantes. Como diz a autora: "o documentário torna-se ocasião para atuação e auto-exposição de sujeitos, o que amortece a dimensão representacional em privilégio da 'performativa' — o filme como ato, acontecimento, *performance* contingentes, não como lugar de uma representação (crítica ou não) de experiências prévias" (MESQUITA, 2010, p. 106, grifo da autora).

Mas além da dimensão biográfica de um sujeito, também pode ocorrer de o próprio gênero musical ser eventualmente o objeto de estudo mais importante, mais do que um determinado artista ou grupo de artistas que o representa. Assim é possível a percepção de motivos recorrentes, por exemplo, em "documentários sobre rock", como propõe Auad (2012),

refletindo sobre esse que ele considera um "subgênero" do documentário musical, analisando filmes tais como *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967), *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968) e *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 1970), entre outros, nos quais percebe recorrências tais como, por exemplo, o interesse em shows, festivais e turnês, além do fato de que todos estão relacionados à emergência do cinema direto. Analogamente, podemos cogitar acerca de *documentários sobre samba*: quais seriam seus motivos recorrentes? Suas retóricas? Seus estilos? Em que momentos da história do documentário os *documentários sobre samba* ganham força? Seriam os *documentários sobre mulheres sambistas* uma vertente significativa dos *documentários sobre samba*?

Outro pesquisador, Luciano Ramos (2012, p. 129), afirma que "requisito óbvio para o documentário musical é, de fato, que a música desempenhe papel fundamental em sua construção estrutural e temática" e exemplifica com filmes diversos, estrangeiros e brasileiros, alguns inclusive relacionados ao samba: *Samba Riachão* (Jorge Alfredo, 2001), *Cartola – música para os olhos* (Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, 2007), *O mistério do samba* (Carolina Jabor e Lula Buarque de Holanda, 2008), *Um homem de moral* (Ricardo Dias, 2008), *Onde a coruja dorme* (Márcia Derraik e Simplício Neto, 2012), arriscando a seguinte afirmação:

> Mais precisamente, essa modalidade que chamamos aqui de "documentário musical" foi inaugurada no cinema contemporâneo em 1999 por Wim Wenders com *Buena Vista Social Club*, obra em que a matéria dominante é dada pelas canções – mesmo que seus compositores e intérpretes sejam entrevistados e que se desvende parte de seu cotidiano, bem como o contexto sócio-cultural em que se situam. Já o ponto inicial desse ciclo no Brasil pode ser localizado pouco tempo depois, em *Samba Riachão* (Jorge Alfredo) eleito melhor filme, pelo público e pelo júri oficial no Festival de Brasília de 2001 (Ibid, p. 130).

Digo que a afirmação é arriscada, na medida em que vários autores antes referidos, cujos textos também estão publicados nessa mesma edição da *Doc On-Line*, já mencionaram filmes que foram realizados antes dessas obras de Wim Wenders e Jorge Alfredo. De todo modo, há vários aspectos instigantes no texto de Luciano Ramos, artigo cujo título é uma pergunta - "Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?" – que ele procura responder tomando como parâmetro os modos do documentário propostos por Bill Nichols (2005), ou seja, os seis modos - poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático -, apresentando respectivos exemplos de filmes além daqueles elencados pelo pesquisador norte-americano.

Convém destacar que essa classificação proposta por Nichols é frequentemente referenciada por outros autores, que se valem das noções inter-relacionadas de "voz" e "modos" do documentário. Sobre a "voz", Nichols (2005, p. 73) afirma: "A voz no documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva". A voz relaciona-se a um estilo, uma forma de articular o ponto de vista, a maneira como se apresenta um argumento, uma *retórica* e, nesse sentido, associa-se a convenções do gênero e aos modos do documentário. Quanto aos modos: "A ordem de apresentação desses seis [referidos] modos corresponde, aproximadamente, à cronologia do seu surgimento, mas imperfeitamente. A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total" (Ibid, p. 136).

A cronologia compreende o surgimento do *modo poético* no contexto das vanguardas modernistas dos anos 1920, com interesse em experimentações formais. Considerando a década de 1930 em diante, a retórica do *modo expositivo* enfatiza a persuasão a partir de uma voz *over* de um narrador onisciente, por isso sua voz equivale à "voz de deus", no sentido de uma locução cujo locutor é invisível mas que transmite informações organizadas em uma "montagem de evidência" (Ibid, p, 144), sendo John Grierson e a escola britânica de documentário exemplos emblemáticos desse modo. Por sua vez, o *modo observativo* relaciona-se, a partir dos anos 1960, com um momento de emergência de tecnologias como a câmera 16mm e o gravador Nagra: "a câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia", aspecto caro ao chamado *cinema direto* (Ibid, p. 146). No *modo participativo*, o cineasta interage com o seu tema, engajando-se efetivamente nas filmagens: "torna-se um ator social (quase) como qualquer outro" (Ibid, p. 154), como ocorre em *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), filme emblemático do *cinema verdade*. Já sobre o *modo reflexivo*, "nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco [espectadores], falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação" (Ibid., p. 162).

