
LET'S GET LOST : UM RETRATO INTIMISTA DE CHET BAKER

LET'S GET LOST: AN INTIMATE PORTRAIT OF CHET BAKER

Matheus Henrique Martins

Universidade Feevale

Vanessa Valiati

Universidade Feevale

Francisco Machado Pereira

Universidade Feevale/ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resumo: Este artigo tem como objetivo identificar as características da narrativa do documentário *Let's Get Lost* (1988), examinando a cinematografia, interpretando a importância da entrevista e o formato dos depoimentos, e estudando o conceito de voz. Para tanto, esta investigação utiliza a metodologia de análise fílmica (Jullier; Marie, 2009) para interpretar frames em busca de compreender os aspectos narrativos. A partir da análise, identificou-se que o documentário possui uma narrativa intimista, por utilizar planos de câmera em close-up, fotografia preto e branco para focar no diálogo íntimo e revelador, onde luz e sombra evidenciam as expressões faciais. O conceito de voz (Nichols, 2005) deste documentário se desdobra em poético e expositivo, por trabalhar elementos artísticos para narrar fatos, além de trazer informações e documentos de arquivo para embasar as situações.

Palavras-chave: documentário; jazz; documentário musical.

Abstract: This article aims to identify the characteristics of the narrative in the documentary *Let's Get Lost* (1988), examining cinematography, interpreting the significance of interviews and the format of testimonies, and studying the concept of voice. For this end, the research employs the methodology of film analysis (Jullier; Marie, 2009) to interpret frames in order to comprehend narrative aspects. The analysis revealed that the documentary features an intimate narrative by using close-up camera shots and black-and-white photography to focus on intimate and revealing dialogues, where light and shadow emphasize facial expressions. The concept of voice (Nichols, 2005) in this documentary unfolds into both poetic and expository, as it utilizes artistic elements to narrate events while also incorporating information and archival materials to support the situations.

Keywords: documentary; jazz; musical documentary.

1 INTRODUÇÃO

Já fazia mais de um ano que Chet Baker havia sido encontrado sem vida em uma calçada de Amsterdã quando sua trajetória estreou na tela dos cinemas em tons de preto e branco. *Let's Get Lost* (1988) é dirigido por Bruce Weber, realizador de documentários como *Broken Noses* (1987), *Chop Suey* (2001), *The Treasure of His Youth: The Photographs of Paolo Di Paolo* (2021); fotógrafo de moda conhecido por seus ensaios para campanhas de marcas como Ralph Lauren, Calvin Klein, Versace, entre outras; e retratos em preto em branco de modelos e famosos.

Justamente, Weber levou a dinâmica estética de suas fotografias para o movimento de um documentário que percorre o começo, o meio e o fim da carreira do trompetista e cantor. O documentário traz números musicais, ensaios, sessões de gravação em estúdio, relatos, conversas, paisagens da Califórnia e de Cannes, além da presença do músico em depoimentos antes de sua morte.

Weber e Baker se encontraram pela primeira vez no inverno de 1986 para o que seria uma sessão de fotos e, no máximo, um vídeo curto de poucos minutos. No entanto, tudo mudou quando Chet se sentiu tão confortável ao lado de Bruce que contou muito da sua vida, abrindo uma oportunidade para o diretor convidá-lo para um filme contando toda a sua trajetória. As gravações começaram em janeiro de 1987, com investimento do próprio Bruce Weber. No final da produção, quando Weber pergunta se Baker gostou da experiência, de forma curta e sensível o artista responde em um tom suave: “How could I not? It was a dream” (*Let's Get Lost*, 1988). Para a revista *Time Out*, Weber recorda que apesar de filmar com um ídolo, as gravações não foram fáceis pelo fato de Chet ser um *junkie*¹. Ou seja, foram necessárias longas pausas e refazer as entrevistas várias vezes. Mesmo no tom monocórdico e fatigado, ele conta as principais passagens da sua vida, sempre apoiado por um arquivo de documentos, fotografias, vídeos e registros. Além disso, *Let's Get Lost* (1988) é aquele tipo de caso em que uma produção redescobre um artista. Weber resgata na narrativa o glamour do herói dos

¹ O termo se refere a pessoas com dependência em drogas, geralmente, heroína. Popularizou-se nos anos 1950 e 1960, sendo inclusive, o título do livro “*Junkie*” de 1953, do autor beat William S. Burroughs.

anos 1950, o que aumentou o interesse pelo trompetista logo após o lançamento do documentário – e após sua morte.

Como em diversas ocasiões, há um *frisson post mortem*² que leva antigos artistas à glória. No Spotify são quase três milhões de ouvintes mensais; no Deezer, mais de quatrocentos e sessenta mil fãs e novos lançamentos todos os anos. De 1940 até 2023, novos produtos são lançados todos os anos sobre ele. Só no Spotify, desde 2020 foram lançados onze álbuns musicais. Sua persona polêmica e artística continua sendo um fenômeno cultural importante para o jazz e para a música pop. Além de sua discografia formar e inspirar novos artistas, filmes, livros e documentários baseados em sua trajetória continuam a repercutir socialmente, mostrando que sua relevância se mantém ativa. No documentário *Let's Get Lost* (1988), é possível passear ainda mais pela personalidade do músico, descobrindo novos graus e redescobri-lo como artista.

Assim, este artigo tem como objetivo analisar as características da narrativa do documentário *Let's Get Lost* (1988) ao examinar sua cinematografia; interpretar os elementos da entrevista e o formato dos depoimentos para o gênero de documentário. Além disso, também pretende entender o conceito de voz (Nichols, 2001) utilizado para abarcar a forma conceitual deste produto audiovisual. Para isso, será realizada uma análise fílmica (Jullier, Marie, 2009) para classificar os níveis do estudo e seus detalhes de cena em busca de responder a indagação: quais elementos tornam este documentário em um produto intimista?

Ao somar esses elementos é possível vislumbrar a relevância deste documentário para o estudo audiovisual por detalhar unidades narrativas que contam histórias intimistas, permitindo que o público seja uma testemunha das conversas na tela e não simplesmente um espectador da produção. O que se empreende aqui é contribuir para novos formatos que usem como referência um documentário realizado há 37 anos, mas com uma linguagem ainda fresca que dialoga diretamente com quem o assiste.

2 METODOLOGIA

² Em tradução direta, “calafrio pós-morte”. Aqui, o significado se dá como popularidade após a morte, o que aconteceu com inúmeros artistas, como Nick Drake, Van Gogh e Emily Dickinson.

