

Deambulação e deslocamento na busca por *Sugar Man*: Reflexões sobre um documentário musical¹

Laura Loguercio Cánepa², Anhembi Morumbi

Resumo: *Este trabalho analisa aspectos da narrativa do documentário musical Procurando Sugar Man (2012) com o objetivo de compreender como se dá o processo de reconstituição de acontecimentos ocorridos muitos anos antes da realização da obra: a procura e descoberta do destino do artista estadunidense Rodriguez, ídolo pop na África do Sul. Tal procura, que levou mais de duas décadas, é reconstituída por um trabalho de direção aparentado da ficção e do documentário expositivo, com grande atenção aos momentos de encenação-construída (RAMOS, 2012). No entanto, a narrativa visual desse filme é curiosamente estruturada por imagens de deambulação e de registro em deslocamento, caras ao documentário contemporâneo chamado “de busca” (BERNARDET, 2005), costumeiramente mais aberto à indeterminação e à encenação-direta (RAMOS, 2012). A partir dessa observação, deseja-se discutir o caráter dessa busca que dá título ao filme.*

Palavras-chave: Cinema; Documentário musical; Filme de busca.

Introdução: Uma história difícil de acreditar

You go home but you can't stay/ Because something's always pulling you away/ Your fast hellos and quick goodbyes/ You're just a street boy / – Street Boy, Rodriguez (1971)

O documentário *Procurando Sugar Man* (*Searching for Sugar Man*, 2012), projeto pessoal produzido/escrito/dirigido/montado/animado pelo sueco Malik Bendjelloul (1977-2014), foi lançado no Festival de Sundance, nos EUA, em 2012, e venceu inúmeros prêmios ao redor do planeta, entre eles o BAFTA (British Academy of Film & Television) e o Oscar em 2013. O sucesso garantiu a arrecadação de quase 10 milhões de dólares nas bilheterias mundiais, além de distribuição para a TV a cabo, DVD e Blue-Ray.

Com direção de fotografia da também sueca Camilla Skagerström, o filme recorreu a recursos variados como entrevistas em múltiplos cenários; tomadas livres das cidades onde se passa a história (**Fig. 1**); animações (**Fig. 2**); imagens de arquivo; fotografias; vídeos domésticos (alguns originais, outros reconstruídos); imagens captadas em Super-8 e emuladores de Super-8 para iPhone, além de videoclipes produzidos para o filme – tudo para apresentar ao mundo uma história conhecida dos sul-africanos, mas pouco comentada no resto do planeta: a do cantor, instrumentista e compositor Sixto Diaz Rodriguez.

¹ Texto apresentado no XXXVII Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu, PR, 02 a 05/09 de 2014.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: lauracanepa@anhembimorumbi.edu.br



Figuras 1 e 2: Imagens da cidade de Detroit e créditos iniciais do filme.

No final dos anos 1960, quando vivia praticamente como um sem-teto e trabalhava numa empresa de manutenção de equipamentos de ar-condicionado, Rodriguez atuava também como compositor e intérprete de música *folk*, apresentando-se em casas noturnas na região do porto de Detroit, nos EUA. Descoberto por Mark Theodore e Dennis Coffey, que trabalhavam para a gravadora Sussex (fundada em 1969 por Clarence Avant, um dos “papas” da *black music*), ele teve dois álbuns produzidos com esmero e considerados extraordinários pelos produtores: *Cold fact* (1970) e *Coming from Reality* (1971). No entanto, ambos foram enormes fracassos comerciais, o que tirou Rodriguez rapidamente do mercado nos EUA.

O fato dele ser um mexicano de classe baixa e etnia indígena compondo e interpretando música *folk* – gênero intelectualizado que tinha então à frente compositores/poetas brancos como Bob Dylan e Joan Baez – é aventado pelos entrevistados Theodore, Coffey e Avant como hipótese para a rejeição nos EUA, mas a questão não chega a ser desenvolvida. Porém, esses álbuns chegaram à África do Sul em meados dos anos 1970, e lá se transformaram em verdadeiros hinos para a juventude branca liberal (**Fig. 3**) que começava a se organizar contra o autoritarismo e o sistema de segregação racial conhecido como *Apartheid*, que perdurou de 1948 até 1994. Como lá a perseguição racial não estava diretamente vinculada aos latinos ou indígenas, a aceitação de Rodriguez como produto tipicamente americano pode ter diminuído as resistências culturais, o que deu origem a um “mito” local de grandes proporções, porém ignorado fora do país africano.

