



Música para os poros: Cartola e a memória do Samba Negro, Verde e Rosa¹

Maria Angela Pavan²

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo

Este artigo pretende realizar um olhar sobre o documentário **Cartola: música para os olhos** de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Dois pernambucanos que sentiram necessidade de compilar a obra de Cartola, que é brasileira e universal, por meio de imagens de arquivo e depoimentos da história do samba e dos negros no Rio. Vamos analisar o documentário no que diz respeito cinema, história e negritude. Para isso utilizamos a divisão realizada pelos cineastas morte, vida, morte.

Utilizamos para os referenciais teóricos Stuart Hall no que diz respeito às culturas de matriz africana, particularmente às percepções de estilo, tempo, ritmo e musicalidade.

Palavras-Chaves: 1) cultura visual e memória; 2) cinema e relações raciais; 3) processos midiáticos e culturais.

Fragmentos macabros: pessoas, lápides, silêncio e muita tristeza

Tudo acabado

E o baile encerrado

Atordoado fiquei

Eu dancei com você Divina Dama

Com o coração queimado em chama

Quando eu vi

Que a festa estava encerrada

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual , IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação 2009.

² Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), membro da base de pesquisa Comédia, Comunicação Cultural e Mídia na linha de pesquisa mídia audiovisual (CCHLA – UFRN).

³ Professor do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus Caicó (UFRN), pesquisador do Grupo de Pesquisa Cultura Visual, Imagem e História e do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.



*E não restava mais nada de felicidade
Vinguei-me nas cordas da lira de um trovador
Condenando o teu amor
Tudo acabado*

O início do documentário é a morte de Cartola, a música escolhida para este momento é Divina Dama. Tudo fica em silêncio. São as imagens de arquivo do enterro de Cartola. Pessoas por todos os cantos, olhares tristes, bandeira do Fluminense, pétalas, a câmera vai e vem, desloca e sai do foco e mostra flores, muitas flores. Corre em panorâmica de um lado para outro como quem procura alguém. Mostra as pessoas subindo entre as lápides. Todo mundo desejava dar o último adeus. Nenhum ruído do tempo real, só a trilha sonora denotando a voz do maior compositor brasileiro, Agenor não Angenor de Oliveira (depois do casamento com Zica descobriu que seu nome tinha um N) cantando Divina Dama.

Ficamos sem entender. E termina tudo num silêncio, um corte brusco, e alguém discursa, mas não ouvimos o que diz. Silêncio como código de um tempo jogado ao ar. Um tempo esmagado e triturado. Esqueceram de contar a história real, a negação de Cartola, muitas vezes precisando de ajuda financeira. O Bar Zicartola que foi ponto de encontro da música de destaque, onde todos bebiam o balsamo criativo de Cartola. No corte brusco percebemos nos gestos em plano médio, alguém que está discursando uma lembrança ou uma dor. Dor de todos os negros que já foram motivo de outros filmes como, por exemplo, *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos) muito bem lembrado na metade do documentário. Músicos, compositores e artistas esquecidos nas dobras do nosso cotidiano e também nas páginas da história.

Mas os documentaristas preferiram deixar sem som. Este som do silêncio que nos permite pensar e lembrar as passagens da história. Um negro gesticula dentro do silêncio, entra um zoom nas flores de uma coroa para um enterro, a câmera pára e Brás Cubas vira protagonista no filme. Alguém narra ao fundo, buscando a voz de um esqueleto com um microfone, que entra e bate nos ossos expostos, produzindo o ruído do roçar do microfone - qualquer um fica intrigado: o ruído do roçar e a narração se entrelaçam num documentário paleontológico? Um documentário antropológico? Um documentário histórico? Na classificação de Bill Nichols este é tanto um *documentário*



poético, pois “ênfata associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas ..este modo é muito próximo do cinema experimental”;⁴ quanto *participativo* porque ênfata o comentário verbal e participativo no qual “há interação do cineasta com o tema (...) freqüentemente une-se à imagem, de arquivo para examinar questões históricas.”⁵