Este estudo baseia-se na análise fílmica a partir dos métodos propostos por Jullier e Marie (2009), segundo os quais, as figuras fílmicas são classificadas em uma “ordem de grandeza” (Jullier; Marie, 2009, p.14), em três níveis de estudo: o nível do plano, o nível da sequência e o nível do filme inteiro. De acordo com os autores, esse processo é uma “caixa de ferramentas” (técnicas narrativas) que serve para “desmontar” a parte técnica do filme, possibilitando uma leitura ampla para compreender a estrutura narrativa estabelecida, conforme faremos neste artigo. Esses parâmetros proporcionam uma investigação que nos permite entrar nos detalhes do que se vê na tela, avançando um pouco a cada etapa da análise. Por exemplo: ao ler o plano, podemos entender os detalhes técnicos do produto; ao observar a sequência, vislumbramos as imagens dos planos em conjunto e sua lógica; ao atingir o filme inteiro, podemos entender como a obra se constitui, apreciando a narrativa e o universo desenvolvido para contar determinada história. É importante levar em consideração para essa análise também o conceito de voz do documentário (Nichols, 2005), que nos ajudará na identificação dos pontos da narrativa. Segundo Nichols (2005), cada produto desse gênero possui uma voz própria que assina sua personalidade. Essa característica demarca o “estilo” do filme, imprimindo sua “natureza”.

Selecionamos frames do documentário que se encaixam em cada especificidade desses níveis apontados pelos autores. Para tanto, agrupamos esses frames para mostrar de forma visual como foi usada a “caixa de ferramentas” de Jullier e Marie (2009) na linguagem fílmica para a construção audiovisual. Esse processo permite investigar com profundidade os diversos recursos empregados no documentário a partir da análise fílmica.

Dessa forma, vamos compreender esses níveis agrupando esses frames similares onde há um padrão estético para evidenciar o estilo do documentário aqui estudado. Para isso, dividiremos a análise em três momentos, conforme os autores: o nível do plano, onde investigamos os detalhes; o nível da sequência, o encadeamento dos planos; e o nível do filme inteiro, resgatando as observações e organizando-as de forma lógica para retratar a estética intimista que desejamos examinar.

3 NO NÍVEL DO PLANO

Entre Chet Baker e a câmera, a distância costuma ser mínima. Ao longo do documentário, Weber busca retratar de forma próxima cada reação do músico frente as cenas mais mundanas e as mais hedonistas. O diretor busca captar situações em que o artista parece imerso em seu contexto a partir de um recurso “que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem” (Jullier; Marie, 2009, p. 24). Esse retrato próximo e íntimo em *close-up* pode também estabelecer uma relação voyeurista entre público e sujeitos da cena, apresentando em detalhes cada nuance captada.

Entretanto, não é apenas com Baker que a câmera estabelece essa relação íntima, mas também com personagens que fazem parte da trajetória do trompetista. Essas participações, por se tratar de aspectos íntimos da vida dele, são captadas também em *close-up* no rosto ou em detalhes corporais para reforçar a personalidade de quem narra um acontecimento, muito “pelo fato de serem, justamente, questões de ordem privada, pessoal, subjetiva e psicológica, que vão construir as histórias, em geral, conflituosas dos personagens que compõem as obras” (Costa, 2014, p. 83).

Esse ponto de vista também evidencia outro fato importante: destacar ao máximo o depoimento na tela utilizando a cinematografia preto e branco. Essa já é uma opção estética de Bruce Weber de trabalhos anteriores na fotografia. Inclusive, o diretor tem como marca registrada os ensaios P&B tanto para marcas quanto em séries de retratos. Mas, neste documentário, podemos compreender que isso se justifica por “fazer filmes preto e branco numa clara consciência que, em determinadas situações, a estética monocromática consegue transmitir muito mais informações, sensações e, porventura, mensagens do que a cor” (Neves, 2015, p. 79). Ou seja, o foco está na fala e nas ações em cena, sendo que a ausência de cor na narrativa corrobora para atentar-se aos detalhes: da fala até as expressões explicitadas por luz e sombra e os contrastes. De acordo com Jullier e Marie (2009), essa direção de luz pode ser um apoio para contar a história, enriquecendo até o retrato psicológico que se deseja atingir sobre o sujeito filmado.

Figura 1 - Cinematografia P&B no nível do plano, mostrando Chet Baker, Jack Sheldon e Vera Baker.

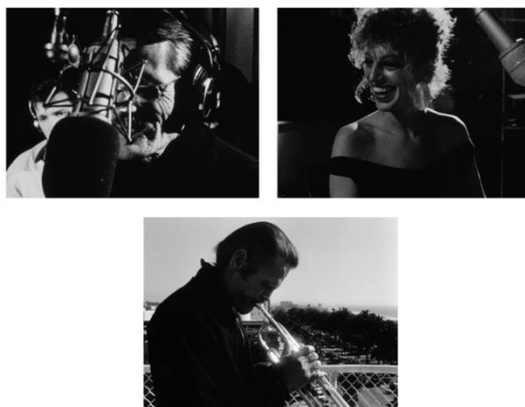


Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Assim como em outros documentários musicais, há cenas que apresentam os artistas em seus contextos musicais de trabalho como estúdio, casas de shows ou eventos, deslocando-os do clássico depoimento para a câmera. Essa ação traz um enfoque mais vivo e até íntimo, por retratar “[...] a vida e o trabalho dos músicos (cantores, instrumentistas, compositores ou regentes), as performances ao vivo em palcos e salas de concertos, os bastidores, as turnês, os ensaios” (Lima, 2015, p. 16). Na imagem acima (figura 1), vemos Jack Sheldon (*Let's Get Lost*, 1988, entre 21min15s e 22min23s), também trompetista de jazz, em depoimento, mas ao longo do documentário é possível ver outros profissionais da indústria e que se conectaram com Baker em algum momento de sua vida.

Nas imagens abaixo (figura 2), vemos Chet em estúdio durante uma gravação (*Let's Get Lost*, 1988, entre 12min41s e 14min18s), assim como a cantora e ex-companheira do músico, Ruth Young (*Let's Get Lost*, 1988, entre 1h09min e 1h10min). Entretanto, observamos um deslocamento do músico tocando trompete em uma ambientação diferente e solar, fora da sombra que os estúdios costumam ter no documentário, ampliando as possibilidades de mostrar o trabalho e até o talento do artista (*Let's Get Lost*, 1988, entre 9min06s e 9min50s).

