



Ano 2 – N° 2 | Arquivo Nacional | Novembro de 2016

ISSN 24474177

# ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE ARQUIVO

**N**o período histórico em que vivemos, o Ministério da Justiça e Cidadania atua como instrumento capaz de contribuir para a construção da cidadania e da identidade nacional, bem como para garantir os direitos sociais em seus mais amplos e irrestritos aspectos.

Diante de responsabilidades relacionadas às diversas conjunturas e atribuições que evoluíram ao longo do tempo, abarcando desde a administração dos negócios eclesiásticos durante o Império, passando pelo momento em que a pasta se incumbiu dos chamados “negócios interiores”, transpassando pelo período militar, até chegar ao restabelecimento da democracia, observa-se o papel relevante do Ministério da Justiça e Cidadania nos diversos acontecimentos, estando sempre atento ao processo de aprendizado, adaptação e transformação que naturalmente se estabelece quando os novos desafios se impõem à sociedade brasileira.

Neste prisma, deve-se referendar e enaltecer o relevante papel do Arquivo Nacional, órgão criado em 1838, cujo aspecto social é absolutamente crucial para o exercício da cidadania, para a preservação da memória nacional, e em especial, para a gestão dos documentos produzidos na esfera pública brasileira.

O festival *Arquivo em Cartaz* é na sua essência uma mostra com imagens de arquivos e traços imprescindíveis para a reflexão e conotação da sutileza estética e estratégica do audiovisual no Brasil.

Especialmente sinto-me gratificado em colaborar com evento de tal magnitude e alcance.

**Alexandre de Moraes**

Ministro de Estado da Justiça e Cidadania



**E**ncontro-me repleto de alegria por presidir mais um festival de cinema, o *Arquivo em Cartaz*, Festival Internacional de Cinema de Arquivo.

Tal e qual, como secretário de cultura do Distrito Federal me senti honrado em presidir o 39º Festival de Cinema de Brasília, um dos mais festejados a ocorrer na capital da República.

Em certo aspecto, os dois festivais carregam peculiaridades, o de Brasília por seu forte apelo político e normalmente com temas que envolvem debates sociológicos, filosóficos, antropológicos e do cotidiano, com interpretações subsidiadas pelo caráter crítico, embrenhado por épicos que farão parte de acervos históricos e, porque não, de pesquisas.

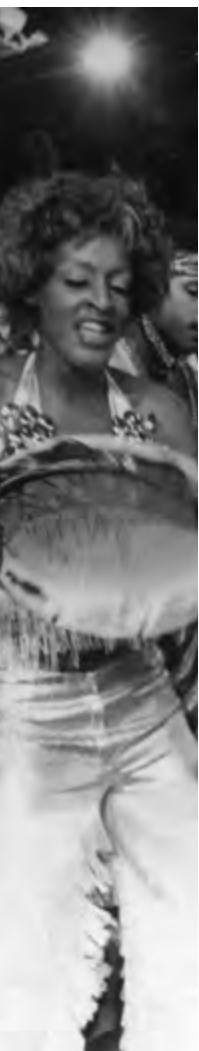
O *Arquivo em Cartaz* é um evento criado para divulgar e incentivar a realização de filmes com imagens de arquivo e para debater e refletir sobre a preservação de acervos cinematográficos.

Como se já não bastasse tantos aspectos relevantes, o tema título do festival deste ano são os *100 anos do samba*.

Por mera coincidência, tal tema se encontra com mais um privilégio que eu recebi: ter convivido com o carnavalesco e artista plástico Joãozinho Trinta, e com ele percorrer o mundo dos carnavais, com sua inusitada criatividade, e, obviamente, envolver-me com o samba em todos os seus estilos.

Com o Trinta, trabalhei para o lançamento do documentário *Trinta*, o mesmo título dado ao longa-metragem que narra parte de sua exitosa trajetória.





Portanto, são vários os motivos que me enchem de orgulho: o Arquivo, o Cinema e o Samba. Não poderia haver combinação melhor e nem presente tão bem cadenciado.

Ser diretor-geral do Arquivo Nacional, órgão criado há quase 180 anos (iniciaremos as comemorações a partir de janeiro próximo), responsável pelo Sistema de Gestão de Documentos de Arquivos (Siga), integrante da estrutura do Ministério da Justiça e Cidadania, faz com que eu tenha não só o olhar de um executivo, gestor a serviço da cultura, da cidadania e do processo de gestão de documentos, mas traz a mim também a incumbência de permanentemente atrair a atenção para a importância e finalidade desta instituição.

O *Arquivo em Cartaz* é uma ferramenta poderosa de difusão, que discute temas universais, apresenta diversidade cultural, estimula a reflexão, desperta para a consciência e cidadania.

Espero que o festival de 2016 possa gerar empatia, provocar emoções, compartilhar ideias e conhecimento, promovendo cada vez mais o Arquivo Nacional e sua capacidade de atender às diversas manifestações no âmbito da gestão documental, da pesquisa, da diversidade cultural e especialmente da competência de seus técnicos, dedicados e persistentes em fazer que, com nossa memória, seja preservada a identidade sociocultural do nosso país.