O silêncio fica suspenso, e o que o narrador deixou de continuar lembra o que as pessoas narram sobre a vaidade de Cartola. Deixamos em **negrito** para poderem compreender:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, **mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.**⁶

Após a narração do trecho de Brás Cubas os cineastas escolheram colocar um menino, numa vestimenta de garoto da época, a imagem sugere que Cartola agora é menino. No BG (background) em voz off Cartola conta como foi sua infância. Aqui a intenção é aguçar a percepção de mundo do menino. Na ação a voz paira numa coesão com as imagens. O timbre vocal sabemos que é de um adulto, mas voz e imagem se entrelaçam para que percebamos a sutileza do olhar do menino para o mundo que lhe foi apresentado. Desta forma somos flagrados com uma imagem subjetiva da janela do trem do subúrbio.

Cartola nos conta que viveu na Mangueira até 15 anos com seu pai, depois da morte de sua mãe viveu sozinho, pois teve problemas com o pai. Mas este problema não devia ser tão forte assim, na voz do depoimento denota-se um pouco de dor, mas percebe-se que foi resolvido no momento épico do filme, um reencontro depois de 40 anos. Este é um momento de epifania. Ele conversa com seu pai e pergunta que música deveria cantar para ele. O pai pede *O mundo é um moinho* e ele canta ao lado de seu pai:

⁴ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus. 2005. p. 62.

⁵ Idem., p. 62-63.

⁶ Machado de Assis. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar editora, 1994. vol 1, p.513-4.



“...Ouça-me bem amor. Preste atenção, o mundo é um moinho. Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos. Vai reduzir as ilusões a pó...”⁷

Fragmentos de imagens sem a pretensão de cronometrar a vida de Cartola. O que há é uma tentativa de agrupar imagens de arquivo e imagens de filmes, depoimentos, que associam o tempo e espaço vividos pelo personagem principal CARTOLA. O que se percebe no momento da montagem de ficção, na aparição linda do menino, dentro do bonde de Santa Tereza, imagens com uma perspectiva diferente.

Nossa lembrança paralela a esta cena foi a do filme *Jubiabá*⁸ (Nelson Pereira dos Santos), quando Jubiabá correndo pelo morro com os amigos para diante de uma roda de samba e seus olhos brilham diante dos músicos. Neste momento, o menino escolhido, a imagem de Jubiabá, confirma que muito do que se aprende e percebe na infância, é o código de comunicação que levamos para nossa alma.. No momento do depoimento de Cartola quando fala de sua infância ele diz: “ eu comecei a me interessar pelo samba desde que mudei pra Mangueira com 11 anos, cheguei lá, já tinha sangue de boêmio, né! Tava na alma no sangue, que meu pai era tocador de cavaquinho no Catete, eu via aquelas rodas de samba...”

A cultura negra também se expressa pela organização das rodas que implica em não linearidade. Há rodas de *samba*, de *candomblé*, de *capoeira* etc.

Este *olhar da infância* é que permite as associações futuras dos indivíduos, um universo simbólico onde os indivíduos mudam a cada novo tempo para se reconstruir a partir das relações que mantêm. As relações sociais que produzem o espaço urbano não resultam apenas na funcionalidade que sustentam o processo de produção, mas também dos códigos que fazem parte do imaginário das pessoas que trocam valores e costumes (Certeau, 1996). E a partir desta troca criam suas vidas cotidianas no processo de trocas que dão sentido a vida. Logo no começo, Cartola fala da escolha que teve de fazer ainda menino pelo rancho de samba dos Arrepiados, que era lindo verde e rosa ou Aliança. Ficou com os Arrepiados por causa da cor verde e rosa, pois achava lindo!

Segundo Muniz Sodré o corpo se percebe no território que reconhece “todo

⁷ Este trecho do filme pode ser visto no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=L8U1Y9PBfig>.