Figura 2 - Contextos musicais no nível do plano, mostrando Chet Baker e Ruth Young.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

A verticalidade e o paralelismo também são eixos utilizados para estabelecer o ponto de vista em determinados momentos, seja para retratar Baker ou outros personagens. A verticalidade pode existir tanto na câmera alta quanto na baixa, como podemos observar na variação das figuras abaixo (figura 3). É importante observar que essa relação de altura de “uma câmera baixa obrigatoriamente não magnifica, assim como também a câmera baixa não esmaga” (Jullier; Marie, 2009, p. 26). No documentário, ela não segue um padrão específico: pode aparecer tanto em momentos de depoimento quanto em cenas de cobertura, mas mantém a essência do eixo apontado para o centro do sujeito, deixando clara a importância de quem está no enquadramento.

O paralelismo deriva da ocasião em que o sujeito está em um piso plano, mas que no quadro há linhas verticais e horizontais. De acordo com Jullier e Marie (2009), esse “desenquadramento”, dependendo do contexto, pode dar tons de embriaguez, situação de oscilação ou, simplesmente, a abertura de uma brincadeira do diretor com as possibilidades de enquadramento. Importante lembrar que Chet Baker era dependente químico e, ao longo do filme, nota-se a fala arrastada e sensação de sonolência em seus depoimentos. E essa condição o seguiu ao longo de toda sua vida, sendo descrita e constando em entrevistas dos personagens que relatam passagens da vida de Baker.

Figura 3 - Paralelismo e verticalidade no nível do plano, mostrando Chet Baker, Dick Bock e filho de Chet Baker.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

A frontalidade é o olhar-câmera, de acordo com Jullier e Marie (2009), quando a câmera se coloca “no lugar” do sujeito da cena. Em *Let's Get Lost* (1988), uma passagem evidencia esse ponto de vista quando uma “parede” de fotógrafos se forma como um bloco para fotografar Chet Baker em Cannes (figura 4), (*Let's Get Lost*, 1988, em 1h45min). O espectador pode olhar fixamente para as lentes dos profissionais, assumindo a perspectiva do sujeito que naquele momento encarava a montanha de flashes.

Figura 4 - Frontalidade no nível do plano mostrando fotógrafos em Cannes.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

A distância focal é a técnica que utiliza de um campo abrangente para retratar a quantidade de objetos dentro do quadro. Tanto a distância quanto a profundidade se tratam de “parâmetros regulando a construção do ponto de vista” (Jullier; Marie, 2009, p. 29). Primeiro, vamos focar na distância com o uso de lente grande angular: essa lente provoca uma assimilação de que as linhas de fuga se aproximam de forma mais rápida, deixando exageradamente grandes objetos próximos e pequenos objetos distantes, o que indica a amplitude do campo visual de um lado ao outro. Esse ângulo longo e profundo aparece diversas vezes no documentário, em especial, quando Chet Baker, logo após tocar o trompete, caminha para o fundo do guarda-corpo em um dia de sol (*Let's Get Lost*, 1988, entre 11min26s e 11min36s).

Esse recurso de alinhamento de perspectivas também está expresso na profundidade de campo, que ocorre com frequência ao longo do documentário. No entanto, essa técnica está conectada mais com a nitidez dos objetos em cena. Para destacar uma ação específica, outra abre espaço para isso, assim como quando o olho humano, ao focar em algo próximo, tende a borrar o restante da imagem. E, a utilização desse recurso no cinema “favorece eventualmente ambições estéticas e narrativas” (Jullier; Marie, 2009, p. 30). A profundidade pode variar dentro de uma mesma cena, para frisar um diálogo ou uma ação em detrimento de outra, em um deslocamento de câmera e, sobretudo, para dirigir a atenção do espectador para o acontecimento no qual o olho deve pousar primeiro. Por exemplo, quando Chet Baker está gravando, há três sujeitos em cena: um em destaque (Baker), um secundário (desfocado) e um terciário ao fundo (borrado) (*Let's Get Lost*, 1988, entre 12min41s e 14min18s). Imediatamente, a atenção se direciona a Baker próximo ao microfone, na zona clara (figura 5).

Figura 5 - Distância focal e profundidade no nível do plano, mostrando Chet Baker e família Baker.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Ainda dentro do nível do plano, os movimentos de câmera em *Let's Get Lost* (1988) variam muito entre panorâmicos (ação de virar a cabeça para apresentar a cena) e os travellings (deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo), segundo Jullier e Marie (2009). Além disso, filma-se muito com câmera fixada em depoimentos ou então em cenas com movimentação de câmera livre em estúdio e entrevistas para representar a presença do espectador como sujeito ativo dentro da linguagem intimista e próxima que o documentário propõe, muito similar a um bar de jazz: é como se o público estivesse sentado frente a um palco, vendo Baker e os personagens performarem ao vivo.

E, ao se tratar de um documentário musical, existe uma mistura sonora entre as palavras, os ruídos e a música para formar a combinação audiovisual. O ruído urbano dá contexto em diversas situações, como nas cenas em conversíveis (*Let's Get Lost*, 1988, entre 3min06s e 5min52s), na viagem a Cannes (*Let's Get Lost*, 1988, entre 1h43min e 1h52min) ou situações da família de Baker jogando tênis em uma quadra (*Let's Get Lost*, 1988, entre 1h24min e 1h25min). Outra camada que se adiciona ao ruído em diversas situações, é a música. A trilha sonora com hits de Baker ganha espaço junto aos sons comuns do dia a dia, bem como em momentos nos quais ele sozinho toca trompete ao vivo em uma ambientação fora do estúdio. Por fim, a entrevista é o fio condutor (conforme veremos no último subcapítulo, que analisa o nível do filme inteiro) que permeia todas essas camadas citadas acima. É possível que em uma mesma cena haja

ruído, música e fala coexistindo para retratar situações do cotidiano, sem artifícios e manipulação aparente, representando a realidade para inserir o espectador no local, como se estivesse de fato escutando a massa sonora presencialmente.

4 NO NÍVEL DA SEQUÊNCIA

Identificar a narrativa de um filme está ligado com analisar uma sequência lógica de ideias e os retratos que essa composição deseja transmitir. Segundo Jullier e Marie (2009), não existe apenas uma definição para o termo “sequência”, mas explicam de forma simplificada que a sequência é um conjunto de planos que mostram uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo ou apenas técnicos. Os autores acreditam que é o aspecto que torna o espectador consciente para captar o subtexto filme. Portanto, ao observar uma sequência de planos, “teremos, dessa maneira, um entrelaçamento de ideias, que se desdobram em uma espécie de jogo (uma cadeia de ação e reação, de alimentação e retroalimentação)” (Souza, 2019, p. 27). Pois é nesse entrelaçamento que podemos ver com mais distanciamento o funcionamento dos planos misturados às faixas de som a partir da montagem. E, para começar essa identificação, podemos observar os aspectos estilísticos.