**José Ricardo Marques**  
Diretor-Geral do Arquivo Nacional



Copyright © 2016 Arquivo Nacional  
Praça da República, 173  
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República  
**Michel Temer**

Ministro da Justiça e Cidadania  
**Alexandre de Moraes**

Diretor-Geral do Arquivo Nacional  
**José Ricardo Marques**



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental  
**Diego Barbosa da Silva**

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo  
**Maria Elizabeth Brêa Monteiro**

Coordenador-Geral de Processamento e Preservação do Acervo  
**Mauro Domingues**

Coordenadora de Preservação do Acervo  
**Lúcia Saramago Peralta**

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos  
**Marcelo Siqueira**

Realização  
**Arquivo Nacional**  
**Universo Produção**

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz  
**Rosina Iannibelli (coordenação executiva)**  
**Antonio Laurindo (curadoria)**  
**Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)**  
**Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)**  
**Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)**  
**Valéria Morse (promoção educativa)**  
**Viviane Gouvêa (pesquisa)**

#### **REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ**

Editora  
**Viviane Gouvêa**

Revisão  
**Heloisa Frossard**  
**José Claudio Mattar**

Pesquisa de imagens  
**Viviane Gouvêa**

Projeto gráfico e diagramação  
**Alzira Reis**

Arte da capa  
**Trina**

Digitalização de imagens  
**Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino**  
**Aginaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães**  
**Rodrigo Rangel • Fábio Martins**

Agradecimentos  
**Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ)**

novembro | 2016



## ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE ARQUIVO

<b>Apresentação</b> Antonio Laurindo	6
<b>Onde mora o samba no documentário brasileiro contemporâneo?</b> Guilherme Carréra Campos Leal	10
<b>Cartola – música para os olhos: forma histórica e experimentação</b> Bernardo Oliveira	21
<b>Salvaguarda e preservação digital do patrimônio audiovisual em instituições públicas no Brasil</b> Rubens R. Gonçalves da Silva, Adriana Cox Hollós, Ricardo Sodré Andrade, Neiva Pavezi, João Ricardo Chagas dos Santos, Equipe de bolsistas atuantes na pesquisa	32
<b>“Calcanhares de arquivo”: a experiência da pesquisa em arquivos audiovisuais brasileiros</b> Amanda Tristão Parra	42
<b>Memória musical brasileira</b> Bia Paes Leme	56
<b>A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro</b> Nilcemar Nogueira	66
<b>El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México</b> Sandra Alondra Aguiñiga Quintana Circe Itzel Sánchez González	78
<b>A propaganda da política: os filmes do Ipês</b> Viviane Gouvêa	88
<b>Meu caro amigo Chico Moreira!</b> Mauro Domingues	96
<b>Haroldo Costa em cena: samba, luta e história</b> Viviane Gouvêa	104
<b>Oficina de criação de filmes Lanterna Mágica</b> Ana Moreira	108
<b>A magia do imaginário</b> Joel Pizzini	110
<b>Conservação de documentos audiovisuais</b> Fátima Taranto	112
<b>Os arquivos do amanhã</b> Valéria Morse	114
<b>Mostra competitiva</b> Mariana Monteiro da Silveira	116

# Cartola – música para os olhos: forma histórica e experimentação

Bernardo Oliveira

Filósofo e professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de crítico de cinema e música.

Tornou-se relativamente comum situar as origens do samba urbano carioca numa vinculação imediata com a construção de uma identidade nacional, projetada sob o paradigma da sociedade industrial e da cultura de massas.

A urbanização e a reforma do Estado que se desenha a partir da Revolução de 1930, adquire força com a expansão da radiodifusão, da produção fonográfica e da indústria dos espetáculos. É ainda mais comum a afirmação de que “o papel de representação da identidade nacional através do samba foi intentado pelo Estado varguista”.<sup>1</sup> Instrumentalizado pelo poder, o samba forneceu um lastro cultural pregnante, capaz de catalisar determinados mitos de fundação e formação, que se desdobrariam, posteriormente, na firme convicção de que possuíamos uma identidade nacional unívoca e coesa.

A partir da década de 1930, o rádio se tornou o meio de comunicação popular de maior alcance, efeito estimulado por um decreto publicado durante o governo Vargas em 1932, que autorizava as emissoras a veicularem propaganda comercial em suas transmissões. Criado em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda

(DIP) se encarregou de vincular a imagem do governo Vargas aos estratos populares, utilizando-se do samba como a uma solda eficaz. A Rádio Nacional se torna patrimônio de Estado e, conforme a proliferação dos movimentos nacionalistas que se alastram pela Europa, irá operar o motor da integração dessa identidade nacional, promovendo a consolidação da política trabalhista da Era Vargas. Simultaneamente a este processo, a maioria dos filmes produzidos no Rio de Janeiro durante os anos 1930 e 1940 tem a música popular como centro do argumento, da narrativa e da ação, alçando à popularidade artistas como Cyro Monteiro e João de Barro (o Braguinha), este, inclusive, um dos roteiristas de filmes como *Alô Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga.<sup>2</sup>

É perceptível o movimento através do qual as relações entre samba e cinema no Brasil foram, na maioria das vezes, mediadas por determinados modelos de compreensão histórica, a partir do ponto de vista da construção dessa unidade nacional, e, portanto, de uma determinada ideia de “cultura brasileira”.