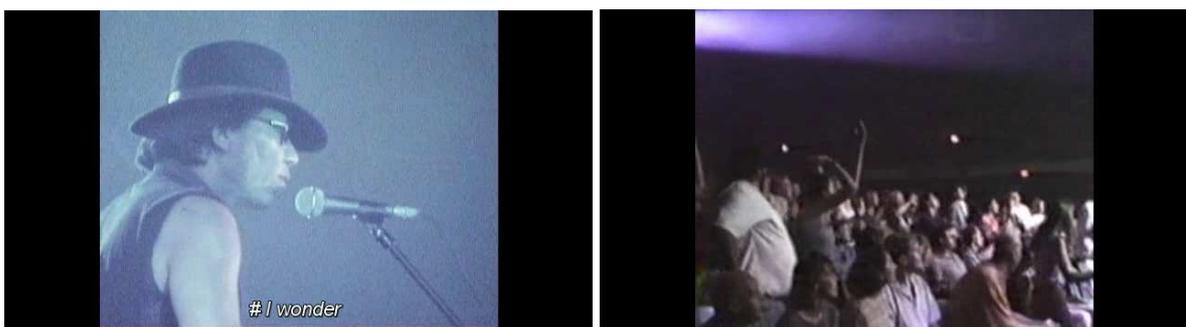
O mistério em torno da figura de Rodriguez na África do Sul é trazido ao espectador pelas falas de seus fãs, membros da comunidade *afrikaan* que eram adolescentes nos anos 1970, em particular o empresário Stephen “Sugar” Segerman, o jornalista Craig Bartholomew Strydom e o roqueiro Willem Moller (**Fig. 4**). Eles nos contam que, sem conseguir informações sobre seu ídolo, criaram uma série de lendas para explicar seu

desaparecimento, e, numa sociedade fechada que não podia receber muitos de seus artistas preferidos por causa do boicote internacional, conformaram-se com a falta de informação, substituindo-a por teorias conspiratórias. Então, em 1997, três anos após a eleição de Mandela e ainda nos primeiros anos da Internet comercial, esses fãs conseguiram finalmente informações sobre seu ídolo tido como morto – inclusive a mais incrível: Rodriguez estava vivo, trabalhando na construção civil e atuando como líder comunitário em Detroit, desavisado do sucesso que fazia do outro lado do Atlântico.

Um ano depois, em 1998, eles levaram Rodriguez para uma turnê na África do Sul, durante a qual ele se consagrou, tocando para dezenas de milhares de pessoas (**Figs. 5 e 6**). No entanto, em seu país de residência, o artista segue vivendo quase anonimamente, enquanto sua família (representada pelas três filhas) continua investigando o paradeiro de milhões de dólares em direitos autorais – que tanto os representantes das gravadoras da África do Sul quanto da Sussex alegam não estar com eles.



Figuras 3 e 4: Imagens de arquivo de ações anti-apartheid nos anos 1970 e do rock-star Willem Moller.



Figuras 5 e 6: Imagens de arquivo dos shows de Rodriguez na África do Sul em 1998.

Apesar do sucesso de crítica e de público, o filme recebeu ataques por lacunas na versão que apresenta sobre a vida de Rodriguez, sendo a mais notória a omissão de uma turnê feita por ele em 1979, na Austrália e Nova Zelândia, países em que seus discos obtiveram sucesso na década de 1970, e aos quais retornou nos anos 1980. O filme também

sugere que Clarence Avant teria ficado com o dinheiro das vendas na África do Sul, mas não chega nem perto de provar tal acusação, e com isso absolve os representantes das gravadoras locais que reproduziram os álbuns. Há também detalhes omitidos da vida de Rodriguez, como a identidade da(s) mãe(s) de suas filhas.

Tais lacunas parecem ter o objetivo de não fragilizar o mito, mas os espectadores que veem o filme mais de uma vez as percebem com facilidade, de tal forma que se pode considerá-lo quase um *mockumentary* – falso-documentário aqui entendido a partir da concepção de *trote* (EMERITO, 2008, p. 85). Em maio de 2014, o suicídio de Malik Bendjelloul, aos 37 anos, levantou mais dúvidas sobre os aspectos pouco esclarecidos da obra. De qualquer forma, isso não impediu *Procurando Sugar Man* de fazer uma carreira extraordinária, alavancando as vendas dos álbuns de Rodriguez e turnês internacionais do artista desde seu lançamento.

O trabalho que aqui se apresenta, no entanto, não pretende se debruçar sobre questões da veracidade dos fatos descritos pelo filme, e sim refletir sobre sua construção narrativa. *Procurando Sugar Man* se propõe como um *documentário musical* e está bem próximo do modelo convencional desse tipo de produção, que costuma conter farto material composto por imagens de shows, entrevistas com o artista, declarações de críticos e colegas, material de arquivo raro ou inédito, e, é claro, o esforço para trabalhar imagetivamente um repertório musical específico. Em grande parte das vezes, tais documentários têm ligação com a indústria fonográfica e com canais de televisão especializados em música ou em celebridades, contando com possibilidades de distribuição para TV e *home video* em nível mundial e, não raro, com altos orçamentos.