A estética de um filme está conectada com a imagem, no sentido figurado, que o produto busca transmitir ao público. Seja com cores frias ou vibrantes, ou mesmo monocromático, como é o exemplo do objeto que estudamos. Vale lembrar que “nós escrevemos histórias com a luz e a escuridão, com o movimento e as cores. É uma linguagem com seu próprio vocabulário e com ilimitadas possibilidades de expressar nossos pensamentos e emoções”, segundo o diretor de fotografia italiano, Vittorio Storaro (apud Kreutz, 2018). Como mencionado no subtópico anterior, o foco máximo do documentário está na fala do depoimento, onde a cinematografia preto e branco performa um trabalho de traçar cada expressão e gesto, explicitados pela luz e sombra. Isso enriquece o contar da história, concedendo uma intimidade a mais em momentos mais escuros.

Essa intimidade se revela, além do mais, nas situações de divertimento ou invasão da privacidade dos personagens. Como a câmera em um cenário caseiro

captando Chet Baker prestando seu depoimento em um sofá branco (*Let's Get Lost*, 1988, entre 1h16min e 1h18min), ou então ele e sua namorada em um conversível trocando carinhos (*Let's Get Lost*, 1988, em 1h24min) e até sua ex-mulher registrada comendo hambúrguer em um momento em família (imagens da figura 6) (*Let's Get Lost*, 1988, em 1h25min). A câmera testemunha situações corriqueiras, mas que na tela abrem a oportunidade para o público presenciar acontecimentos íntimos.

E, mesmo o documentário partindo do princípio de registrar uma história de não-ficção, “construir” personagens como elementos “ficcionalis” para conduzir a narrativa é necessário em virtude do efeito-câmera. Aqui, constrói-se Chet Baker como um talento não só da música, mas como do cinema também. Utiliza-se imagens de arquivo em diversos momentos, mostrando-o em apresentações, estrelando filmes e sendo reconhecido na rua. E, também, voltando ao aspecto íntimo, mostra Baker em ocasiões de namoro, por exemplo, para construir um caráter de homem apaixonado, identificável e próximo, misturado com momentos de aflição, com ele refletindo solitariamente em sua cama (figura 6). Essa dramatização favorece a relação do objeto na tela com o público. “Realmente a não ficção contém vários elementos de “ficção”, momentos nos quais presume-se que o objeto representando encontra a necessidade de uma intervenção criativa”³, de acordo com Renov (1993, p. 11, tradução nossa). As idiossincrasias e opiniões ajudam a fortalecer a construção mais íntima do personagem como algo real para o espectador compreender quem está assistindo na tela e o que a narrativa busca explicitar.

Figura 6 - Estética da narrativa no nível da sequência, mostrando Chet Baker, imagens de arquivo e Carol Baker.



³ “Indeed, nonfiction contains any number of ‘fictive’ elements, moments at which a presumably objective representation of the world encounters the necessity of creative intervention”, Renov (1993, p. 11).

Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

De acordo com Jullier e Marie (2009), a montagem é a interrupção do fluxo visual (um plano) a partir de um corte. Ou seja, ao invés de em um mesmo momento registrar a situação inteira, corta-se e utiliza-se de diferentes pontos de vista para contar a situação que se deseja. Uma ressalva: existem planos sequências que não utilizam do corte, então, o personagem pode sair por uma porta, entrar em outra, pegar um objeto e seguir com a cena sem corte; mas aqui vamos focar no corte e como é utilizado para retratar uma ação. Na sequência abaixo (figura 7), vemos cortes que representam Chet Baker arrumando-se e organizando o trompete (*Let's Get Lost*, 1988, entre 11min37s e 11min54s). Ele se observa no espelho para pentear o cabelo, depois dá uma volta no ambiente onde a maleta do trompete está no chão. Em seguida, um plano mostra a maleta em destaque e, por último, ele interage com as peças do instrumento, montando e arranjando-o na maleta. Diferentes cortes ligam os planos que se seguem para apresentar a situação ao espectador.

Figura 7 - Montagem no nível da sequência, mostrando Chet Baker.

**Fonte:** Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Para que a audiência consiga ler a continuidade da ação, é preciso haver fluidez ao ligar o plano A ao plano B ao plano C e assim sucessivamente. As ligações entre o início e fim dos planos são essenciais para assimilar a situação. Então, o acontecimento do plano A precisa ter consequência no B, bem como a qualidade técnica de imagem e

som. A uniformidade da paleta de cores, penteado, figurino e cenário são padronizados para a fluidez entre planos ocorrer da forma mais natural e combinada possível.

Segundo Jullier e Marie (2009), a colocação dos atores e da câmera no cinema é denominada como cenografia. Em um produto audiovisual, “[...] esse termo abarca ao mesmo tempo a colocação dos atores e a da câmera” (Jullier; Marie, 2009, p. 49). Ou seja, são as posições tomadas pelos sujeitos da cena e encadeadas em cada corte para estabelecer a situação em que o personagem está para distinguir o contexto de observação que o público verá. E, dentro da cenografia, há cinco tipos: vitrine, galeria, tribunal, circo e parque. Aqui, vamos focar em três delas, mais evidentes no objeto estudado.

Primeiro, vamos analisar a cenografia vitrine. Nesse estilo, observamos com profundidade a posição dos personagens. E a câmera, segundo Jullier e Marie (2009), é o curioso que se aproxima avançando ou mesmo recuando. Na cena abaixo (figura 8), vemos em um ângulo maior Chet Baker e pessoas em um bar no plano A (*Let's Get Lost*, 1988, entre 51min02s e 51min25s). Depois, o corte fecha e mostra Baker em destaque, mais próximo, mas ainda no mesmo ambiente. A margem da cena se mexeu, mas a situação ainda é a mesma, porém, com a curiosidade da câmera aguçada ao se aproximar dos sujeitos em evidência no plano B.