⁸ PAVAN, Maria Angela. OLIVEIRA, Dennis de . A construção da identidade negra no filme Jubiabá in www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005.



indivíduo percebe o mundo e as coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume em última instância - o seu corpo.”⁹

Cheguei onde estou por causa do movimento, o tempo é a unidade de medição do movimento... dizem espaço de tempo, mas realmente o tempo é também espaço. Ao dançar, colocamo-nos ora aqui, ora ali, eu posso superar a dependência para com a diferenciação de tempo e espaço. A dança gera espaço próprio, abolindo a diferença do tempo - algo como movimento das forças. (...) Em grego *rhýtmos* (palavra derivada de *rheím*, que significa fluir, escorrer, falar) designa a forma no instante em que é assumida pelo movente. móbil, fluido, a forma do que não tem consistência orgânica. (...) Ritmo é rito (...) e o corpo (sem o qual não há rito) configura-se como território próprio do ritmo.”¹⁰

Voltamos ao início do documentário, ruídos de enterro, os olhos não querem acompanhar a imagem, pois dentro do vidro transparente acima do caixão, a câmera começa com *zoom*, para vermos a imagem silenciosa do torcedor do Fluminense, Mangueirista e o maior compositor brasileiro, Cartola. Logo em seguida abre a cena para vermos Zica, que passa a mão no vidro e se despede da última imagem. Limpa as lágrimas que correm no seu rosto. Ver o filme, mesmo sem desejar, colocamo-nos no lugar de Zica agora sem aquele braço sobre seus ombros.

Cartola sem Zica, Zica sem Cartola, a imagem não se encaixa. Todas as imagens que vemos em todos os botecos de samba do Brasil há a imagem dos dois na JANELA abraçados. Dona Zica e Cartola são companheiros na vida, no tempo, no cotidiano e a imagem forte que nos conduz a um ícone de santificação do amor e do companheirismo. E nossos olhos começam marejar e tentamos entender a vida.

Óculos, Pedacos de Fios, Gestos e Silêncio

Habitada por gente simples e tão pobre

Que só tem o sol que a todos cobre

Como podes, Mangueira, cantar?

Cartola – sala de recepção

⁹ SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988. p.36.

¹⁰ Idem, p.41.



A câmera caminha vagarosamente com uso de *steadicam* por paredes rebocadas, pichações, fios se entrecruzando (gatos), sombras do bonde de Santa Tereza. Até chegar as vozes da experiência para nos fornecer depoimentos. Um documentário sobre Cartola! A música marca cada traço e transição deste documentário. Mas mostra depoimentos a lembrar do samba e da história. Outros relembrar o primeiro samba gravado pela Odeon em 1917, Donga dança lindamente o samba em um programa de TV : “O chefe da polícia pelo telefone mandou me avisar, que na Carioca tem uma roleta para se jogar...”. Imagens do início da TV no Brasil, uma música que relembra o fechamento dos cassinos no Brasil. Mas é um documentário sobre o samba. Aponta as disputas sobre a verdadeira origem do samba: alguns dizem que veio da Bahia e cresceu, amadureceu e apareceu no Rio. Donga diz: -“Porque o samba, não esqueça, veio da Bahia para o Rio.” Outros falam que o samba era carioca. O filme não toma partido, como quem não pode questionar a “verdade” dos depoimentos que viveram a origem do samba: quem vai duvidar de Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Carlos Cachaca, Xangô da Mangueira e muitos outros que aparecem no documentário? Portanto, o Samba é carioca (e baiano) e ponto final.

Olhares fragmentados merecem um cuidado histórico para quem vai exibir numa apresentação educativa, ou mesmo em lugares públicos. Quem produz imagens e exhibe precisa contextualizar, mas este documentário possui tantas histórias nos fragmentos que com certeza se fossemos produzi-lo como BBC de Londres prescreve, ele daria dez versões de 60 minutos. Levaria também um semestre, sendo exibido em fragmentos durante um curso sobre história da música ou do negro no Brasil.