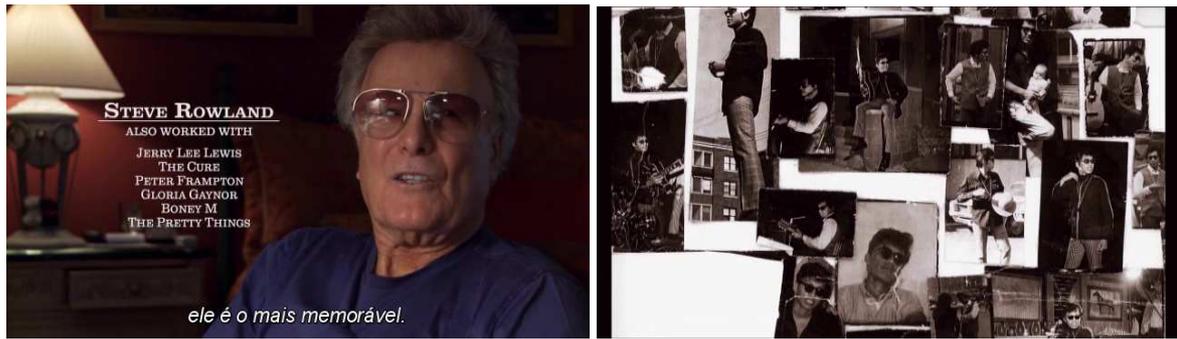
Mas, apesar de sua relação com o sistema e o modelo convencionais dos documentários musicais, *Procurando Sugar Man* aborda um tema caro a um tipo de documentário contemporâneo muitas vezes distante do *mainstream*: uma busca, justamente a que dá título do filme. É claro que o filme de Bendjelloul não trata de uma busca em processo, e sim da rememoração de uma busca já concluída e fartamente fabulada pelos envolvidos, reconstituída com o uso de grande variedade de recursos técnicos dispendiosos. O que chama a atenção, no entanto, é que a representação dessa busca é imagetivamente estruturada por cenas de deambulação e de registro em deslocamento, mais frequentes em documentários que passam ao largo do modelo convencional do documentário musical. A partir dessa observação, deseja-se discutir o caráter da “busca” que dá título ao filme.

Procurando Sugar Man: um documentário musical

Procurando Sugar Man foi lançado no Brasil em 2013, no In-Edit Brasil, em SP, festival de documentários musicais realizado em várias cidades do mundo. Esses documentários, que constituem hoje um gênero em expansão, têm origens atribuídas aos *rockumentaries* dos anos 1960 (PINILLA, 2012, p. 1173), como *Gimme Shelter* (Albert e David Maysles, 1968) e *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Mas, como observam Halligan, Fariclough-Isaacs e Edgar (2013, p. 03), essas obras tinham ligação com a contracultura e com o cinema-direto, traços que acabaram diluídos ao longo das décadas de 1980 e 1990, quando esse tipo de produção foi absorvida pelo vídeo e pela televisão, adquirindo características próximas da grande reportagem televisiva. Assim, pode-se sugerir, como afirma Luciano Ramos (2012, p. 130), que foi a partir do sucesso de *Buena Vista Social Club*, dirigido por Wim Wenders, em 1999, que o documentário musical voltou ao espaço nobre dos cinemas, marcando uma nova fase desse tipo de produção que se estende até hoje. Mesmo assim, a descrição dos *rockumentaries* feita por Luiz Nogueira (2007) encaixa com facilidade nos documentários musicais atuais de caráter biográfico tais como *No Direction Home – Bob Dylan* (Martin Scorsese, EUA, 2005) ou *Loki – Arnaldo Batista* (Paulo Henrique Fontenelle, Brasil, 2008) e *Procurando Sugar Man*.

Para Nogueira, em primeiro lugar, esses filmes se estruturam narrativamente, de forma caleidoscópica (2007, p. 122), em torno das ideias de *Biografia* (uma sequência de fatos marcantes sobre a vida do artista), de *Retrato* (articulação de fatos, imagens e sons que transformam a personalidade em questão num personagem singular) e de *Processo Criativo* (que trata do enquadramento artístico da produção).