Figura 8 - Cenografia vitrine no nível da sequência, mostrando Chet Baker e Diane Vavra.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

A cenografia do parque está conectada com a diversão da câmera, uma possibilidade para utilizá-la de forma criativa, valorizando cada ponto de vista para uma montagem com diferentes perspectivas. Ou seja, a câmera realiza um trajeto na maior parte do tempo em travelling (movimento de câmera que se desloca em um espaço da esquerda

para a direita ou vice-versa, geralmente montada sobre um carrinho em um trilho), para o espectador aproveitar os aspectos do plano. A câmera mostra a movimentação de Chet tocando o trompete, tanto de cima quanto acompanhando-o lado a lado, como podemos ver na figura 9 (*Let's Get Lost*, 1988, entre 8min45s e 9min05s).

Figura 9 - Cenografia parque no nível da sequência, mostrando Chet Baker.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

O tribunal é a visão da câmera assumindo todos os lugares da situação: é o júri, o juiz e o acusado. Essa cenografia mostra as perspectivas de quem vê e de quem é observado. Nas imagens a seguir (figura 10) (*Let's Get Lost*, 1988, entre 36min33s e 37min22s), vemos a perspectiva de quem está se movimentando dentro do carro, bem como a de quem está em movimento dentro do carro e observando o que se passa ao lado de fora, e a de uma terceira pessoa fora do veículo observando-o movimentar-se.

15

Figura 10 - Cenografia tribunal no nível da sequência, mostrando Chet Baker.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Ao se tratar de um documentário musical, as sequências-clipe são fundamentais para contar a história. Esse recurso funciona quando a música dá o ritmo à montagem e a duração da cena. Nesse caso, o clipe ocorre quando a faixa-imagem é um bônus, dando evidência e dominação à faixa-som. Os ruídos comuns do naturalismo da cena visual ficam de lado para a música ganhar espaço, de acordo com Jullier e Marie (2009).

Em documentários deste gênero, onde existe “a 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. 3), a música ajuda a rememorar e a contar determinados períodos através das canções.

Nas imagens abaixo (figura 11), em diferentes momentos do documentário, acompanhamos gravações em estúdio, apresentações ao vivo e mesmo cenas de cobertura em que se mostra a relação de Baker com o instrumento, ou mesmo de outros músicos. Aqui, a música também mostra muito da personalidade e estilo do indivíduo, facilitando a compreensão do público sobre o personagem em tela. Os números musicais acontecem de forma praticamente íntima, com pouca luz, foco total em quem está performando, sendo que na maioria das vezes a canção é apresentada inteira, como se a sessão fosse entre o músico e quem o assiste.

Figura 11 - Sequências-clipe no nível da sequência, mostrando Chet Baker e Ruth Young.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Em musicais a característica da dança e do canto andam juntas para apoiar a narrativa, e, sobretudo, estabelecer ainda mais o espectador no centro da história, pois “o som, seja ele fala, efeitos sonoros ou música, aumenta a distinção, especialmente quando parece emanar da mesma fonte histórica que a própria imagem” (Nichols, 2005, p. 16). Ao captar Chet Baker ensaiando, gravando e se apresentando, o documentário ganha mais verossimilhança, além da narrativa conectar-se de forma mais fluida e natural com o público.

5 NO NÍVEL DO FILME INTEIRO

O diálogo é o ponto que conecta a estrutura da narrativa. Os mais variados personagens em *Let's Get Lost* (1988) funcionam como uma lembrança viva de acontecimentos que ocorreram com Chet Baker: de músicos a produtores, de esposas a mãe e família. A entrevista é o fio condutor que está no nível do filme inteiro para criar o mosaico da história do músico, cada elemento é uma peça para detalhar aspectos, seja da personalidade ou de situações na carreira de Baker que o estabeleceram como fenômeno do jazz.

Aqui, encenar a memória é um tópico importante. Assim como em outros documentários de artistas, traçar paralelos históricos da vida de quem se documenta compõe um emaranhado de informações para estabelecer o personagem para o público. Fazer isso é “quase sempre um ato de fazer reviver, através da palavra, aquilo que foi vivenciado pela pessoa entrevistada” (Giacomini, 2006, p. 8). Os personagens envolvidos acabam encenando toda a experiência do passado em comum, compartilhando através da fala essa reencenação do que foi vivido para estabelecer a narrativa e pontuar ao espectador a personalidade e o caráter da figura a quem o público está assistindo.

A sensação de liberdade, no ato da entrevista em documentários, só é atingida porque não há o sentimento de que os entrevistados serão penalizados ou julgados (Coutinho, 1997). Os entrevistados em “*Let's Get Lost*” ficam à vontade na tela para contar as histórias que mais determinam a relação entre si e Chet Baker. O entrevistado, retomando os aspectos intimistas vistos até agora, sente-se confortável o suficiente para tecer críticas, elogios e até contar situações íntimas em que se coloca em xeque o caráter do músico, como é o caso da cantora Ruth Young, que explana sua relação tumultuada com ele; ou mesmo as situações extremas onde a dependência química o levou ao ostracismo e problemas legais.

A luz e sombra, a câmera íntima e a conversa são aspectos técnicos que auxiliam no processo de suavizar e aproximar o contar da história na tela. Pois essa troca “[...] deve ser entendida como uma técnica, um mecanismo de troca de subjetividades, em

que um dos elementos envolvidos na função, o entrevistador, se ‘abre’ para receber o outro” (D’Almeida, 2006, p. 5). O diretor Bruce Weber acaba, em certos momentos, ao deixar sua voz aparecer, por mostrar a abertura próxima com quem realiza o depoimento, possibilitando extrair intimidade e memória de quem fala. Portanto, o diretor transparece a importância de garantir um bom depoimento, compreendendo que deve “desempenhar um ‘papel’ – papel esse que, mesmo podendo metamorfosear-se ao longo do diálogo, tem um objetivo último: extrair do entrevistado uma boa história” (Giacomini, 2012, p. 7).

A distribuição do saber, segundo Jullier e Marie (2009), aqui, está na condução dos depoimentos dos personagens que compõem o mosaico de Chet Baker. Ou seja, o documentário existe porque os entrevistados existem para contar quem é o músico, corroborando ou não com o que ele diz, lembra ou como age. São as entrevistas que dão a ordem e o ritmo da narrativa: entrevistados conectados com o início de carreira, os amores e a família, os músicos das sessões de gravação, e assim por diante. A narrativa segue uma estrutura que inicia com o começo de sua trajetória na música, passa pelos filmes que estreou quando estava no auge da popularidade, mostra ele em estúdio gravando materiais atuais, mostra a viagem para Cannes, o relacionamento amoroso atual e, no final, sua morte antes do lançamento do filme. Apesar da narrativa ir e voltar com o uso de arquivo, sem se ater obrigatoriamente a um momento, estabelece uma cronologia para situar o espectador.