Apesar de bastante resumido, este panorama tem a intenção de pontuar a referida cronologia para destacar o último modo, ou seja, o *modo performático* cuja "intensidade emocional e a expressividade subjetiva tomaram forma nos anos 80 e 90", um modo que "se enraizou mais profundamente nos grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante o período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distintiva de grupos marginalizados" (Ibid, p. 137).

Chegamos então ao ponto de maior desafio desta proposta voltada aos documentários sobre samba que é procurar percebê-los diante de uma interseção que considera tanto os referidos modos do documentário propostos por Nichols, em especial, o *modo performático*, como também relacioná-los a noções de *performance*, mais precisamente a partir da pesquisadora Diana Taylor (2013) e seu já referido livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Minha hipótese ao considerar os documentários sobre samba na interseção dessas vertentes diz respeito a uma percepção do samba como uma forma de compreensão do mundo, um conhecimento fundado na cultura negra ou, mais precisamente, em *performances* dos sujeitos implicados na cultura negra, a partir de seus arquivos, mas sobretudo dos repertórios que lhes são próprios.

Para Taylor, o arquivo está diretamente relacionado à escrita, da qual resulta um documento. Historicamente, nas Américas, espaço focalizado pela pesquisadora em seus estudos, aqueles que foram capazes de escrever exerceram poder sobre aqueles que não dominavam a escrita, sobretudo, a escrita proveniente dos colonizadores. A escrita, portanto, criou arquivos que, entretanto, não conseguiram se impor completamente sobre os iletrados (os escravizados indígenas e negros, por exemplo), porque estes foram capazes de se expressar valendo-se de outros recursos, com a expressividade corporal que fazia parte do seu repertório. Para a autora, as performances estão situadas nessa disputa entre o arquivo e o repertório. Em sua concepção, "a performance descentra o papel histórico da escrita introduzida pela Conquista" (TAYLOR, 2013, p. 45-46) na medida em que valoriza o repertório enquanto "expressão incorporada". Conforme ela afirma: "o repertório [...] encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível" (Ibid, p. 49).

Em tal perspectiva, minha intenção, em síntese, consiste em problematizar como essa concepção de performance pode impactar nossa compreensão sobre o próprio modo performático, lembrando que as definições sobre documentário, e consequentemente seus modos de representação, não são necessariamente fixas, podem ser relativas, como vimos anteriormente com a argumentação do próprio Nichols.[3] A aproximação entre modo

[3] A propósito, vale lembrar que a própria classificação dos modos de representação do documentário proposta por Nichols ocorreu em uma escala progressiva. Como esclarece Fernão Ramos (2005, p. 13): "O que Nichols chama nesse livro [*Representing reality*] de 'modos' do documentário (expositivo, observativo, participativo, reflexivo, ao qual mais tarde irá juntar o performático e o poético) correspondem, *grosso modo*, a diferentes momentos históricos na evolução de uma forma".

performático e performance se justifica, a meu ver, por seus interesses interseccionados em busca de um conhecimento não necessariamente objetivo, mas afetivo; não necessariamente material, mas também imaterial. Vou então propor essas aproximações especialmente interessado na tensão que pode ser estabelecida por arquivos e sobretudo repertórios que envolvem sujeitos do samba, no caso deste texto, mais precisamente mulheres sambistas.

Como afirma Taylor: "há uma vantagem em se pensar sobre um repertório performatizado por meio de práticas (como dança, teatro, canção, ritual, testemunho, práticas de cura, trilhas de memória, e de muitas outras formas de comportamentos repetíveis) como algo que não pode ser abrigado ou contido no arquivo" (Ibid, p. 72). Trazendo a questão para o campo do cinema, meu interesse é observar como o arquivo (no caso, enquanto escrita documentária) pode (ou não) revelar os distintos repertórios de todos os envolvidos no processo da realização cinematográfica, considerando o texto fílmico como lugar de encontro tanto do(a)s cineastas quanto das sambistas retratadas nos filmes.

## 3 – Tia Ciata, a necessidade do arquivo

O curta-metragem dirigido por Mariana Campos e Raquel Beatriz apresenta a história de Hilária Batista de Almeida (1854-1924), conhecida como *Tia Ciata*, uma mulher que, apesar de sua fundamental importância, ainda é pouco reconhecida na história do samba e da cultura brasileira de forma mais abrangente. Tal argumento instaura desde já uma *retórica da visibilidade/invisibilidade*, ao que tudo indica extensiva a outros filmes sobre sambistas, tanto homens quanto mulheres.[4] No caso das sambistas mulheres, a situação pode ser ainda mais complexa, porque, como afirma, Jurema Werneck:

> A atuação das mulheres negras no campo da cultura significou a sua participação nas diferentes articulações e formulações no campo da música negra, garantindo a inserção protagônica também nos espaços e ações que deram origem ao samba. No entanto, nas articulações e ações que determinaram ao samba a ocupação de espaços privilegiados na indústria cultural, e na cultura como um todo do país, diferentes fatores concorreram para a destituição das mulheres negras de seu papel central, pelo menos naqueles espaços que implicavam a circulação do samba como produto dotado de valor de venda e capaz de conferir prestígio social. Essa destituição não foi suficiente para a sua exclusão completa desse ambiente, mas determinaram uma invisibilização que requisitou mudanças na sua forma de inserção e participação (WERNECK, 2020, p. 58).