No quesito biográfico, *Procurando Sugar Man* traz longas entrevistas com colegas, filhas e amigos, que narram momentos decisivos da vida de Rodriguez (**Fig. 7**), e também contribuem para a construção do retrato do artista com o material que conservam em seus arquivos pessoais (**Fig. 8 e 9**). O próprio Rodriguez presta-se a esse papel, posando para diferentes registros – entrevista, videoclipe, gravação de voz para *flashbacks*, andanças por Detroit – e apresentando-se como quem optou por uma vida quase monástica (**Fig. 10**). Ele deixa que sua trajetória seja descrita pela fala de terceiros, pelo material de arquivo e, é claro, pelas suas músicas. Quanto ao processo criativo, há ampla preocupação de reconstituir a atmosfera das produções de seus discos em entrevistas com produtores e críticos, e também de ilustrar as músicas com imagens da cidade em que ele vive e trabalha, o que dá ao espectador a impressão de estar-se tornando íntimo do universo do artista.



Figuras 7 e 8: Entrevista com o produtor Steve Rowland e imagens do material conservado por ele.



Figuras 9 e 10: Material de divulgação dos álbuns de Rodriguez conservados pelo produtor Fulano.

Quanto aos recursos de estilo encontrados nos *rockumentaries*, Nogueira (2007, p. 123) aponta tanto a possibilidade de pendores experimentais quanto convencionais. O filme de Bendjelloul articula esses pendores, entregando-se a momentos poéticos, como quando deambula à procura de imagens que se relacionem com as letras das canções de Rodriguez (**Fig. 11**), quando faz uso da animação (**Fig. 12**) ou da reconstituição livre de momentos descritos pelos personagens. Mas o documentário também é repleto de sequencias de montagem de material de arquivo e de entrevistas claramente ensaiadas e decupadas, como em programas de entrevistas feitos para a TV ou em documentários expositivos.



Figuras 11 e 12: Ponto da cidade de Detroit nos dias de hoje, e sua reconstituição em animação para 1968.

Por fim, Nogueira aponta três tensões básicas presentes nos *rockumentaries* que podemos encontrar também em *Procurando Sugar Man*. A primeira, entre “o geral e o pormenor” (2007, p. 124), é um desafio comum em qualquer biografia, mas se complica no caso aqui discutido pela escolha de fatos específicos com o objetivo de construir uma história um pouco diferente daquela vivida por Rodriguez e por seus familiares e fãs. Assim, os pormenores de sua vida profissional como operário de demolição, os fracassos na carreira política e o ostracismo artístico ganham uma dimensão mais ampla na narrativa do que de fato parecem ter tido na vida do artista.

Nogueira também identifica uma tensão possível entre os temas e os estilos dos *rockumentaries* (2007, p. 125), pois, como ele descreve, músicos de linha experimental podem ser representados por meio de formas convencionais e vice-versa. No caso de *Procurando Sugar Man*, parece haver coincidência entre um documentário de características relativamente convencionais e um artista cujas músicas têm facilidade para se tornar sucessos radiofônicos, como ocorreu na África do Sul e na Oceania.

Mas a tensão que mais interessa é a última apontada por Nogueira: a que se dá entre a *cinéfilia* e a *melomania*, isto é, entre uma preocupação maior com os aspectos cinematográficos ou com a centralidade da música (2007, p. 127). O filme de Bendjelloul é obrigado a encarar essa tensão de maneira particular, pois é endereçado a um público que, em sua maior parte, não conhece Rodriguez. Assim, muitos espectadores deverão escutar as músicas do artista pela primeira vez quando assistirem ao filme, o que exige uma efetiva construção cinematográfica do seu repertório musical. As repetições de suas canções ao longo do filme constituirão, assim, um processo de ressignificação que vai da revelação à familiaridade, da *demo* ao *hit*. Nesse sentido, a ilustração das músicas por meio de diferentes situações narrativas, montagens de imagens, texturas e cores, é uma das principais marcas desse documentário musical.



Figuras 13 e 14: “Videoclipes” de duas canções de Rodriguez feitos na região industrial da cidade de Detroit.

Procurando Sugar Man: Um filme de busca?

Para analisar *Procurando Sugar Man*, são úteis as categorias propostas por Fernão Ramos (2012): a *encenação direta* e a *encenação construída*. Segundo o autor, “a encenação na tomada explorada estilisticamente em sua radical indeterminação, liga-se umbilicalmente ao transcorrer do mundo no presente (...) sob a forma da encenação direta” (2012, p. 26). Por outro lado, “quando a encenação documental for refratária à indeterminação do tempo presente na tomada, quando trabalhar, por exemplo, com a encenação em estúdios, decupada em planos prévios por roteiro, a chamaremos de encenação-construída” (RAMOS, 2012, p. 26).