E, como o saber decorre dos depoimentos, o formato estilístico utilizado para captar as entrevistas varia muito. Em certos momentos, como ilustram as imagens a seguir (figura 12), a narrativa coloca-se muito caseira e despretensiosa ao captar a ex-mulher de Chet Baker em um campo, sentada em uma cadeira, de forma livre (*Let’s Get Lost*, 1988, entre 1h25min e 1h31min). Em outros, mostra-se de forma mais séria, com fundo infinito e uma construção mais comum de documentários: gravação em estúdio, ainda despojado, mas com o formato de entrevista mais consolidado no universo desse gênero (*Let’s Get Lost*, 1988, entre 23min18s e 24min18s). Existe uma gama de ambientação ao longo do documentário, como depoimentos gravados na casa da mãe de Baker (*Let’s Get Lost*, 1988, entre 39min40s e 44min11s), em estúdio de música, na

mesa em um salão durante um concerto privado, entre outros espaços que não seguem um padrão específico.

Figura 12 - Depoimento no nível do filme inteiro, mostrando Carol Baker e Joyce Night Tucker.

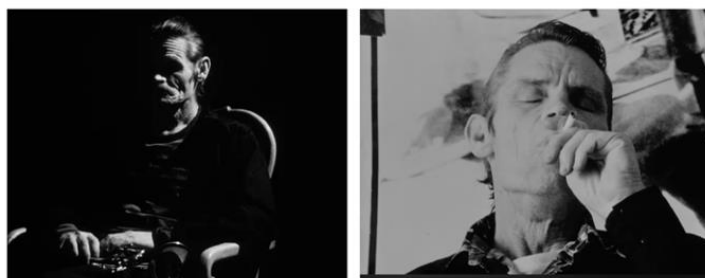


Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

As entrevistas com Baker seguem o caráter íntimo que vimos até então: luz e sombra, câmera próxima ao rosto e com angulação distinta (figura 13), conversa solta permitindo que ele explane sobre determinado tópico e o mais importante é que é no tempo dele, seja para lembrar ou articular de forma lenta seus pensamentos.

19

Figura 13 - Depoimento no nível do filme inteiro, mostrando Chet Baker.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Assim como no cinema clássico, onde a maioria das histórias apresentam os personagens através de uma situação de desequilíbrio, de acordo com Jullier e Marie (2009), o objeto aqui estudado segue esse mesmo preceito, mas adaptado para uma vida real. A dependência química, o afastamento da família, as prisões e todos os episódios traumáticos surgem do sucesso. Através de imagens de arquivo, acompanhamos o desenhar de sua carreira e o trajeto de altos e baixos de sua vida. Esse elemento, inclusive, ajuda a construir o personagem para o público ao realizar o resgate

de quem foi, o que gostava e como chegou até ali, conforme vimos anteriormente também sobre ficcionalizar o protagonista na não-ficção. O ponto de desequilíbrio no qual Chet Baker foi colocado narra o comportamento errante e os problemas que se criaram a partir disso. O recurso da história utilizado, segundo Jullier e Marie (2009), começa neste início de carreira atribulado e de excessos, seguindo até a busca pelo equilíbrio para alcançar alguma paz. Por ser um documentário, não seguimos uma história linear onde acontece uma redenção, mas observamos as “reações ao ambiente”, os defeitos e qualidades, e as consequências reais de ações – nem sempre – bem decididas por terem efeito no presente, como o próprio ostracismo e a briga que o fez perder dentes e ter de criar uma técnica para tocar trompete.

Para chegarmos ao entendimento do filme inteiro, precisamos compreender o ponto de vista original utilizado para sua formatação, ou seja, sua voz. Afinal, “o documentário é uma forma de expressão, onde uma história pode ser contada às vezes por representação ou até mesmo por aqueles que viveram tal história” (Oliveira; Marques, 2016, p. 2). E, ao falar de voz, fazemos referência aos aspectos que “[...] transmitem significados, referem-se a sintomas e expressam valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito” (Nichols, 2005, p. 73). Falamos então daquilo que está por trás dos planos e sequências, do elemento que é a cola para conectar e formular a narrativa que vai proporcionar a experiência de assistir.

Figura 14 - Recurso da história no nível do filme inteiro, mostrando Chet Baker.

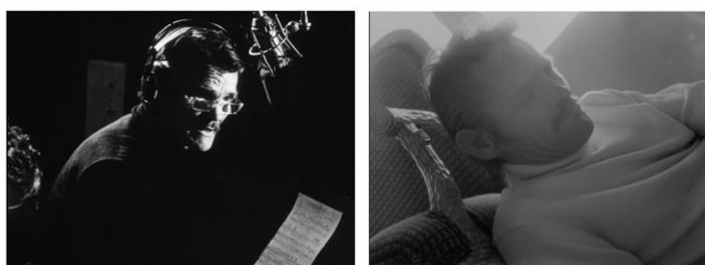


Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Então, ao utilizarmos a expressão “voz”, significa que estamos destacando a “tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme” (Nichols, 2005, p. 74). E em *Let's Get Lost* (1988) destacamos na análise duas vozes: poética e a expositiva.

Ao tratar da voz poética (figura 15), estamos tratando da importância do contexto histórico para a feitura do produto, mas com uma nova visão sobre os fatos, oferecendo uma abordagem artística e subjetiva para contar histórias e transmitir emoções. O objeto aqui estudado retrata a vida de Chet Baker com uma fotografia preto e branco, entrevistas despojadas, planos de câmera intimistas e elementos artísticos para ritmar a narrativa, como uso de sessões de gravações para estabelecer o personagem central. A voz poética vai transcender a simples apresentação do que ocorreu, buscando desenvolver uma experiência sensorial e estética própria que ressoa com o espectador, segundo Renov (1993). Então, “a fotogenia é um elemento do documentário poético, que advém de um intuito de usar detalhes fragmentados de uma imagem cinematográfica em ritmo encantador, e a música entra neste elemento com a finalidade de cativar” (Oliveira; Marques, 2016, p. 3).