[4] Um exemplo emblemático encontra-se em *Cartola: música para os olhos* (Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, 2007), filme no qual a imagem some em determinado momento, invisibilidade que é indicativa de um momento da vida de Cartola no qual ele saiu da cena musical por contingências diversas.

Certamente por isso, em *Tia Ciata*, será recorrente a questão da visibilidade/invisibilidade, aspecto discutido a partir dos depoimentos de nove mulheres que são entrevistadas pelas diretoras e apresentadas com a seguinte descrição: Mãe Beata de Iyemonjá, Iyalorixá do Ilê Omi Oju Aro; Helena Theodoro, filósofa e pesquisadora da cultura afro-brasileira; Conceição Evaristo, escritora, doutora em literatura comparada; Nina Rosa, cantora; Marina Íris, cantora; Gracy Mary Moreira, bisneta de Tia Ciata; Angela Peres, antropóloga e atriz; Janaína Oliveira, pesquisadora, coordenadora do Ficine (Fórum Itinerante de Cinema Negro); Giovana Xavier, historiadora, professora da UFRJ, coordenadora do Grupo Intelectuais Negras.

Como indicado por suas formações e atuações, os repertórios das entrevistadas vêm ao encontro dos repertórios das cineastas, que articularam a produção do seu curta a partir do Edital Curta Afirmativo 2014, voltado para cineastas negros e negras.[5] Enquanto dimensão institucional, como se percebe, desde seu início o projeto encontra espaço para sua realização a partir de uma ação afirmativa, o referido edital, que coincide com um momento marcado pelo surgimento de instâncias políticas voltadas à produção e circulação do cinema negro, o que se confirma, por exemplo, com a criação da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro, fundada em 2016. Um aspecto que chama a atenção em tal contexto é o interesse na *interseccionalidade* que, envolvendo questões de raça, classe e gênero, terá um foco especialmente voltado às mulheres negras.

Em *Tia Ciata*, os depoimentos das mulheres entrevistadas colocam em debate uma série de questões, partindo de aspectos biográficos: a migração de Tia Ciata de Salvador para o Rio de Janeiro, sua presença na Praça Onze, onde sua casa se tornou um lugar de referência e acolhimento para pessoas diversas, onde festas ocorriam apesar da proibição ao samba. Discute-se a ideia de festa como lugar de resistência da cultura negra; a permissão que Tia Ciata obteve do presidente Venceslau Brás, depois que o curou de uma doença, para seguir com o samba sem ser importunada pela polícia. E vários outros assuntos vão se relacionando à sua história e alcançando uma dimensão mais ampla: os laços familiares e comunitários

[5] *Tia Ciata* estreou em 2017 no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul e recebeu vários prêmios em mostras e festivais tais como: Festival Internacional Curta Cinema (2017), *London Feminist Festival* (2018), *Porto Femme International Film Festival* (2018), Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio (2018) e Festival Tudo Sobre Mulheres (2018).

decorrentes da ancestralidade do samba, que tem as *mães* e as *tias* como figuras fundamentais; os equívocos da "democracia racial", que tenta impedir uma visibilidade da condição marginalizada dos negros na sociedade brasileira; Tia Ciata como "pilar de uma identidade brasileira", como diz Conceição Evaristo, apesar da *invisibilidade* dos negros na história brasileira, entre vários outros tópicos de debate.

Quanto aos modos do documentário, há um caminho que segue inicialmente pelo *expositivo*, marcado por uma voz *over* mas que também evoca Tia Ciata em uma perspectiva afetuosa, *poética*, aspecto por vezes reforçado pela composição plástica das imagens. Há também sequências mais *performáticas*, no sentido de estarem estruturadas com cenas de canto e dança, como uma roda de samba onde atuam exclusivamente mulheres. As várias entrevistas dão a ver e ouvir o diálogo *in loco* com as diretoras, ou seja, no lugar onde ocorre a tomada da câmera, onde estão entrevistadas e entrevistadoras, embora estas estejam sempre situadas no espaço *off* da imagem, de onde, contudo, por vezes ouvimos suas vozes. Como um todo, as falas têm uma diversidade, mas se encontram em uma certa dimensão do que a própria Mariana Campos compreende como "cinema negro no feminino":

> Em 2016, pela primeira vez, tive a oportunidade de encabeçar uma equipe, composta majoritariamente por mulheres negras, ao realizar a produção do filme *Tia Ciata* (2017). Trata-se de um curta-metragem documental, no qual assino a direção e roteiro, ao lado de Raquel Beatriz. Nele, narramos o universo de Tia Ciata, matriarca do samba. Por meio de sua valiosa história, abordamos o tema central, que é o protagonismo feminino negro na nossa sociedade e a falta de visibilidade que é dado a ele. Na obra, há depoimentos de mulheres negras que são referências na luta contra o racismo e sexismo em suas diferentes áreas de atuação (Campos, 2021, p. 202).

Da forma como percebo, a dimensão performática perpassa o projeto como um todo. Está relacionada ao filme compreendido como um arquivo produzido pelas cineastas sobre alguém de quem justamente não restaram arquivos: no curta, há somente uma imagem fotográfica de Tia Ciata. Multiplicar essa imagem constitui a performance do filme. Para tanto, os repertórios acionados, tanto das cineastas quanto das entrevistadas e das demais artistas atuantes na obra, revelam-se como memórias incorporadas desde uma conexão com Tia Ciata, com repertórios que são capazes de criar imagens de Hilária Batista de Almeida, como também sons e músicas que mantêm com ela vínculos de ancestralidade. Criar este arquivo, uma escrita fílmica, elaborada sobre arquivos inexistentes, mas ainda assim implicados em uma

história que repercute em repertórios diversos da contemporaneidade, constitui uma dimensão performática do filme.