As questões a que o pesquisador se refere devem ser problematizadas em relação a *Procurando Sugar Man*, pois, quando trata da encenação construída, Ramos está se referindo prioritariamente à encenação de filmes como *O homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934), nos quais alguém pode ser convidado a incorporar a personalidade, por exemplo, de outra pessoa (RAMOS, 2012, p. 27). De fato, em alguns momentos do filme de Bendjelloul, pode-se encontrar algo parecido com isso em reconstituições feitas com atores (**Fig. 13**) ou em seqüências de animação em rotoscopia (**Fig. 14**).



Figuras 13 e 14: Reconstituição de um show de Rodriguez no The Sewer, em Detroit, em 1969, e animação de Rodriguez na mesma rua.

Mas o que mais chama a atenção em termos de encenação construída diz respeito ao comportamento dos entrevistados nos primeiros 40 minutos do filme, quando os parceiros americanos de Rodriguez e os fãs sul-africanos descrevem sua busca pelo artista (**Figs. 15 a 18**). Pois, auxiliados pela direção e por uma progressão narrativa que se aproxima de uma história de detetive, eles dão a entender que Rodriguez está morto, tendo se suicidado no palco durante um show fracassado. Nesse sentido, oferecem um tipo de performance irônica que se sustenta sobre a *indeterminação*, recorrente no documentário contemporâneo (FELDMAN, 2010) e que os coloca como protagonistas de uma história inventada.



Figuras 15, 16, 17 e 18: Segerman e Bartolomew reconstituem sua descoberta de Rodriguez com o uso de “pistas” encontradas em capas de discos, letras de músicas, créditos de álbuns, mapas e listas telefônicas.

A narrativa, assim, prepara o espectador durante cerca de 40 minutos para conhecer Rodriguez, revelado como um santo secular que vive miseravelmente (**Fig. 19 e 20**) e perambula pela região industrial de Detroit levando sua música desconhecida. Então, a busca que pensávamos ser a dos personagens por Rodriguez se revela outra: a do diretor, que tenta reconstituir os passos dados por eles muitos anos antes.



Figuras 19 e 20: Imagens de Rodriguez em sua casa, acompanhado de uma das filhas.

Filmes que retratam buscas são tendência hoje em documentários do mundo todo. Como descreve Bernardet (2005), há, neles, certa coincidência entre o que seja o processo de busca, o de preparação e o da própria realização. Para o autor, esses filmes se afastariam da forma hegemônica do documentário, na qual quase sempre se parte de uma situação estável, e da qual o processo de preparação nunca é incorporado ao produto final.

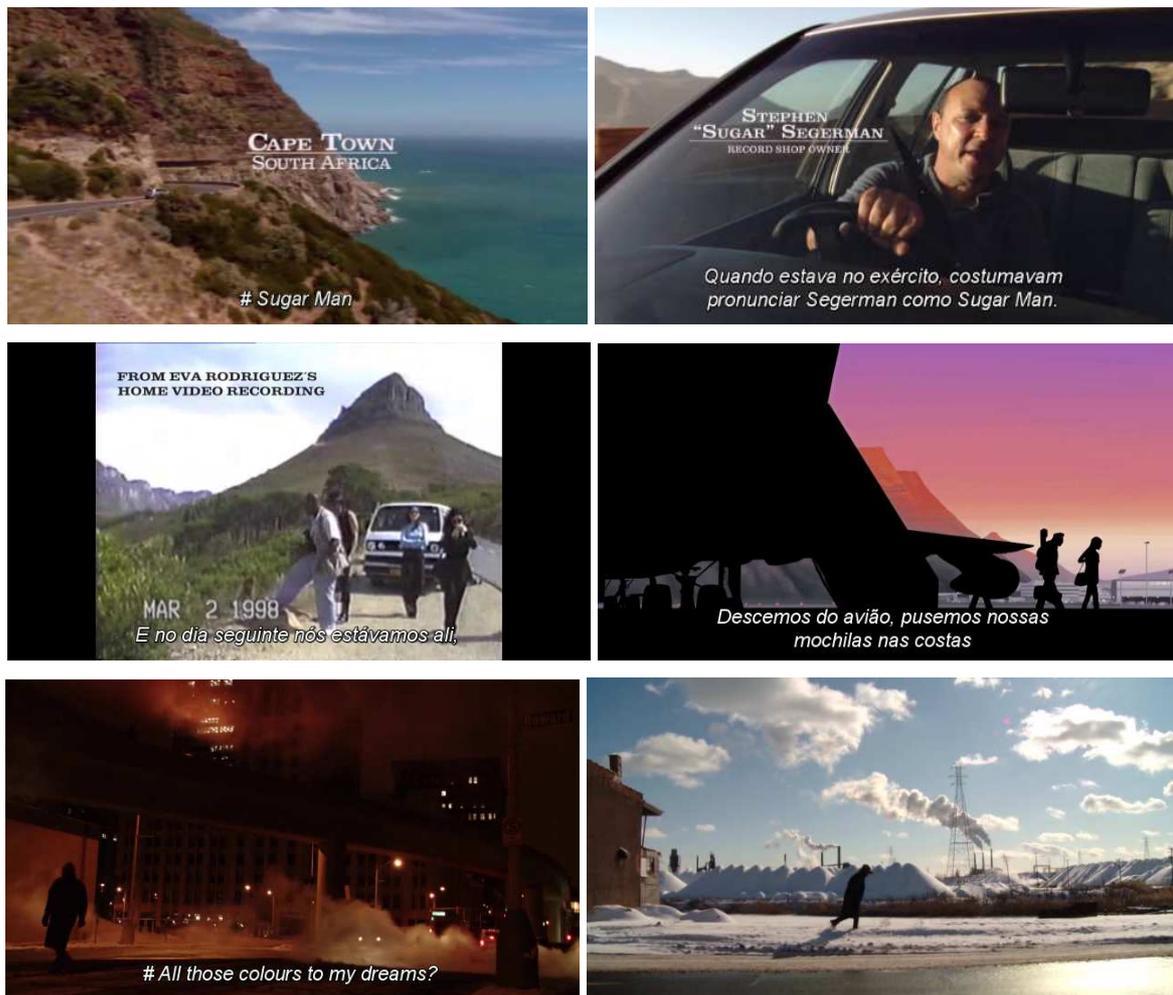
Entre os documentários que podemos classificar como “de busca”, tais como *Pachamama* (Eryk Rocha, Brasil, 2008) ou *Por la vuelta* (Cristian Pauls, Argentina, 2002), a ideia do deslocamento está presente com frequência. Afinal, perseguir-se algo – o que quer que seja: uma memória, uma pessoa, um objeto – pressupõe tanto o movimento quanto a surpresa do percurso. E se, nesses documentários, busca em si é que se torna o objeto de interesse, as imagens de deslocamento se impõem, mesmo quando intuitivamente. Nesse sentido, parece haver uma ligação desses filmes com um gênero moderno ligado a essas questões, o filme de estrada.