As imagens nos contam a história do samba, passeiam pela história do Rio, denotam a perseguição aos negros na década de 30. E nestes fragmentos estão as mudanças políticas, sociais e estéticas ocorridas no começo do século XX até o momento.

Esta história quem nos conta é João da Baiana, em depoimento precioso: “Era proibido, porque a gente ia lá na Penha, na hora que a gente ia com pandeiro e violão, a polícia cercava e tomava o pandeiro e eu ganhei um pandeiro do senador Pinheiro Machado para que a polícia não me perseguisse mais”. Ele está ao lado de Pixinguinha,



que segura o microfone, e Donga. Todos estão vestidos elegantemente, como pedia o figurino do samba naquela época. Uma época de lembranças de músicas que nunca são esquecidas.

A partir dos anos 1920 ocorreu uma sensível modificação na postura de artistas e intelectuais no Brasil sobre a contribuição da cultura negra. Mário de Andrade e os modernistas faziam uma releitura do mito das três raças, abrindo caminho para o Estado Novo instaurar o povo mestiço como símbolo do Brasil:

Era a cultura mestiça que, nos anos 30, despontava como representação oficial da nação. Afinal, como qualquer movimento nacionalista, também no Brasil a criação de símbolos nacionais nasce ambivalente: um domínio em que interesses privados assumem sentidos públicos. (...) Nesse sentido, a narrativa oficial, se serve de elementos disponíveis, como a história, a tradição, rituais formalistas e aparatosos, e por fim seleciona e idealiza um “povo” que se constituiu a partir da supressão das pluralidades.¹¹

Surgia, como afirmou Schwarcz, a valorização da *mestiçagem cultural*, de bens simbólicos que podiam ser apropriados por outros grupos sociais, tais como o samba. Como o filme *Cartola* mostra, o samba foi agenciado pelas elites brancas para se tornar um símbolo nacional. Isso não foi acompanhado pela aceitação irrestrita do “negro”. Quando Orson Welles, por exemplo, tentou fazer o documentário *It's All True*, no Rio de Janeiro e no nordeste brasileiro, sua tentativa encontrou a resistência conhecida pelo diretor dos burocratas e produtores da RKO, estúdio americano para o qual trabalhava na época, e do Estado Novo. O motivo: o encanto do cineasta pela cultura religiosa e pelas danças e festas dos negros cariocas.¹² A cultura negra que se tornaria famosa via o samba, começava a sair do morro. Como afirma Hall:

¹¹ SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Vol. 4. São Paulo: Cia das Letras, 2006. pp. 173-244, p. 192-193.

¹² Cf. AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000. Na página 63: “Bárbara Leaming, na sua biografia de Welles, relata que as autoridades do Estado Novo utilizaram meios pouco ortodoxos de convencimento do cineasta, acusado de abusar do uso de imagens de miséria nas favelas e de rituais de macumba: contrataram musculosos capangas para jogar pedras e garrafas sobre Welles e sua equipe”



não importa o quanto deformada e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e que continuamos vendo as experiências que estão por trás na “expressividade, na musicalidade, oralidade, linguagem própria (rica e profunda fala de inflexões vernaculares e locais), produção de contra-narrativas e uso metafórico da linguagem musical (discurso diferente).¹³

Os vínculos sonoros sempre estiveram presentes na cultura negra, e para se apresentar um samba na Mangueira havia um ritual maravilhoso muito bem narrado por Elton Medeiros: - “Quando ia se lançar um samba novo, o autor chegava e distribuía as letras. As pastoras formavam um círculo deixando o centro livre onde só ficava o diretor da harmonia e algum auxiliar de harmonia. Aí entrava os violões, um cavaquinho e um pandeiro cantando o samba (...) ninguém podia cantar. A única coisa que podia era fazer um ligeiro movimento com o corpo. Quando eles cantavam exaustivamente e as pastoras estavam ansiosas, porque já tinham aprendido a música, aí o diretor dava um apito longo. O coro entrava junto com a bateria que estava até então parada. Aí você se arrepiava todo – todo mundo cantando e cantando com vontade.”