É igualmente perceptível a presença de uma força interpretativa que busca,

1 SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Caixa preta: samba e identidade nacional na Era Vargas – impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial, 1916-1945*. Tese de Doutorado, USP, FFLCH, São Paulo, 2004.

2 SCHVARZMAN, Sheila. O rádio e o cinema no Brasil nos anos 1930. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais*.

a qualquer custo, elevar esse conjunto de ideias e práticas a um patamar geral, manifestando uma profunda “vontade de tradição”, que atravessaria a cultura e a sociedade brasileira. Para conectar os marcos perdidos em um *continuum* histórico, capaz de superar a precariedade de uma nação supostamente destituída de cultura própria e fundamentar a existência de uma “tradição”, foi preciso reproduzir a manutenção donexo causal entre a sucessão de acontecimentos históricos e culturais e suas resultantes no presente. Essa tarefa, preeminentemente atribuída aos historiadores, preside as manifestações intelectuais e críticas associadas às artes no país. Nesse sentido, tanto o samba quanto o cinema brasileiros constituiriam-se como dispositivos privilegiados para uma sondagem das formas com as quais lidamos com a memória e os métodos de construção das narrativas históricas. Na relação entre ambos, a questão se multiplica e adquire contornos dramáticos, associados a uma disputa pelos sentidos da tradição brasileira e às oscilações entre potência transformadora e revisionismo conservador.

Diante das configurações históricas que se delinearam através do século XX em estudos e obras de arte, é possível identificar alguns dos modelos históricos subjacentes aos modos de se contar, te-

matizar ou problematizar o samba urbano carioca e sua história. As reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e do francês Michel Foucault, acerca dos modelos históricos e sua repercussão na formação e perspectiva prática e intelectual da cultura e da sociedade, nos servirão como arcabouço teórico para esse breve percurso. Com o objetivo de denunciar “o excesso de história” (*ein Uebermasse von Historie*) que caracteriza a era moderna, Nietzsche concebia os modelos históricos a partir de três tipos: a história monumental (*monumentalische*), isto é, a história tomada a partir de uma referência, um marco que fundamenta a “história universal”; a história tradicionalista (*antiquarische*), a história conservadora, construída como um rito de veneração pelo passado e pela tradição; e, por fim, a história crítica (*Kritische*), a história construída sob o ponto de vista da suspeita, da crise, da necessidade de transformação.<sup>3</sup>

Foucault, por sua vez, pensava poder livrar-se da perspectiva cristã questionando a “origem” (*Ursprung*) religiosa e metafísica do mundo e do homem, contrapondo a este modelo três possibilidades: a “procedência” (*Herkunft*), isto é, a linhagem, a dimensão corpórea e material da história; a “emergência” (*Entstehung*), o ponto de surgimento das leis, as regras de controle; e a “invenção” (*Erftndung*), o

3 “Quando um homem que quer fazer grandes coisas tem necessidade do passado, é por intermédio da história monumental que ele se apropria deste passado; ao contrário, aquele que se compraz com a rotina do hábito e o respeito pelas coisas antigas cultiva o passado como historiador tradicionalista; somente aquele que é oprimido pelo presente e quer a todo custo livrar-se deste fardo, sente a necessidade de uma história crítica, quer dizer, de uma história que julga e condena. A transposição imprudente destas espécies ocasiona muitas desgraças: o espírito que critica sem necessidade, aquele que conserva sem piedade e aquele que conhece a grandeza sem ser capaz de realizar grandes coisas”. NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre história*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

artifício, o segredo de fabricação – a religião, o conhecimento, um ato de criação.<sup>4</sup>

Em ambos os casos, trata-se de determinar, como escreve Nietzsche, a correlação entre as formas históricas e a “‘força plástica’ (*plastische Kraft*) do indivíduo, do povo ou da cultura em questão”. Explicando: “esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas”.<sup>5</sup>

O que está em jogo, portanto, é a identificação do tipo de relação que um indivíduo, povo ou cultura mantém com seu passado por intermédio das formas históricas: se esta relação os mantém como joguetes ou artifices da cultura e da política, se revitaliza a capacidade de experimentação e renovação política e cultural, ou, se, ao contrário, afunda os seres viventes na veneração do passado, na incapacidade de agir e criar, em suma, na impotência.