## 4 – Clementina de Jesus, o repertório gerando diversos arquivos

Vários arquivos audiovisuais foram produzidos sobre Clementina de Jesus (1901-1987), embora ela só tenha iniciado sua carreira artística quando já tinha mais de 60 anos de idade, quando ocorreu seu encontro com Hermínio Bello de Carvalho, que promoveu sua inserção profissional na cena musical brasileira. Ou seja, a história de Clementina também remete a uma *retórica da visibilidade/invisibilidade*, tanto por essa inserção tardia na indústria cultural, como também pelas dificuldades para a viabilidade comercial de sua carreira segundo a lógica mercadológica da indústria fonográfica e midiática de forma mais abrangente, tópico que será debatido nos filmes *Clementina de Jesus - Rainha Quelé* (Werinton Kermes, 2012) e *Clementina* (Ana Rieper, 2019) em distintas medidas.

Os dois filmes também remetem para o que podemos cogitar como uma *retórica da escuta*, termo que proponho indicando a ideia de *escuta* com alguma liberdade, mas sem deixar de considerar referências discutidas na tese de Cristiane da Silveira Lima (2015), intitulada *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Guiado por algumas de suas questões sobre a *escuta* e na impossibilidade de aprofundar todos os autores e autoras debatidos na tese, gostaria tão somente de mencionar a compreensão de Pierre Schaeffer, "um dos fundadores dessa discussão, sempre retomado nos textos publicados sobre o tema", que, conforme Lima esclarece, "fez uma complexa caracterização de quatro tipos de escuta, relacionadas aos termos *ouïr*, *écouter*, *entendre*, *comprendre*" (LIMA, 2015, p. 50). Em síntese, para Schaeffer, *ouvir* (*ouïr*) remete a perceber pelos ouvidos quaisquer sons. *Escutar* (*écouter*) "designa a atitude ativa de dirigir a atenção a algo ou alguém cuja presença é assinalada por um som" (Ibid, p. 50). *Entender* (*entendre*) pode significar ouvir, escutar ou entender mesmo, de acordo com a situação. E *compreender* (*comprendre*) "implica em tomar para si aquilo que é dado a ouvir, atribuindo ao som um significado preciso" (Ibid, p. 51).[6]

Como percebo, tais concepções de escuta podem se articular em um filme produzindo distintas semânticas, pela maneira como os respectivos roteiros e montagens podem trabalhar os arquivos e repertórios implicados em sua construção. No caso desses filmes sobre

[6] Outra referência oportuna à discussão em pauta é o capítulo intitulado "As três escutas" do livro *A audiovisão*, de Michel Chion (2008), no qual ele trabalha com as noções de escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida.

Clementina de Jesus, possivelmente podemos cogitar uma *retórica da escuta ancestral*, articulada a partir de roteiros e montagens, pela maneira como performam de forma distinta seus arquivos e repertórios. Para compreendermos como distintos roteiros e montagens podem levar a diversas percepções das performances implicadas nos filmes a partir das relações que estabelecem entre arquivos e repertórios, é oportuna a lembrança da compreensão do *roteiro* de acordo com a proposta de Taylor (2013, p. 61):

> O roteiro inclui aspectos bem teorizados na análise literária, como narrativa e enredo, mas exige também que se preste atenção aos *milieux* e comportamentos corporais como gestos, atitude e tom, que não se reduzem à linguagem. Simultaneamente montagem e ação, os roteiros moldam e ativam os dramas sociais.

Invocando lugares físicos, assim como a corporalidade dos atores sociais, seus comportamentos, suas performances artísticas e incorporadas, reativando memórias e ressaltando possibilidades de escuta, os roteiros vão nos interessar na medida em que propõem montagens que se tornam arquivos produzidos em maior ou menor consideração aos repertórios dos artistas envolvidos em determinado projeto. A esse respeito, um dado inicial a ser considerado é que os filmes dirigidos por Werinton Kermes e Ana Rieper se valem por vezes do mesmo material de arquivo, como por exemplo uma edição do programa *Ensaio* com Clementina de Jesus, porém, elaborando distintos roteiros e montagens em seus respectivos documentários.