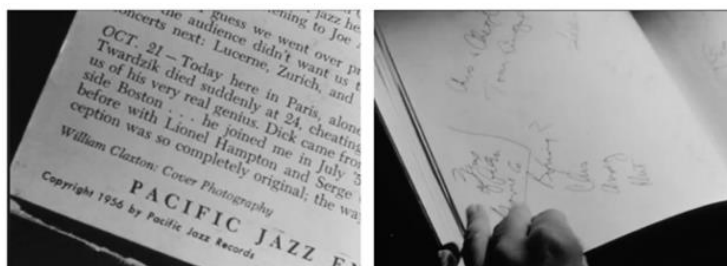
Figura 15 - Voz poética no nível do filme inteiro, mostrando Chet Baker.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

A segunda voz que podemos observar é a expositiva. Este modelo de narrativa é mais comum para transmitir informações, expor ideologias ou ideias através da sua estrutura, segundo Nichols (2005). Essa abordagem se caracteriza por ser objetiva e informativa, onde a voz do cineasta atua como uma autoridade que busca fornecer fatos e dados concretos ao público. Associa-se a um tom didático, onde há um fornecimento de informações, análise dos eventos apresentados e contextualização, de acordo com Nichols (2005). Aqui, a voz do cineasta é utilizada como uma ferramenta de transmissão de conhecimento e esclarecimento dos aspectos abordados no documentário. Podemos observar as intervenções, questionamentos, solicitações, vasto material de arquivo e interações de Bruce Weber ao longo do documentário captados pelo microfone e mantidos na montagem para guiar Chet Baker.

Figura 16 - Voz expositiva no nível do filme inteiro, mostrando imagens de arquivos.



Fonte: Adaptado de *Let's Get Lost* (1988).

Para construir um estilo de narrativa original, é possível desenvolver camadas de conteúdos “[...] através das entrevistas, das fotografias e imagens de arquivo, das imagens contemporâneas, da voz over [...]”, (Mombelli; Tomaim, 2014, p. 7). Isso tudo ajuda a criar uma “[...] voz própria, a partir da conjunção dessas vozes, que irão produzir um significado que traduz o ponto de vista, apresentando o argumento ou defendendo uma causa do cineasta” (Mombelli; Tomaim, 2014, p. 7).

Por fim, o jogo com o espectador, segundo Jullier e Marie (2009), é o modo onde se modela um “espectador ideal” que vá consumir o produto e “que coopere no máximo de suas possibilidades, que treme e que ri diante de boas passagens, sem jamais se lamentar de ter comprado sua entrada” (Jullier; Marie, 2009, p. 68). Em *Let's Get Lost* (1988), observamos a “cumplicidade”, aquele arquétipo onde o público torna-se cúmplice do que acontece em tela. De forma prática, pensemos em filmes em que quebram a quarta parede com olhares, piscadas ou textos direto para a câmera, como no caso de *Curtindo a Vida Adoidado* (1986). Aqui, seguindo as análises que já fizemos até agora, podemos pensar nesse modelo como o espectador testemunha, participando da cena de forma íntima como se os planos e cenas fossem uma troca mútua de cumplicidade, com profundidades de câmera ao estilo do olho humano, que fornece subsídio para uma sensação de sala compartilhada, como se os personagens falassem direto ou de maneira que a sessão de música fosse dividida *in loco* com o público.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a estrutura fílmica vai além de somente assistir a um produto audiovisual, está no ato de debruçar-se sobre cada elemento que compõe um plano,

uma sequência, para aí então, captar os significados do filme inteiro. Os meandros desses níveis são observados a partir de um olhar atento e sensível para as cenas. E esse foi o ponto de partida desta análise para responder ao problema: quais são as características narrativas do documentário *Let's Get Lost* (1988)?

Para responder a essa indagação, buscamos entender a narrativa estabelecida no documentário, estudando-o a partir de uma análise fílmica estipulada pelos autores Jullier e Marie. Examinamos a cinematografia construída pelo diretor, investigando o porquê da escolha pelo preto e branco para contar a história de Chet Baker. Entendemos que ao utilizar esse recurso narrativo, o foco da atenção se concentra nos fatos narrados pelos personagens sem dar oportunidade a distrações além das falas, proporcionando ao público mais intimidade ao assistir, através da luz e sombra, às expressões e aos pequenos trejeitos que ficam ainda mais evidentes ao utilizar a técnica de contrastes.

A utilização do preto e branco é um elemento universal, inclusive nas artes visuais, concedendo um aspecto clássico e histórico para as obras que recebem este tratamento. Faz uma conexão com uma era do passado à qual o personagem central pertence, funcionando como um paralelo para retratar o auge do músico nos anos 1950 e 1960, quando o preto e branco predominava na TV e no cinema. Para Jullier e Marie (2009), esse jogo de sombra e luz pode ainda enriquecer o retrato psicológico do sujeito em cena. Portanto, aqui, esse tipo de fotografia pode ser um instrumento que ilustra a condição de Chet, destacando os vícios e desalinhamentos da sua vida já citados. E, além disso, é uma marca dos trabalhos do diretor e fotógrafo Bruce Weber.

Entendemos, também, que aqui as entrevistas são essenciais para contar a história do músico. São o elemento central do nível do filme inteiro. Além dos relatos dele, amigos, familiares, colegas de profissão, empresários e tantos outros reencenam memórias para delinear sua trajetória. Os depoimentos são retratados de uma forma intimista por conterem aspectos psicológicos, interiores e transmitidos com realidade e desprendimento por parte dos personagens. Os formatos também são despojados por serem feitos em uma variedade de localidades, como em campos, prédios, gramados etc. Os diálogos são muito abertos, tomando um formato de diário, onde os personagens e o próprio Chet Baker se abrem sobre fatos íntimos e profissionais, relatando violência, abandono, abuso de drogas e outras temáticas fortes.

Estudando o conceito de voz (Nichols, 2001), através da análise, entendemos que o tipo de voz do documentário se divide entre poético e expositivo. Poético pelo fato de trazer uma nova visão sobre o contexto histórico, oferecendo uma abordagem com apuro artístico e subjetivo para transmitir emoções. A música, as performances e a cinematografia são elementos que ajudam a narrar a trajetória do músico. O modo expositivo, por outro lado, transmite informações, caracterizando-se por uma abordagem objetiva e informativa, que fornece fatos e dados concretos ao público e que ajudam a contextualizar o que está sendo narrado.

Outro importante ponto observado foram os planos de câmera utilizados no documentário, que trazem um elemento intimista, por trabalhar com *close-ups* nos rostos dos entrevistados e diferentes enquadramentos para transmitir suas sensações, como distância focal para ampliar a cena, ou profundidade, proporcionando pontos de vista de diversos sujeitos ou objetos na cena. Cenários mais escuros em momentos mais densos, mais iluminados em momentos lúdicos e planos tortos em momentos de embriaguez, como a verticalidade e o paralelismo para retratar Baker e outros personagens. A iluminação baixa também ajuda a caracterizar um intimismo, por desfocar o fundo ou mantê-lo preto chapado, portanto, a luz evidencia os contornos dos rostos dos personagens, aproximando muito o espectador da cena, quase como se estivessem dividindo o mesmo ambiente.