A presença do samba na historiografia brasileira manifesta um receio constante em se deixar mediar pela atividade real e efetiva dos sambistas no âmbito das transformações políticas e culturais. Essencialmente experimental, criativa e irreduzível a quaisquer tradições – como, por exemplo, na formação do samba urbano do Estácio ou do Cacique de Ramos – essa atividade é geralmente tomada como expressão de

uma origem metafísica, sobre a qual se funda e se assegura o peso da tradição.

Assim, não se avalia a tradição do ponto de vista da potência própria do samba e dos sambistas, mas por determinados modelos de compreensão e perspectiva históricas que submetem essa atividade real ao primado ideológico da política e da cultura. O “cinema falado”, como preconizou Noel Rosa, não era exatamente o culpado pela situação, mas também serviu como instrumento político para a produção de uma harmonia fictícia. Composta em 1933, a canção “Não tem tradução” reporta à mudança de hábitos estimulados pelo Estado Novo, à industrialização e à presença massiva do rádio.<sup>6</sup>

A partir do sucesso do filme *A voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1933), inicia-se um ciclo de produção cinematográfica conhecido como “Chanchada” com roteiros prosaicos que serviam como pretexto para a apresentação de artistas do rádio, e que geralmente antecipavam as canções que seriam lançadas durante o Carnaval. No período da Chanchada, o cinema conduzia o samba para o centro das atenções, ressaltando-o como a expressão popular por excelência de um país que se pretendia unificado pela força do trabalho, da indústria e do progresso. O cinema cortejava a aderência automática entre o popular e o nacional, além de se basear em uma concepção do samba que emergia através

4 FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia, a história. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 15-37.

5 NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida, op. cit., p. 73.

6 MAUÉS, A. M.; SOUZA, K. Y. S.; ALMEIDA, I. R. “Não tem tradução”: o cinema como elemento ufanista ante a imposição de valores pela indústria cultural. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE. 6., 2007. Belém. Intercom Norte.

do poder – pois a Chanchada não ia às vias de fato com as batucadas do morro e do asfalto –, como mais tarde Nelson Pereira dos Santos realizaria no díptico *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* –, mas apresentava um samba ensaiado, domesticado e, muitas vezes, paródico. O musical trabalhista e a renovação da cultura nacional popular impressa em *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) e *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) evoluíram para a Chanchada musical, que vigorou por trinta anos em obras como *Este mundo é um pandeiro* (1946) e *Não adianta chorar* (1945), ambas de Watson Macedo, *Garotas e samba* (Carlos Manga, 1957) ou *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952). *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960), que apesar do título se passa no Rio de Janeiro, se apresenta nos estertores do gênero como indício da dissolução iminente da Segunda e Terceira Repúblicas. Nesse momento, identifica-se algo que passa ao largo de uma história crítica. Estamos no terreno da construção de uma identidade: por um lado, através do caráter monumental do samba, tomado como marco da “brasildade”; de outro, pelo temperamento antiquário do povo, que acolhe a interpretação do samba enquanto expressão profunda e legítima da tradição, como testemunha de seu pertencimento a uma tradição coesa e, finalmente, “nacional”.

Mais tarde, quando o país mergulhava em um período ditatorial, o samba representava não só o resgate do popular/nacional, como também uma força expressiva que se pretendia alternativa à cultura de massas. A “verdade” que sustentava o “samba tradicional” respaldava-se na sabedoria dos antigos enquanto os legitima-

dores desses passados de glórias, tematizado através de documentários didáticos e *portraits* poéticos e nostálgicos. É o momento em que os cineastas se dedicavam a construir retratos, lançando o cinema na era do resgate e da reverência: *Heitor dos Prazeres* (Antônio Carlos Fontoura, 1965), *Pixinguinha* (João Carlos Horta, 1969), *Moreira da Silva* (Ivan Cardoso, 1973) e *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirzman, 1969) constituem exemplos deste momento. Ou o didatismo “cepecista” que se percebe em *Maxixe, a dança perdida* (Alex Viany, 1980) e *Partido alto* (Leon Hirzman, 1982), nos quais se procura introduzir as manifestações culturais periféricas e suburbanas às populações urbanizadas do sudeste.

Aprofunda-se o conteúdo antiquário, a veneração por uma tradição, seja pelo simples retrato, seja pela experiência do registro. O samba permanece simultaneamente portador e sucedâneo do nacional/popular, representando e assegurando o conteúdo daquilo que é próprio da cultura brasileira, vinculando-o a uma perspectiva progressista: salvar o samba implica em salvar o povo.