Nos dois filmes, há muitas entrevistas com músicos. No filme dirigido por Werinton Kermes, por exemplo, há depoimentos de Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho da Viola, Carlinhos Vergueiro, Olivia Byington, João Bosco, Cristina Buarque de Holanda, Mônica Salmaso, Martinho da Vila, Paula Lima e Leci Brandão. Entretanto, conforme informa o letreiro inicial, o filme foi "inspirado na obra homônima de Heron Coelho", produtor cultural que organizou o livro *Rainha Quelé: Clementina de Jesus* (Coelho, 2001).[7]

Há também algumas entrevistas com agentes culturais da cidade de Valença, no Rio de Janeiro, onde Clementina nasceu. É o caso, por exemplo, de Dilma Dantas, então, vice-prefeita da cidade. Desde o início, as entrevistas são estruturantes da narrativa, que segue a cronologia da vida de Clementina: seu nascimento em Valença; a convivência com os pais, sobretudo com

[7] Conforme indicam os créditos, no filme Heron Coelho também atuou na produção executiva, direção de fotografia e pesquisa.

a mãe, que lhe ensinou jongos e sambas; o trabalho como empregada doméstica ao longo da vida; seu encontro com Hermínio Bello de Carvalho e o início de uma carreira artística depois que ela já tinha mais de 60 anos de idade; seu encontro com músicos que lhe acompanharam em discos e shows. Para tanto, além das entrevistas realizadas para o filme, sobressaindo-se o próprio Heron Coelho, cujas falas, de uma certa forma, pautam os tópicos discutidos, há também vários materiais de arquivo através dos quais a própria Clementina de Jesus se apresenta em entrevistas e cantando. Em razão da construção do roteiro e da montagem, esta parte, que podemos considerar mais artisticamente performática, sobretudo quando a música está efetivamente em cena, parece, muitas vezes, tão somente ilustrar o que foi dito nas entrevistas.

Por exemplo, já na abertura do filme de Werinton Kermes há cenas de festas em quilombos de Valença, onde as tomadas filmadas registram, em cenas curtas, rápidas, uma roda onde pessoas dançam e cantam e tocam tambores e outros instrumentos musicais. Mas logo vêm as entrevistas com agentes culturais da cidade, falando sobre a importância dos negros na história de Valença, antes mesmo de aparecer a imagem de arquivo que vai apresentar Clementina pela primeira vez no filme.

Na sequência, Clementina vai então falar sobre a cidade onde nasceu e sobre seus pais e, pela montagem, tudo o que diz parece só confirmar algo que fora anunciado anteriormente nas falas das agentes culturais. Em seguida, vem então o primeiro depoimento de Heron Coelho (em uma tomada realizada para o filme), que conta uma história sobre Clementina cantar quando trabalhava como empregada doméstica na casa de uma patroa que questionava que canto era aquele. Na montagem, a história se apresenta em parte com a tomada filmada com Heron Coelho, em parte com uma imagem de arquivo na qual Clementina complementa a narrativa iniciada por ele. Pela montagem, é como se ela estivesse à escuta dele, confirmando o que ele diz, e não o inverso, embora seja ele quem pesquisa a obra dela. Portanto, há algo forçado na montagem da entrevista com o material de arquivo, ao ser estabelecida uma aproximação espaço-temporal que não se sustenta, na medida em que a voz, o gesto e o repertório da cantora ficam à disposição das asserções do produtor cultural.

Já nas entrevistas com os músicos, a combinação entre tomadas para o filme e material de arquivo é contextualizada porque, na maioria dos casos, os arquivos são imagens de histórias vivenciadas por esses artistas enquanto acompanhavam a própria Clementina em seus shows e gravações. Paulinho da Viola, por exemplo, afirma o seguinte: “eu aprendi muitos sambas,

muitas curimbas, aprendi toques de atabaque para poder acompanhar a Clementina" (CLEMENTINA DE JESUS..., 7'20). E durante sua fala vão surgindo fotografias de shows que realizaram juntos. João Bosco (Ibid, 17'30) por sua vez afirma: "Ela teve a capacidade de extrair de mim coisas que eu não sabia e que eu tinha herdado, por ser brasileiro, de outros antepassados, mas que eu não havia exercitado ainda". Para João Bosco fica clara essa percepção de um repertório incorporado nele mesmo, capaz de ser despertado pela escuta ancestral propiciada pelo encontro com Clementina.

Essas distintas situações nos levam a cogitar uma *performance da entrevista* que resulta da consideração aos diversos repertórios envolvidos com os cineastas e atores sociais participantes na construção do filme.[8] Mesmo sem entrar propriamente na ideia de *performance*, Jean-Claude Bernardet traz uma significativa contribuição para essa questão quando afirma:

> O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num polo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses polos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista (BERNARDET, 2003, p. 284).

Considerando agora o filme dirigido e roteirizado por Ana Rieper, este começa justamente com um material de arquivo, uma entrevista de Clementina para uma entrevistadora que, falando português com sotaque estrangeiro, ali na vila onde a cantora morava, sentadas uma diante da outra, estão rodeadas de percursionistas e vizinhos que observam a gravação da cena. A entrevistadora faz rapidamente uma menção à África, e logo Clementina começa a cantar "Yaô", de Pixinguinha e Gastão Vianna, canção que é interpretada na íntegra pela protagonista do filme. Atenta à escuta de Clementina, a reportagem então se transforma em uma espécie de videoclipe observacional e participativo, no qual a performance da artista é acompanhada por todos à sua volta: repórter, músicos, vizinhos e nós, espectadores do filme.

Esta autonomia da cena, escutando o repertório assim como garantindo a integridade do arquivo (no caso, considerando o contexto, o espaço-tempo onde a reportagem foi gravada),

[8] A ideia da entrevista como performance, ou da performance implicada na entrevista, certamente encontra na obra de Eduardo Coutinho exemplos emblemáticos, como é o caso em filmes como *Jogo de cena* (2007) e *As canções* (2011), entre outros.

será uma estratégia recorrente no filme, que na comparação com o anterior tem uma duração maior.[9] Note-se também que, além dos músicos – a saber, Luiz Antonio Simas, Nei Lopes, Tantinho da Mangueira, Paulinho da Viola, Hermínio Bello de Carvalho, Nelson Sargento, Elton Medeiros e Alcione -, a escuta também estará voltada a pessoas de Valença e a familiares de Clementina no Rio de Janeiro, onde, por exemplo, Vera e Janaína de Jesus, suas netas, preparam uma feijoada para recorder o prazer que a avó tinha em cozinhar.

Esse tempo alongado vai propiciar justamente a oportunidade da escuta à voz, ao canto e ao repertório de Clementina, de formas variadas. Nas primeiras sequências, a parte de sua vida relacionada a Valença, por exemplo, sucedem-se seus depoimentos em voz *over* com imagens bucólicas de árvores e quintais; há também a participação de Seu Mané, um senhor idoso cuja voz e gestos delicados nos remete a uma sabedoria ancestral, falando sobre a resistência de seus antepassados escravizados; Luiz Antonio Simas esclarece sobre o passado escravocrata na região, sobre a cultura no Vale do Paraíba e sua importância musical, interagindo com quem faz a entrevista (que está sempre no espaço *off* da imagem, mas sem deixar de interagir com o entrevistado, o que percebemos pelos eixos dos olhares e pelo áudio); atentamos aos gestos de Clementina colocando brincos, caminhando na vila onde morava, observando a vizinhança da janela de sua casa, enquanto a ouvimos em voz *over* cantando "Cangoma me Chamou"; Nei Lopes explicando que cangoma é um tamborzinho; e outras imagens e sons vão se sucedendo, até chegar o momento em que uma roda de jongo, com pessoas dançando, cantando e tocando, filmadas com muitos detalhes em volta de uma fogueira, conclui o tópico, e a narrativa vai então se voltar para as escolas de samba Portela e Mangueira, onde Clementina atuou no Rio de Janeiro.

Assistindo-se a essas sequências iniciais de *Clementina*, assim como a várias outras que vêm posteriormente, apresentando, de formas diversas, muitos repertórios envolvidos em comunidades de afeto – a família, a vizinhança, os músicos que se acompanham etc. -, vai se evidenciando a conexão entre a *performance incorporada* e a *performance artística*, ampliando-se as possibilidades de *conhecimento* pela relação entre ambas. Neste sentido, é interessante lembrar Bill Nichols (2005, p. 169), quando diz que "o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões

[9] Enquanto o documentário dirigido por Werinton Kermes tem 55 minutos de duração, este de Ana Rieper tem 75 minutos aproximadamente, com entrevistas e depoimentos mais prolongados.

subjetivas e afetivas", tanto considerando as experiências pessoais quanto tradições poéticas e retóricas.

Por sua vez, Diana Taylor (2013, p. 45), no campo dos estudos da performance, afirma o seguinte: "Ao levar a performance a sério, considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos de performance nos permitem ampliar o que entendemos por 'conhecimento'". Taylor chama a nossa atenção para a necessidade de valorizarmos o conhecimento inscrito no corpo, o conhecimento advindo da incorporação, além daquele que provém das escritas implicadas nas epistemologias ocidentais.

Nos referidos filmes sobre Clementina, fica evidente que a *performance incorporada* que ela traz de sua ancestralidade é fundamental para a singularidade de sua *performance artística*. Caberá à produção dos arquivos sobre sua história, no caso, às escritas documentárias, criar o documento, o filme que possa justamente revelar criativamente os repertórios. Em outras palavras, a *performance incorporada* do(a) cineasta e sua equipe também interfere em sua *performance artística*, podendo chegar a distintas singularidades no resultado de sua escrita cinematográfica.

## 5 – Beth Carvalho, repertório e arquivo caminhando juntos

Um dos aspectos destacados por Nichols quando discute o modo performático é o tom autobiográfico. Em suas palavras: "Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo" (NICHOLS, 2005, p. 170). Esta citação é bem pertinente ao filme *Andança: os encontros e as memórias de Beth Carvalho* (Pedro Bronz, 2023),[10] porque a estratégia do roteiro e da montagem consiste em apresentá-lo como uma sucessão de materiais de arquivo que nos dão a ver e ouvir a história de Beth Carvalho (1946-2019) sob o ponto de vista dela mesma. Tal estratégia se torna possível porque a cantora tinha o hábito de gravar, em vídeo ou áudio, tudo o que ocorria à sua volta, tanto acontecimentos da vida privada quanto da carreira profissional, muitas vezes com momentos coincidentes.

[10] Pedro Bronz assina direção, montagem e é um dos roteiristas, junto com Leonardo Bruno. A produção de *Andança* envolve várias empresas: Globo Filmes, Globonews, Canal Brasil, TV Zero, Cineclube Pela Madrugada, além de outros apoios e patrocínios. O longa-metragem tem uma duração de aproximadamente 1h50min.