Gênero recorrente no cinema narrativo de ficção desde pelo menos o final dos anos 1960, quando obras como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, EUA, 1967) e *Easy Rider* (Peter Fonda, EUA 1968) absorveram elementos do cinema moderno para moldar um novo gênero que se consagraria no cinema mundial, o chamado *road movie* se caracteriza pela presença do carro ou das motocicletas como prolongamentos dos corpos (CORRIGAN, 1991, P. 146), mas também pela ideia de errância e de uma tentativa de fuga ou de procura de alternativas existenciais através do deslocamento e da mudança de posição geográfica. Nesses filmes, o caminho se faz ao caminhar-se, com ampla abertura aos acidentes imprevistos. Não é de surpreender que inúmeros documentários, em particular os de busca, encontrem nas estratégias dos filmes de estrada um repertório rico e uma alternativa estilística.

Esse tema tem sido objeto de diversos trabalhos, entre os quais os de Gustavo Souza (2013) e Samuel Paiva (2010), e também do próprio Bernardet (2004), particularmente em seu estudo sobre o cinema de Abbas Kiarostami. Seria impossível reunir a ampla discussão proposta por esses e outros autores em um espaço tão curto, mas, resumidamente, pode-se dizer que o que eles percebem é que muitos desses filmes feitos em deslocamento sugerem uma relação entre o ato de *deslocar-se*, o de *enunciar* (CERTEAU, 2008) e o de *narrar* (DUBOIS, 2014).

Mas *Procurando Sugar Man* não é um filme de busca, se considerarmos aqui a ideia de *busca em processo* como necessária para que se constitua aquilo a que se tem chamado assim. Os filmes de busca, como vimos, pressupõem a aleatoriedade e o inesperado que ocorrem ao longo de um processo que se quer aberto à encenação-direta. Já o filme de Bendjelloul é claramente posado e ensaiado. Sua encenação está (pelo menos aparentemente) sob o controle dos realizadores, deixando pouquíssimo espaço para o acaso ou o aleatório. São frequentes, ao longo de todo o filme, as sequências de encenação

minuciosamente construída, com personagens que se deslocam em ambientes preparados cinematograficamente, com montagem repleta de planos-detalhe e de cortes em continuidade. Da mesma forma, também não se trata de um filme de estrada, já que seus acontecimentos-chave não se dão em deslocamento, mas por via dos meios de comunicação como o disco, a fita, a lista telefônica, a Internet etc. Então, neste caso, a questão que se pergunta aqui é: por que a estrada e a deambulação são imagens recorrentes ao longo de todo o documentário *Procurando Sugar Man* (Figs 23 a 28)?



Figuras 21 a 26: Cenas de ruas e estradas em *Procurando Sugar Man*.

No filme, o espectador acompanha um complexo itinerário entre Detroit e Cidade do Cabo, com idas e vindas no tempo e no espaço nas quais se constroem paralelos entre, de um lado, a miséria e o deambular solitário de Rodriguez e, de outro lado, a recepção de suas palavras – como as de um profeta – por uma população rica que vive do outro lado do mundo e em condições muito diversas, mas que recebe suas palavras e sons como capazes

de representar ansiedades libertárias em uma sociedade fechada, desigual e racista. Essa discrepância se faz notar muito intensamente quando o filme reúne imagens de arquivo dos shows de Rodriguez (apresentadas no terço final do filme), em que só se vê caucasianos na plateia. Na África, portanto, Rodriguez é um mito branco, enquanto, nos EUA, pertence ao estrato dos *latinos*.

E como eles finalmente se encontram? De acordo com os fatos que efetivamente ocorreram na história dos personagens, seus encontros se deram originalmente via mídias: discos, fitas, telefones, listas telefônicas, internet. A viagem feita em conjunto dá-se apenas quando Rodriguez chega à África do Sul para a sua turnê consagrada em seis cidades do país, e que não é a parte da história que ganha mais destaque no documentário. No entanto, as imagens do filme trazem esses personagens deslocando-se constantemente, a pé, de elevador, de carro etc. Aqui, então, pode-se pensar em seu constante deslocar-se como uma metáfora.

Philippe Dubois, em texto que trata do andar em instalações audiovisuais contemporâneas, por exemplo, propõe uma reflexão sobre o ato de andar e suas possíveis relações com a arte, a filosofia e o cinema que de certa forma ilustra o filme de Bendjelloul:

Já conhecíamos a figura do agrimensor, na história da invenção das artes visuais tanto da história do pensamento: do ‘caminho dos filósofos’ (andar libera o espírito e faz pensar) às experiências fundadoras do cinema (ligadas ao registro da locomoção humana ou animal em Marey e Muybridge); do *flâneur* Baudelaire-Benjaminiano, de passagem ao homem que andou na lua; da travessia da Mancha (a nado) àquela do Atlântico (em avião) (...). O andar e suas variantes sempre foi ao mesmo tempo um gesto de apropriação – do mundo (marcar território) – e um gesto de exposição – de si, dos outros, do corpo, das máquinas, do Homem, das imagens em si, da forma, do pensamento, da história – logo, um gesto constitutivo, se não identitário. Eu ando, logo sou.” (DUBOIS, 2014, p. 153)

O fato é que, em *Procurando Sugar Man*, Rodriguez e seus fãs deslocam-se o tempo todo. Mas como o fazem? Certamente, não como *flâneurs*. O andar de Rodriguez é derrotado, cabisbaixo, ainda que insistente. A cidade por onde ele passa parece não despertar seu interesse, e pouco tem de sedutora: é decadente, vazia, pobre. O que embalava essa caminhada são as canções que refletem um mundo interior em ebulição. Por outro lado, o andar de seus fãs, quase sempre de carro, é resoluto, firme, objetivo, mas se dá em círculos, já que eles estão presos a informações incompletas e labirínticas. Em diferentes velocidades, porém, eles se encontrarão – e este encontro, afinal, é o tema do filme de Bendjelloul, que também perambula em busca de imagens que representem as trajetórias de seus personagens (**Figs. 27 e 28**).



Figuras 27 e 28: Stephen Segerman entra em sua loja; Imagens de arquivo de um carro em movimento em Detroit ilustram lembranças de **Dennis Coffey** sobre Rodriguez.

Nesse sentido, podemos nos apropriar das reflexões de Dubois para concluir que “existem tantos andares possíveis quanto tipos de narrativas” (2014, p. 153). Para ele, a base dessa assimilação do andar à narrativa vem do fato de que, em ambos, o tempo e o espaço andam juntos, levando o sujeito. Em *Procurando Sugar Man*, sujeitos se encontram com seu passado através do olhar de Bendjelloul, que reflete com suas imagens e personagens sobre a história, a memória e o percurso da vida.

Considerações finais

O texto aqui apresentado é embalado por certa empolgação em torno do filme e consiste em um primeiro ensaio crítico que – assim esperamos – abra possibilidades de trabalhos futuros, os quais listamos a seguir.

Buscando compreender o sucesso de *Procurando Sugar Man*, pode-se aventar, em momento inicial, que este se explique pela história contada, que, se não é totalmente verdadeira, acabou por se impor ao público como sua “melhor” ou mais desejável versão. Nesse sentido, a descoberta/construção de um personagem singular, que vive uma experiência de segunda chance fartamente elogiada e reinterpretada pelos entrevistados e pela própria retórica do filme, pode nos conduzir a trabalhos em torno da construção do personagem no documentário, como os de Vallejo (2008).

Da mesma forma, faz diferença a performance (CARLSON, 2009) dos entrevistados ao reconstituírem os eventos que viveram, buscando ocupar um lugar na mitologia do artista. Aliás, ele próprio se presta à composição do mito, mantendo sua postura misteriosa mesmo após o sucesso do documentário, quando, por exemplo, recusou-as a comparecer à

cerimônia do Oscar para não obscurecer o sucesso da equipe, o que pode nos levar a reflexões sobre a performance midiática que excede as fronteiras do próprio filme.

Procurando Sugar Man também pode ser observado de uma perspectiva contemporânea ao compor uma paisagem transcultural (APPADURAI, 2005; MacDOUGALL, 1998) na qual memórias coletivas locais e globais se relacionam num trânsito complexo de identidades e ideias. Afinal, temos um documentário sueco sobre um artista de origem mexicana dedicado a um gênero musical tipicamente estadunidense, descoberto por uma gravadora de *black music*, adotado pela elite branca em um país africano – e que recebe o maior prêmio da indústria de Hollywood.

Outro aspecto que chama a atenção, ainda, é a narrativa construída com o uso de conceitos contemporâneos como os de pirataria e inteligência coletiva (JENKINS, 2009), que dão atualidade a uma história que se passou há quase vinte anos e que revela o potencial da sociedade **em rede para dar conta de fenômenos de aproximação e resignificação de informações.**

Mas, aqui, interessou pensar sobre o sentido da trajetória entre Detroit e Cidade do Cabo, que constitui um itinerário de busca por identidades num espaço fronteiro e transnacional, metaforizado pelas travessias de ruas e estradas, vielas e avenidas. Junto com as músicas de Rodriguez, cujas letras frequentemente se referem à deambulação, articula-se uma narrativa de encontro. Em seus ritmos próprios, Rodriguez e seus fãs se cruzam e depois seguem suas trajetórias separadamente, mas sem desfazer-se do elo deixado por suas andanças, que é retomado pelo diretor em sua própria busca por compreendê-las.

Referências

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro”. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **O Cinema do Real.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Caminhos de Kiarostami.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer.** Petrópolis: Vozes, 2008, 14. Ed.

CODY, Bill. “Searching For Sugar Man' - True Story or the Making of a Myth?”. In: **Rope of Silicon**, Jan, 21, 2013. Disponível em: <<http://www.ropeofsilicon.com/searching-for-sugar-man-true-story-or-the-making-of-a-myth/>>

CORRIGAN, Timothy. **Cinema without walls: Movies and culture after Vietnam**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

DUBOIS, Philippe. “A questão da forma-tela: Espaço, luz, narração, espectador”. In: GONÇALVES, Osmar. **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 123-158.

EBERT, Roger. “Searching for Sugar Man Movie Review”. In: *Rogerebert.com*. Ago, 08, 2012. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/searching-for-sugar-man-2012>>

EMÉRITO, Matheus Barbosa. **O falso documentário**. Dissertação (Mestrado). Comunicação e Semiótica. PUCSP. 2008.

FELDMAN, Ilana. “A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*.” In: **Revista Galáxia**, n. 20, p. 121-133. Dez.2010.

HALLIGAN, Benjamin; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; EDGAR, Roger. (Orgs). **The Music Documentary: Acid Rock do Electropop**. Londres: Routledge, 2013.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph. 2008.

MacDOUGAL, David. **Transcultural cinema**. Princeton University Press, 1998.

NOGUEIRA, Luiz. “Rockumentary: em busca do equilíbrio”. In: **Doc On Line Revista digital de cinema documentário**, n.02, Julho 2007, pp. 120-126. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt>>

PAIVA, Samuel. “Gênese do gênero Road Movie”. In: **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, Caxias do Sul, 2010.

PINILLA, Nathalia Rueda. “El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales”. In: **Revista Comunicación**, nº10, Vol.1, 2012, PP.1172-1182.

RAMOS, Fernão. “A *mise-en-scéne* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.” In: **Revista Rebeca**, Ano 1, nº. 1, pp. 16-35, Jan/Jun 2012.

RAMOS, Luciano. “Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?”. In: **Revista Doc On-line Revista digital de cinema documentário**, nº. 12, pp.127-150. Ago, 2012,

SOUZA, Gustavo. “Personagens em deslocamento no documentário contemporâneo brasileiro”. In: **Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, Manaus, 2013.

VALLEJO, Aida. “Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”. In: **Secuencias**. Madri, nº 27, 2008, p. 72-89.