Quando nos referimos à cultura do ouvir advogamos a necessidade de pesquisarmos com maior profundidade as relações entre a visão e a audição nos processos comunicativos. Se, como já observamos, por uma perspectiva temos o olho que reduz o mundo a uma imagem bidimensional, em outra temos o ouvir e a percepção da tridimensionalidade do espaço. Perguntamos: o cultivo do ouvir pode enriquecer os processos comunicativos hoje muito limitados à visão? O cultivo do ouvir pode nos ajudar a viver melhor num mundo marcado pela abstração?”¹⁴

Voltando ao documentário, em seguida, Xangô da Mangueira nos dá um depoimento triste, relatando como nos tempos atuais tudo se esquece: “hoje se canta um samba, fez ontem, cantou ontem e hoje já se esqueceu. E naquela época não, naquela

¹³ HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. BH: UFMG/Humanitas..2003. p.341

¹⁴ MENEZES, José Eugênio. **Cultura do Ouvir** vínculos sonoros da contemporaneidade. Intercom. 2007. pg.4



época, cantava ontem. E cantava a VIDA toda”. Zigmunt Baumann nos ajuda a refletir no seu livro *Modernidade Líquida*:

Se a modernidade sólida punha duração eterna como principal motivo e princípio da ação, a modernidade fluida não tem função para a duração eterna. O “curto prazo” substituiu o “longo prazo” e fez da instantaneidade seu ideal último. Ao mesmo tempo em que se promove o tempo ao posto de contêiner de capacidade infinita, a modernidade fluida dissolve – obscurece e desvaloriza – sua duração.¹⁵

O samba não dura o tempo que Xangô da Mangueira desejava, a letra fluía de um dia para outro. O historiador inglês Peter Burke escreveu, na Folha de S. Paulo,¹⁶ o artigo “Quase Memória”, no qual relata que o Brasil tem um regime de memória próprio e que os lugares da memória do Brasil são as telenovelas e o carnaval. Lembra-se que em 1988 o tema do samba enredo da Mangueira foi “cem anos de Liberdade – Realidade ou Ilusão?”. Mas isso, segundo Burke, é uma *quase memória*. Xangô sente o esquecimento e Baumann nos explica que estamos sempre embalados pelo novo; com isso damos mais espaço para o verbo ‘esquecer’.

Usando de montagem descontínua e da desintegração do tempo e espaço nos quais as imagens de arquivo estavam originalmente inseridas, os realizadores de *Cartola* processam uma mitificação das imagens de Cartola, utilizando os eventos do passado de forma inusitada. Desta forma que o espectador percebe a música e o ritmo da cultura negra. Dentro deste liquidificador de fragmentos históricos o depoimento de Cartola. Ele caminha nos recortes dos arquivos de imagens e a câmera nos mostra um olhar geográfico sobre o morro, sobre a Mangueira, contemplando e acionando o código das escolhas de Cartola. Um olhar etnográfico sobre a cidade onde os indivíduos estão sempre se construindo a partir das relações que mantêm. A cidade e a cultura são construídas por homens que não se esgotam numa dimensão biológica ou mecânica, mas através de sua existência em sociedade, o processo de construção social da realidade.

Que Cartola o documentário constrói? Lírio Ferreira e Hilton Lacerda buscam a figura humana que o sambista foi para poder re-montar a mitologia ao seu redor. Sua

¹⁵ BAUMANN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. RJ: Jorge Zahar. 2001 p- 144-145.

¹⁶ BURKE, Peter. Quase Memória. Caderno Mais. **Folha de São Paulo**, 28.de set, 2008.



fita não está interessada no compositor em si, embora recorra aos gestos, descompassos da vida, amores e contradições. Montado com uma das melhores pesquisas de imagens em arquivos do documentário brasileiro, cruzando a trajetória de Cartola com a história brasileira e com a história visual do Brasil, ou seja, aquela produzida pelo cinema.

Em meio às imagens de Jânio e Jango, intercalam-se cenas de *Rio, Zona Norte* ou *Terra em Transe*, cada qual apontando um momento histórico do país, os sonhos interrompidos pela ditadura ou os percalços da integração do negro na sociedade brasileira. As imagens de *Rio, Zona Norte*, fita de Nelson Pereira dos Santos, não poderiam ser melhores: o sambista Espírito vivido por Grande Otelo se torna uma metáfora do próprio Cartola, sendo que este conseguiu reconhecimento por seu trabalho e o pobre Espírito morreu antes disso.

O filme de Nelson Pereira dos Santos e o documentário de Lírío e Hilton acompanham o processo pelo qual o samba se tornou um dos maiores signos do Rio de Janeiro e do Brasil, e como isso mostraram em primeiro plano o negro e sua cultura. Na verdade, *Cartola* segue a história do samba por meio da vida de Cartola, é na mitologia desse gênero musical que está interessado. O processo pelo qual o samba deixa de ser algo fechado a partir de Tia Ciata, passa pela fundação das escolas de Samba nas quais o próprio Cartola esteve envolvido, sua expansão e apropriação até chegar na fama internacional. Num dado momento da fita, toca *Os Tempos Idos* enquanto desfilam imagens do Rio de Janeiro dos anos 1960: “Coisas remotas que não vêm mais/ Uma escola na Praça Onze/ Testemunha ocular/ E junto dela balança/ Onde os malandros iam sambar/ Depois, aos poucos, o nosso samba/ Sem sentirmos se aprimorou/ Pelos salões da sociedade/ Sem cerimônia ele entrou/ Já não pertence mais à Praça/ Já não é mais o samba de terreiro/ Vitorioso ele partiu para o estrangeiro”.¹⁷

A letra melancólica não deixa esquecer que o samba não era mais o do terreiro ou da praça popular, que agora pertencia também às elites letradas que o espalharam

¹⁷ A letra completa é: *Os tempos idos/ Nunca esquecidos/ Trazem saudades ao recordar/ É com tristeza que eu relembro/ Coisas remotas que não vêm mais/ Uma escola na Praça Onze/ Testemunha ocular/ E junto dela balança/ Onde os malandros iam sambar/ Depois, aos poucos, o nosso samba/ Sem sentirmos se aprimorou/ Pelos salões da sociedade/ Sem cerimônia ele entrou/ Já não pertence mais à Praça/ Já não é mais o samba de terreiro/ Vitorioso ele partiu para o estrangeiro/ E muito bem representado/ Por inspiração de geniais artistas/ O nosso samba, de humilde samba/ Foi de conquistas em conquistas/ Conseguiu penetrar o Municipal/ Depois de atravessar todo o universo/ Com a mesma roupagem que saiu daqui/ Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty.*



pelo “universo”. *Cartola* segue esse movimento no qual o negro ganha visibilidade por meio do samba, na mesma medida em que o gênero vai deixando de ser somente música de terreiro. O contraste dos locais nos quais são colhidos alguns depoimentos deve ser ressaltado: as locações nas favelas cariocas onde ainda moram muitos dos portadores da memória do samba carioca, na sua esmagadora maioria negros; e os comentários mais “embasados”, dotados de uma autoria quase escolar, geralmente colhidos em ambientes fechados de escritórios ou salas de pessoas na maioria branca. Entre esses dois meios, circulam os muitos mestiços.

Mesmo que sem intenção a fita marca uma imagem do negro ligado à pobreza da qual o sambista Cartola não conseguiu realmente se desvencilhar por vários motivos, enquanto, guerreiro, conseguiu superar junto com Dona Zica a maior parte dos obstáculos, sem, porém, conseguir juntar a riqueza proporcional ao seu talento e fama. O samba do negro se torna um patrimônio nacional, enquanto o negro continua no morro carioca.

Entretanto atribuir ao *Cartola* um olhar racista é mais do que o filme oferece. Se como dizem Stuart Hall (2003), Muniz Sodré (1988) e Paul Gilroy (1997), a musicalidade e a corporalidade são formas fundamentais de expressão das diversas culturas negras, o documentário de Ferreira e Lacerda monta exatamente essa compreensão. O negro se constrói no corpo e na música e, acrescentaríamos, na imagem, que foram apropriados por inúmeros outros artistas (“e *muito bem representado/ Por inspiração de geniais artistas*”, como diz um de samba de Cartola) os quais transformaram a musicalidade do samba em patrimônio universal. O negro pobre que o filme oferece, em nenhum momento é apresentado estando naquela situação por ser “negro”. A diferenciação é de classe e não racial, uma vez que a contribuição a matriz negra no samba de Cartola o foco principal do interesse.

O filme mostra a *performance* e o estilo musical de Cartola como uma grande síntese se invenção do Brasil como filho das matrizes negras das comunidades marginais dos morros cariocas. Em meio às imagens de Donga, Madame Satã, Zé Ketti, do próprio Cartola, uma proposta cultural é mostrada como uma matriz fundamental do que hoje se compreende como Brasil.



Por isso o filme re-instaura uma mitologia. Buscando a origem do samba, aponta os mundos negros nos quais se formou e dos quais partiria a nova música. Essa música tão africana quanto brasileira tornou-se um estilo maior que explica a própria forma de ser carioca, como diz um dos depoentes em determinando trecho da fita. O mito fundador do samba, sua origem num mundo mítico alternativo de pobreza de bens materiais, mas de incrível riqueza cultural é re-contado na fita, reiterado para a posteridade por meio de imagens poéticas e associativas.

Poros e imagens no corpo da música

O documentário poético frisa o próprio estilo. Talvez uma pequena torção da definição de Bill Nichols exposta acima ajude um pouco a compreender o caso de *Cartola*. Enquanto filme que pode ser situado entre os modos poético e expositivo. Parte de depoimentos e imagens de arquivo para montar um enredo da história do samba por meio da vida de Cartola, constituindo uma exposição de toda uma vivência histórica. Entretanto, faz isso através de associações e padrões que criam ritmos alternativos ao documentário acadêmico tradicional, no qual a vida do sambista seria contada com um personagem dotada de prováveis explicações sociais e profundidade psicológica.

A ênfase no ritmo, na musicalidade e em Cartola como uma personagem mítica que dá origem ao samba, faz com que *Cartola: música para os olhos* seja um documentário um tanto inclassificável, que expõe por meio de imagens de arquivo e depoimentos para criar uma impressão poética do samba brasileiro. O mundo histórico é visto pelo afetivo, de maneira que os sentidos possam ser atingidos numa medida mais democrática. Realçando um compositor e cantor nas suas imagens e canções, Cartola é filma para todos os sentidos.

Como diz Stuar Hall (2003), o multiverso das culturas populares negras pode ser sintetizado em sua musicalidade e estilo, e *Cartola* sintetiza essa diversidade ao ser retomado como lindo signo da diversidade negra no filme que leva o seu nome.

Referências bibliográficas



AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

BAUMANN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BURKE, Peter. Quase Memória. Caderno Mais. **Folha de São Paulo**, 28 de set., 2008.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1988.

DAMATTA, Roberto. **Carnaval, Malandros e Heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência**. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed.34: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiaticos, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. BH: Ed UFMG, Brasília: UNESCO BR. 2003.

MENEZES, José Eugênio. **Cultura do Ouvir** vínculos sonoros da contemporaneidade. Intercom. 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papyrus. 2005.

SCHWARCZ, Lilian Moritz (org). **História da Vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Vol 4. SP: Cia das Letras. 2006.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1999.

_____. **Samba, o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro, Ed. Codecri, 1979.



_____. **O Terreiro e a Cidade.** A forma social negro-brasileira. Petrópolis:
Ed. Vozes, 1988.