O papel de *arquivista* de Beth Carvalho é destacado em vários momentos do documentário. O filme começa com um registro transcrito de vídeo VHS, sem deixar de mostrar imperfeições na imagem, decorrentes da passagem do tempo. Como sempre ocorrerá no longa-metragem, o material de arquivo é contextualizado por legendas. No caso dessa sequência inicial, a legenda informa, ocorre no "Bar Bip Bop, tradicional reduto carioca do samba". Logo perceberemos que a própria Beth Carvalho é a cinegrafista. Ela está filmando várias pessoas que estão ali, em um evento noturno relacionado a Mário Lago. No bar, há uma roda de samba onde as pessoas estão cantando e tocando ora "Leva Meu Samba" (Ataulpho Alves), ora "Atire a Primeira Pedra" (Ataulpho Alves, Mário Lago). Beth Carvalho vai filmando até que ela mesma aparece na frente da câmera cumprimentando Mário Lago (em outro momento do filme, haverá uma sequência no qual ela apresentará o seu motorista, Antônio Carlos, dizendo que por vezes ele também atua como cinegrafista, provavelmente isso ocorreu aqui). Ela volta a filmar.  E alguém se refere a ela como "a cineasta Beth Carvalho".

Uma nova sequência tem início com a cantora, câmera na mão, filmando em um estúdio de gravação sonora, e logo ouvimos "Andança" (de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, na interpretação dela mesma, Beth Carvalho). Vamos ouvindo a canção que empresta título ao filme, enquanto assistimos a vários materiais audiovisuais, que aparecem com o *rec* indicando as datas das gravações (1996, 1998, 1996 novamente, etc.). Beth Carvalho vai ligando e desligando câmeras, enquanto apresenta, em diversas cenas de estúdio e externas, personagens de sua história:  Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, entre tantos outros, até que vem uma tomada subjetiva situada pela legenda como sendo os arquivos da gravadora Polygram. Nesse momento, enquanto a câmera nos conduz pelos corredores dos arquivos da gravadora, ouvimos a voz *over* de Beth Carvalho dizendo o seguinte:

> Eu tenho uma cabeça de pesquisadora, da minha própria vida também, não só da dos outros, mas como da minha também. É uma cabeça meio assim de museu. Eu guardo a roupa do show que eu fiz no ano tal. Eu guardo os bilhetes do público que me escreveu. Eu guardo tudo. [...] Eu já tenho assim um arquivo dentro da minha casa. A minha casa já virou um arquivo, entendeu? Eu moro dentro de um arquivo (apud ANDANÇA..., 5'38).

O que então dizer do repertório? As próximas sequências vão se encarregar de apresentar materiais diversos, indicando uma formação primeiramente marcada pela influência da bossa nova, pelo aprendizado do violão com inspiração em João Gilberto, porém, com uma

orientação posterior para o samba do morro: "O primeiro morro que eu frequentei foi o Salgueiro, porque o Salgueiro abriu para a classe média da Tijuca", diz ela (Ibid, 8'30). Nesse contexto, suas grandes referências passam a ser Clementina de Jesus e Elizeth Cardoso: "Clementina é a responsável, ela e Elizeth Cardoso, duas grandes responsáveis por esse meu caminho, né? Tanto que eu dediquei o meu primeiro disco de samba à Elizeth e à Clementina de Jesus" (Ibid., 9'03).

A atenção ao repertório vai se conjugando com a exposição dos arquivos. Veremos e ouviremos vários encontros de Beth Carvalho com Nelson Cavaquinho, Monarco, Cartola, Dona Zica, Zeca Pagodinho, Dino Sete Cordas, grupo Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Elizeth Cardoso, Almir Guineto, Arlindo Cruz... Aparecem conversando, cantando e tocando numa roda de samba, ensaiando sambas que vão ser gravados em seus discos, discutindo as letras das músicas... O aprendizado das letras, das melodias, harmonias, instrumentação, shows, os momentos de alegria, de irritação, de festas, de audições, de participação em atividades políticas, como na campanha pelas *Diretas Já*, tudo vai expressando um repertório profundamente incorporado por uma artista cuja trajetória propiciou inclusive visibilidade a muitos compositores que se tornaram conhecidos a partir das músicas que ela gravou em seus discos. A *retórica da visibilidade/invisibilidade*, nesse sentido, assume conotações específicas, diferentes daquelas referentes aos filmes sobre Tia Ciata e Clementina de Jesus.

Em *Andança*, a especificidade também ocorre em relação à *retórica da escuta*, na medida em que nesse filme a escuta constitui em si um elemento dramático e performativo, que acompanha a trajetória da artista do início ao fim da sua carreira, elemento que o documentário faz questão de ressaltar de formas diversas. Um bom exemplo da escuta enquanto elemento performático da narrativa são as sequências com Cartola. Começa com a tela escura onde se coloca a legenda: "Gravação feita por Beth Carvalho / Cartola mostrando músicas novas" (Ibid. 27'45). Sem vê-los por um tempo, ouvimos os dois conversando. A conversa gira em torno de duas canções, "As Rosas Não Falam" e "O Mundo É um Moinho", ambas composições de Cartola que possivelmente serão então gravadas pela cantora. Enquanto conversam, vemos fotografias com os dois juntos, em preto-e-branco, até que, em um trecho de vídeo, Cartola começa a cantar "O Mundo É um Moinho", e a letra da canção se superpõe à imagem. A sequência seguinte dá continuidade ao tópico com um *home video* no qual Dino Sete Cordas conversa com Beth Carvalho. A legenda informa: "Na gravação original de 'O mundo é um moinho' ouve-se o violão de Dino Sete Cordas" (Ibid, 31'29). Ele começa a tocar

e mais uma vez a legenda informa que "Dino foi responsável por tocar violão de sete cordas em dezenas de discos, grande parceiro de Cartola e Beth". Mais adiante, a relação com Cartola continua, dessa vez com um trecho de um programa de TV (*Cartola 1981 – Só para lembrar*), como explica a legenda: "Programa de Hermínio Bello de Carvalho em homenagem a Cartola, um ano após a morte do compositor". Na entrevista, Beth fala sobre quando conheceu Cartola e Dona Zica, sobre a relação de amizade que construíram para além da vida profissional, que foi muito marcada pelo grande sucesso de "As Rosas Não Falam", que ela então canta na íntegra, estando a seu lado, além de Hermínio e outros músicos, também Dona Zica, ouvindo a canção, muito emocionada pela lembrança do saudoso esposo.

Assim vamos percebendo, em *Andança*, que a retórica da visibilidade/invisibilidade como também a retórica da escuta se conjugam no interesse por uma performance da memória que atua a partir da protagonista – Beth Carvalho –, com seus repertórios e arquivos, mas cujo tom autobiográfico (efeito do roteiro e da montagem) é projetado à relação com outros sujeitos com quem se compartilha a experiência vital que encontra no universo do samba seu lugar privilegiado de expressão.

Por fim, para concluir, considerando esses documentários sobre mulheres sambistas produzidos em aproximadamente uma década - desde *Clementina de Jesus - Rainha Quelé* (2012), passando por *Tia Ciata* (2017) *Clementina* (2019) até *Andança* (2023) -, gostaria de pontuar que a semantização progressiva implicada na observação dessas obras nos leva a confirmar algumas retóricas similares, voltadas, por exemplo, à ênfase em uma negritude em grande medida invisibilizada no Brasil. Nesse sentido, os documentários sobre samba, ou mais especificamente os documentários sobre mulheres sambistas que foram discutidos neste texto, atuam no âmbito de uma *performatividade* de gênero, raça e classe, refletindo aspectos que vem ganhando espaço nas últimas décadas em campos diversos da vida social e política, assim como nos respectivos campos das ciências humanas e das artes. Por esse caminho, interseccionar os estudos sobre documentário e performance, pesquisando sua intermidialidade, certamente é uma estratégia que pode ampliar significações que as próprias obras já estão nos indicando.

## Referências Bibliográficas

AUAD, P. H. T. K. O surgimento do documentário sobre rock ou rockumentary. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 59-74. (Dossiê Documentário e Música)

BERNARDET, J.C. A entrevista. In: **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 281-296.

CAMPOS, M.. Cinema negro no feminino. In: MARTINS, Renata (Org.). **Empoderadas narrativas incontidas de mulheres negras**. São Paulo: Oralituras, Spcine, Mahin Produções, 2021.

CARRASCO, C. R.; CHAVES, R.P. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927). **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 22-58. (Dossiê Documentário e Música)

CHION, M. As três escutas. In: **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008, pp. 27-33.

COELHO, H. (Org). **Rainha Quelé**: Clementina de Jesus. Valença-RJ: Prefeitura de Valença, 2001.

LIMA, C. S. **Música em Cena: à escuta do documentário brasileiro**. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MESQUITA, C. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário recente. **Novos Estudos – CEBRAP.** São Paulo, n. 86, março 2010, pp. 105-118.

NICHOLS, B. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus Editora, 2005.

ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. Revista **Significação**, nº 37, ano 39, 2012.

RAMOS, F. Prefácio. In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus Editora, 2005, pp. 11-16.

RAMOS, F. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SILVA, M. D. J.. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Doc On-line**, n. 12, agosto de 2012, pp. 5-21. (Dossiê Documentário e Música)

TAYLOR, D.. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WERNECK, J. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. São Paulo: Hucitec, 2020.

## Referências Audiovisuais

*Acácio* (Marília Rocha, 2008)
*Andança: os encontros e as memórias de Beth Carvalho* (Pedro Bronz, 2023)
*As canções* (Eduardo Coutinho, 2011)
*Berlim: sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttman, 1927)
*Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999)
*Cartola – música para os olhos* (Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, 2007)
*Clementina* (Ana Rieper, 2019)
*Clementina de Jesus - Rainha Quelé* (Werinton Kermes, 2012)
*Crônica de um verão* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961)
*Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967)
*Dzi Croquettes* (Raphael Alvarez, Tatiana Issa, 2009)
*Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 1970)

*Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007)
*Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968)
*Onde a coruja dorme* (Márcia Derraik e Simplício Neto, 2012),
*O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009)
*O mistério do samba* (Carolina Jabor e Lula Buarque de Holanda, 2008)
*Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008)
*Simonal - ninguém sabe o duro que eu dei* (Claudio Manoel, Calvito Leal, Micael Langer, 2009)
*Samba Riachão* (Jorge Alfredo, 2001)
*Santiago* (João Salles, 2007),
*Tia Ciata* (Mariana Campos, 2017)
*Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010)
*Um homem de moral* (Ricardo Dias, 2008)
*Vida* (Paula Gaitán, 2008)