Após a década de 1980, quando o samba praticamente abandona o cinema – com exceção de *Natal da Portela*, dirigido por Paulo César Saraceni e lançado em 1988 –, surgem os primeiros equipamentos digitais. O samba deixa de expressar um sentimento, um conceito ou uma representação total, e passa a ser retratado como espaço de experiência. Os modelos históricos são embaralhados e remetidos à perspectiva subjetiva dos autores. Os documentários retratam as rodas de samba, os desfiles, os encontros de botequim. Emerge uma segunda espécie de retrato, particularmente associado às vantagens

do equipamento digital, a fala dos personagens e autores, como também o apreço pela experiência presente. Entre os exemplos, podemos citar *Aldir Blanc, dois pra lá, dois pra cá* (André Sampaio, 2004), *Onde a coruja dorme* (Simplicio Neto e Marcia Derraik, 2006), *Guilherme de Brito* (André Sampaio, 2008), *Agoniza, mas não morre* (Gabriel Meyohas e Maúra Motta, 2011), *Paulo Vanzolini – um homem de moral* (Ricardo Dias, 2008). Ou, ainda, alguns retratos decorrentes da combinação de entrevistas, cenas contemporâneas e resgate de arquivos, como *Batatinha, poeta do samba* (Marcelo Rabelo, 2008) ou *Clementina de Jesus – rainha Quelé* (Werinton Kermes, 2011). Nesses filmes, a experiência dos anos 1960 não é simplesmente “aprofundada”, mas deslocada para a superfície dos agenciamentos, dos encontros. Não se trata mais de retratar, porém confundir os pontos de vista constituintes do processo cinematográfico com a aproximação presencial nas rodas de samba e nas casas, bares e locais por onde circulam os sambistas.

A classe média já não busca produzir um conhecimento daquela experiência distante, mas deseja vivenciá-la, fruí-la, confundir-se definitivamente com ela. Este momento

ocorre em paralelo à construção do chamado “Samba da Lapa”, em que parte desta classe média irá apresentar seus sambistas e alçá-los ao grande mercado. A veneração conservadora adquire, assim, um aspecto monumental: o samba é, sim, expressão máxima da cultura brasileira e, em última instância, daquilo que é propriamente “brasileiro”. Contudo, há em toda esta história um ponto fora da curva: chama-se *Cartola – música para os olhos* (2006) e poderíamos citar também *Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla, embora não se concentre exclusivamente sobre o samba ou sobre a trajetória de um sambista.

Documentário dirigido pelos pernambucanos Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, respectivamente diretores de *Baile perfumado* (1996) e *Tatuagem* (2013), *Cartola – música para os olhos* se utiliza de intersemiotidade para construir uma imagem poética, parcial e fragmentária do homem, da obra e da própria noção de documentário. Aqui não se trata do registro positivista da “verdade” ou da “tradição”, mas da poesia associada à história crítica, tal como preconizada por Nietzsche. A construção concreta do filme, no entanto, foi alvo de uma série de entraves jurídicos e burocráticos,<sup>7</sup> que explicam

7 “Quando se fala em contrato autoral, se pensa nos caminhos que abrem e fecham os acessos por onde transita a realização do filme. A realização de *Cartola* enfrentou uma trajetória extensa até ter sua primeira exibição no Festival do Rio, em 2006. O grande entrave foi a liberação de direitos autorais. A obra utilizou muito material de arquivo: trechos de 37 outros filmes e reportagens televisivas, além de 33 músicas interpretadas pelo próprio Cartola e outros cantores. Dos 1,6 milhões de reais investidos, 600 mil foram destinados ao pagamento de direitos autorais. A Raccord, produtora do documentário, levou oito anos para captar os recursos suficientes para pagar os direitos, conseguir as autorizações e realizar o filme. ‘Além de determinar a viabilidade ou não de um filme feito a partir de arquivos, há complicadores adicionais gerados pelas leis de direitos autorais’, explica Patrícia Cornils, assistente de finalização de *Cartola*. Ela cita dois exemplos: uma imagem da extinta TV Tupi, de Pixinguinha, pode ser comprada, mas só pode ser usada se todas as outras pessoas que aparecem na imagem autorizarem. Uma vez que 90% dessas pessoas já morreram, os produtores precisam encontrar seus herdeiros para conseguir a autorização, o que, muitas vezes, não é tarefa fácil. ‘Com a mobilização de tantos recursos e esforço para ter acesso a todos esses arquivos, Cartola termina sendo uma homenagem à memória brasileira e um exemplo da dificuldade de se ter acesso a ela” conclui Cornils. CRUZ, Graziela Aparecida da. *A construção biográfica no documentário brasileiro: uma análise de “Nelson Freire”, “Vinícius” e “Cartola – música para os olhos”*. 2011. Dissertação (Mestrado), Escola de Belas Artes da UFMG, 2011.

um pouco porque nos atemos à construção histórica monumental/antiquária, ou a um modelo histórico que não ressalta o motor do ato de criação: a experimentação. Uma vez resolvidos os entraves jurídicos, *Cartola – música para os olhos* foi realizado sobre uma ampla base de arquivos e referências, de modo a permitir um intenso grau de intercâmbio semiótico entre as formas históricas e poéticas que atravessam as relações entre o cinema brasileiro e o samba.

O filme é construído a partir de um material heterogêneo, como imagens de arquivo, encenação da realidade passada, *samples* de filmes que ora situam o momento histórico, ora constituem uma intervenção criativa, entrevistas etc. “A utilização de arquivos na realização de um documentário, além de trazer cores e viés que são muito próprios de determinados personagens e momentos históricos, é ainda mais importante num país como o Brasil, que tem a memória fragmentada”,<sup>8</sup> declarou Hilton Lacerda em entrevista, marcando posição tanto em relação à construção histórica como também acerca das dificuldades de se trabalhar os arquivos de forma criativa. Com isso, não se submete a figura de Cartola ao primado da cultura ou da identidade nacional, como ocorreu ao samba em todos os momentos em que foi apropriado política e culturalmente para fins determinados, primeiramente protagonizados pelas forças políticas dos anos 1930, posteriormente pelo jugo conservador das classes culturais.

Os diretores descentralizam as figuras de subjetividade e as expressões coletivas para favorecer a importância de Cartola enquanto um criador inigualável. Por outro lado, desprendendo-se da história antiquária e monumental, os autores lançam o espectador em uma viagem cósmica pela cultura brasileira do século XX. A começar pelo artifício narrativo machadiano: logo no início, assistimos ao enterro de Cartola, disparado pelo som característico de uma agulha pousando sobre o disco. Ouve-se a narração de Jards Macalé para o trecho introdutório de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou minha morte”.

A própria conexão gerada desde o início do filme, entre Cartola e Machado de Assis, demonstra o intuito em reproduzir um cosmos cultural no qual as distribuições de classe já não valem tanto ante a potência criativa de cada indivíduo. O microfone em direção à mandíbula de um esqueleto, em cena extraída do filme *Brás Cubas* (Julio Bressane, 1985), quebra a solenidade com que normalmente se lida com a história do samba e introduz uma ironia alegre: morto, Cartola contará sua história. Sua voz se confunde com uma trajetória repleta de imagens, sons, palavras e atitudes.

Em cada articulação que o filme propõe, uma forte conexão intersemiótica

8 Hilton Lacerda em entrevista a Marina Suassuna. SUASSUNA, M. Por uma memória do documentário musical brasileiro. Publicado originalmente na revista *Outros Críticos*, n. 10, 2015.

entre o samba e as imagens do cinema. Por exemplo, quando se conta a história do amor de Cartola por Deolinda, oito anos mais velha que ele – e casada, os diretores optaram por samplear uma cena do filme *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1957) em que José Lewgoy, o marido traído, entra no quarto enquanto Oscarito, o amante, se esconde embaixo das cobertas; quando se conta o gosto do “Bloco dos arengueiros”, o primeiro bloco carnavalesco criado por Cartola, pelas brigas e arruaças, imagens antigas de uma dança com feições de briga em pleno Carnaval carioca; quando se comenta a prática de se vender os sambas na época de Cartola, dois filmes são citados: *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), em que Grande Otelo é pressionado a vender seu samba pelo personagem de Jece Valadão, e *O mandarim* (Julio Bressane, 1995), que tematiza a relação de Mário Reis com os sambistas do morro; quando se menciona o nome de Nelson Cavaquinho, em cenas do filme clássico de Leon Hirszman. Para abordar a “política da boa vizinhança”, Groucho Marx observa Carmem Miranda no filme *Copacabana* (Alfred E. Green, 1947), corte para as bombas na Segunda Guerra e, em seguida, uma batalha de confetes.

Outro deslocamento interessante, realizado por articulações aparentemente imprevisíveis: Elton Medeiros fala da composição “O sol nascerá”, que Cartola teria feito em quarenta minutos. Nara Leão, a moça da classe média que deixou a Bossa Nova de lado para subir o morro, canta a música de Cartola, enquanto o filme desfila cenas de contex-

tualização política: imagens de Brasília, das ruas do Rio dos 50, um boneco de Jânio Quadros, Mao Tsé-Tung acendendo um cigarro no isqueiro de João Goulart. A contextualização política e cultural se dá por ressonância: a Bossa dos anos 50, ancorada no otimismo da política dos “50 anos em 5”, volta seu olhar para o povo, o nacional/popular e, enfim, o samba.

Outro corte imediatamente posterior nos leva a cenas de artistas ligados à Bossa Nova como Tom Jobim, Johnny Alf e Baden Powell, embaladas por “Chega de saudade”, na voz de João Gilberto. Zé Kéti afirma que fez um pacto com Carlinhos Lyra: ele levaria Lyra para as escolas de samba, que por sua vez o convidaria para as festas nos apartamentos da Zona Sul.

Nara Leão retorna à narrativa como a ponta de lança na revalorização dos compositores dos morros cariocas que caracterizou os anos 60, compositores que, nos anos 1950, foram considerados “antigos” e “ultrapassados” frente à renovação proposta pelos artistas da Bossa Nova.

No âmbito do Zicartola, a montagem paralela entre um vídeo em que Paulinho da Viola e grupo acompanham Cartola na canção “Acontece” e imagens dos militares marchando, reproduzidas ao contrário, reforça o contraste entre a involução política e a grandeza artística e cultural. Entre essas imagens, inserções aparentemente descontextualizadas de algumas fotos do casamento de Cartola com Dona Zica. Isso porque nem sempre o depoimento exprime uma reflexão direcionada ao objeto. Por

exemplo, quando se conta a história da redescoberta de Cartola por Sérgio Porto, mostra-se um trecho em que o célebre cronista diz: “Se é verdade que a voz do povo é a voz de Deus, ontem Deus estava uma fera”. Não é garantido que este trecho diga respeito ao encontro com Cartola, mas o depoimento é como que deslocado do seu contexto original e utilizado para reforçar o apoio que Porto deu a Cartola.

A cena atemporal de Cartola cantando “O mundo é um moinho” para o pai é um capítulo à parte. O depoimento de Hermínio Bello de Carvalho indica uma situação dolorosa, na qual, endividado, Cartola se viu obrigado a morar novamente com o pai, com quem teve relações complicadas no passado. O fato é ilustrado pela cena em que o personagem de Cartola morre no episódio “Papo amarelo”, dirigido por Moisés Kandler, na segunda história do filme *Os marginais*, de 1968.

Corte para uma contextualização mais ampla: jovens banhando-se no mar e surfando, cenas de uma apresentação dos Mutantes com Gilberto Gil e Caetano Veloso, uma cena em que Pelé cumprimenta Roberto Carlos, jogos lotados no Maracanã, trechos de *Terra em transe*, Golias na tevê, Darcy Ribeiro, registros do Carnaval carioca, Che Guevara, Ipanema... A relação entre os elementos da cultura gira em torno de muitos eixos, articulando-se a partir da atividade de muitos astros, estrelas, cometas e asteroides. Não se trata de uma história linear, mas cosmológica. Por isso, comporta supostas “contradições”, pois concentra-se em expor múltiplas perspectivas simultâneas.

Importante destacar a forma como *Cartola – música para os olhos* lida com a história do samba. A dinâmica da narrativa é a de ressaltar contradições, e não manter a continuidade como suporte para a veracidade histórica. As imagens supostamente aleatórias têm a função de produzir analogias com o que é narrado: o trem como metáfora da história e do movimento; a fiação da Mangueira como representação dos fluxos e conexões que produziram as condições de possibilidade do samba no morro. Uma série de depoimentos descreve uma narrativa conflituosa sobre a origem do samba que, conforme mostram os depoimentos, atribuem-na, primeiramente, às movimentações festivas nas cercanias da Pedra do Sal, depois ao terreiro da Tia Ciata: Buci Moreira, Ismael Silva e Donga expõem suas versões. Donga desmente o crítico Sérgio Cabral: o samba veio, sim, da Bahia, transfigurando-se no Rio de Janeiro.

Outros artifícios e momentos dignos de nota. Em *Ganga Zumba* (1963), primeiro filme de Cacá Diegues, no qual o personagem de Cartola dá ordens para que se leve Ganga Zumba ao Quilombo dos Palmares, “para fazer nossa gente contente de vez”. Diegues, em depoimento, afirma: “poucas vezes conheci no meio da cultura brasileira uma pessoa que tivesse um comportamento tão principesco, uma atitude diante da vida tão ativa e superior, e ao mesmo tempo tão estóica, quanto Cartola”. As imagens encenadas de Cartola criança chegando ao morro de Mangueira. Elton Medeiros explicando como se apresentava um samba novo na época de Cartola. Mo-

reira da Silva narrando o agito na rua Joaquim Silva, na Lapa dos anos 1930. Madame Satã sobre a boêmia dessa Lapa em que ela imperava, ilustrada por Aracy de Almeida em sua referência aos “pintas-brabas” (malandros que usavam navalhas!). Um músico de rua contemporâneo mostra uma versão de “O mundo é um moinho” executada na flauta peruana. Reunir pessoas que passaram pela vida de Cartola, trazendo um aspecto multidimensional à narrativa: além do pai, a cantora Creusa, que participa da gravação original de “Sala de recepção”, do segundo disco de 1976. Mas, sobretudo, o *black-out* empregado para representar o período do ostracismo – análogo novamente à página em branco que Machado de Assis posiciona maliciosamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo “De como não fui ministro d’Estado”. Por fim, Cartola saindo do hospital e, em entrevista, afirmando: “não vou desfilar nunca mais”.

Em substituição ao fortalecimento da tradição, a capacidade de renovação. Em oposição à reverência do passado, a capacidade de experimentação. *Cartola – música para os olhos* apresenta o artista como um astro que atravessa o cosmos da cultura brasileira, uma potência de transfiguração do samba e de suas formas sociais e culturais. Com o intuito de produzir um curto-circuito nos fundamentos que constituem um determinado modelo de identidade nacional, os diretores suspenderam a temporalidade cronológica através do cruzamento entre representações específicas, como as imagens das chanchadas e o cinema poético de Julio Bressane.

Valorizando o aspecto inventivo da cultura em detrimento do aspecto sociohistórico/documental, tanto da obra de Cartola, como do próprio filme através de artifícios de metalinguagem, o filme se apresenta como um documentário que se problematiza como tal: abrindo mão de narrar a história, de documentá-la em sentido rigorosamente cronológico, recusa-se a iluminar supostos efeitos de causalidade, dirimindo as dúvidas e absorvendo as obscuridades em explicações claras e concisas. O procedimento documental empregado em *Cartola – música para os olhos* é essencialmente “sonoro”, este termo significando uma abertura para a fluidez dos sentidos e o questionamento poético do próprio valor da veracidade histórica.

Não se trata assim de “documentar”, reportando o espectador ao conhecimento das condições sob as quais o mito Cartola se constituiu, mas ressaltar o choque entre as diversas representações e suas tendências políticas, artísticas ou culturais para oferecer uma experiência de ampliação e relativização do mito Cartola, estimulando o espectador a construir essa imagem a partir de um mosaico de ideias e possibilidades.

*Cartola – música para os olhos* opera uma temporalidade difusa, submetida ao primado da imaginação. Toma Cartola como eixo ao redor do qual orbita esta constelação de imagens, que também emanam sua energia particular, influenciando decisivamente no delineamento da importância do compositor brasileiro no século XX.





- 2 PH 0 FOT 03755.088: Portela no desfile das escolas de samba de 1973. Correio da Manhã
- 4 PH 0 FOT 04280.013: Unidos de São Carlos no desfile das escolas de samba de 1973
- 5 PH FOT 15134.15: Pixinguinha, junho de 1956. Correio da Manhã  
PH FOT 765.18: Ataulfo Alves e suas cabrochas. S.d. Correio da Manhã
- 7 EH NEG 8721.001: Saguão da rádio Roquette Pinto. S.d. Agência Nacional
- 8-9 MIS 42769: Ataulfo Alves com as Pastoras e Bola Sete. S.d. Museu da Imagem e do Som
- 11 PH FOT 15125.10: Violão de Noel Rosa. Dezembro de 1963. Correio da Manhã
- 20 PH FOT 15015.20: Cartola, novembro de 1971. Correio da Manhã
- 30-31 PH FOT 4440.29: Incêndio na Praia do Pinto, maio de 1969. Correio da Manhã
- 33 FF FMF 7.2 (6): Catálogos e folhetos de artigos cinematográficos, s.d. Família Ferrez
- 40-41 ML DPE FOT 008-01: Mário Lago em desfile do bloco de carnaval Sodade do cordão, 1987. Mário Lago
- 43 J 323: Periódico A Fita, 1916
- 54 W3 10 0407.02: Humberto Moraes Franceschi
- 55 PH FOT 12315.021: Emilinha Borba, outubro de 1972. Correio da Manhã
- 57 W3 10 1424\_01: Humberto Moraes Franceschi
- 64-65 PH FOT 3709.087. Unidos de São Carlos, fevereiro de 1969. Correio da Manhã
- 76-77 PH FOT 4278.19: Ritmistas da Unidos de Vila Isabel, fevereiro de 1969
- 86-87 PH 0 FOT 00253.018: Morro da Mangueira. Correio da Manhã
- 88,92 QL 0 CDI.1: Panfleto “Carta da Integração” e folheto “O que é IPÊS”. IPES
- 94-95 PH FOT 15085.021: Moreira da Silva ensaiando “Na subida do Morro,” setembro de 1959. Correio da Manhã
- 97 W3 10 0904.01: Fundo Humberto Moraes Franceschi
- 101 W3 10 0369.01: Fundo Humberto Moraes Franceschi
- 102-103 PH FOT 253.003: Morro da Mangueira, fevereiro de 1968. Correio da Manhã
- 104 PH 0 FOT 17566.009: Haroldo Costa, fevereiro de 1970  
PH 0 FOT 17566.003: Haroldo Costa e Luis Bonfá, em ensaios para a peça Orfeu da Conceição, setembro de 1956. Correio da Manhã
- 106 Fotogramas Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa E 043. Entrevista com Haroldo Costa no programa É preciso cantar, junho de 1978
- 107 PH 0 FOT 01020.008: Haroldo Costa em encenação do grupo Brasileira, s.d. Correio da Manhã
- 115 PH FOT 15125.23: Mostra em homenagem a Noel Rosa, dezembro de 1967. Correio da Manhã
- 120 PH FOT 3921.8: Em cima da hora, março de 1973. Correio da Manhã

As imagens que ilustram o artigo A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro são de responsabilidade do Museu do Samba e retratam o cotidiano do mesmo.

As imagens que ilustram o artigo El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México são de responsabilidade do Centro de Capacitación Cinematográfica e retratam o cotidiano do mesmo.



Esta obra foi impressa pela  
Globalprint Editora e Gráfica Ltda.  
Rua Sara Kubitschek, 472, Loja, Darcy Vargas,  
Contagem, MG, CEP 32372-200, Brasil  
Tiragem: 1.000 exemplares