A montagem possui um formato de vanguarda por intercalar cenas de cobertura da Califórnia, cenas musicais, como gravações em estúdio ou Baker tocando no alto de um prédio, e atividades familiares comuns, em sequência. A cenografia do filme utiliza diferentes técnicas para agrupar as sequências, como vitrine, para expressar os elementos do plano A para o B e assim por diante; o parque, que liberta e deixa livre o sujeito em cena; o tribunal, que permite diferentes perspectivas; além das sequências-clipe, fundamentais para transmitir a essência de Baker e dos outros personagens músicos que se expressam através das canções ao longo do documentário. Esses cortes aprofundam o espectador na vida do músico, ligando e desligando o interruptor que difere o artista do homem.

Portanto, entendemos que o documentário é um retrato intimista de Chet Baker por se deslocar entre arte e carreira, apresentando sua trajetória até então. Sessões

íntimas de gravação em estúdio não só dele como de outros músicos também; avançando na vida pessoal, mostrando filhos, ex-esposas e mãe em atividades corriqueiras que ultrapassam o limite profissional, ainda que Baker não participe delas, representam o convívio familiar na tela. Além disso, a narrativa com base em arquivos busca contar diferentes pontos da carreira do trompetista, percorrendo não só as glórias, mas também as questões que são muito atreladas ao músico durante o documentário, como dependência química, acusação de manipulação, omissão de fatos e, de forma transparente, apresentar Baker em um momento de vida complexo.

É importante, também, pensar que existem diferentes formatos para contar uma história de não-ficção: em termos de estética, ao optar pelo preto e branco; em termos de linguagem; e em termos de representar o personagem central em sua essência, nesse caso, cantando e tocando de forma próxima ao espectador para torná-lo palpável e possibilitar que sua personalidade seja assimilada de forma mais focada. Isso demonstra que histórias reais podem ser contadas com criatividade, extrapolando os limites em que tantos documentários insistem em se manter, como depoimentos padronizados, *voice-over*⁴ constante, planos tradicionais, narrativa dura e diversos outros elementos que seguem a mesma cartilha. *Let's Get Lost* (1988) estabelece a possibilidade de se pensar o documentário com estética cinematográfica, utilizando praticamente toda a “caixa de ferramentas” de narrativa disponível e que, se usada de forma criativa, torna a história mais envolvente e cativante.

⁴ É a narração onde uma voz sobreposta em imagens explica ou conta a narrativa, sem aparecer na cena.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cibele Hechel Colares da. O intimismo no histórico a partir de leitura das obras: A prole do corvo, de Luiz Antonio de Assis Brasil e Netto perde sua alma, de Tabajara Ruas. Macabéa – **Revista Eletrônica do Netlli**. [s.l.], v. 3, n. 2, p. 74-87, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.47295/mren.v3i2.774>. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/774/719>. Acesso em 20 set. 2023

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História: **Ética e História Oral**. São Paulo, v. 15, p.165-191, abr. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/11228/8234>. Acesso em: 02 de mai. 2023.

D’ALMEIDA, Alfredo. O processo de construção de personagens em documentários de entrevista. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, 29, Brasília – 6 a 9 de setembro de 2006. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/113679447187618551047955842077616474011.pdf>. Acesso em: 06 de jun. 2023.

GIACOMINI, Jair. A entrevista em cena. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, 35, Fortaleza – 3 a 7 de setembro de 2012. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/busca.htm?query=a+entrevista+e+m+cena>. Acesso em: 9 jun. 2023.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. 1. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KREUTZ, Katia. O que é a fotografia de um filme? **Aic - Academia Internacional de Cinema**. São Paulo, [revista online, n.p.] 10 abr. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-a-fotografia-de-um-filme/>. Acesso em: 10 out. 2023

Let's Get Lost. Direção de Bruce Weber. Produção de Bruce Weber. Realização de Bruce Weber. Roteiro: Bruce Weber. Música: Chet Baker. S.I.: Little Bear, 1988. (120 min.), VHS, son., P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-bR95_w51gU. Acesso em: 15 fev. 2023.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio Dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **LUMINA** – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Juiz de Fora. v.8, n.2, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098/11467>. Acesso em: 11 de jun. 2023.

NEVES, Jaime Sérgio de Oliveira. **Entre preto e branco para uma estética monocromática do cinema depois do Technicolor**. 2015. Tese (Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes) – Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20534>. Acesso em: 20 de set. 2023

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas: Papius Editora, 2005.

OLIVEIRA, Michelle Gusmão; MARQUES, Edmilson Ferreira. O documentário e suas especificidades. In: III Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Estadual de Goiás (CEPE/UEG): Inovação: inclusão social e direitos. Pirenópolis, out. 2016. **Anais eletrônicos** [...]. Pirenópolis: CEPE, 2016. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/cepe/issue/view/224>. Acesso em: 16 de mar. 2023.

RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Revista Digital de Cinema Documentário**. [s.l.], n. 12, p. 5-21, ago. 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5382258>. Acesso em: 15 set. 2023.

SOUZA, Gabriel Lemes. **Desenhar o filme**. 2021. Tese (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/39402>. Acesso em: 22 de set. 2023.

SOBRE OS AUTORES**Matheus Henrique Martins**

Mestre em Indústria Criativa e graduado em Jornalismo pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1108780659016307>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-1143-0276>

E-mail: matttheeus@gmail.com

Vanessa Valiati

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Professora e pesquisadora nos Programas de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e Indústria Criativa da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0869142458785384>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9183-2301>

E-mail: vanessavaliati@feevale.br

Francisco Machado Pereira

Mestre em Indústria Criativa (Feevale). Doutorando em Comunicação (PUCRS). Coordenador e professor dos cursos de Produção Audiovisual, Design de Animação e Jogos Digitais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9423453067518450>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3480-611X>

E-mail: francisco@feevale.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

MARTINS, Matheus Henrique; VALIATI, Vanessa; PEREIRA, Francisco Machado. Let's Get Lost: um Retrato Intimista de Chet Baker. **Passagens:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 17, p. 1-28, 2026.

RECEBIDO EM: 21/02/2025

ACEITO EM: 19/07/2025

PUBLICADO EM: 03/07/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional