**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

RUBEM RABELLO MACIEL DE BARROS

**A (RE)CONSTRUÇÃO DO PASSADO:
MÚSICA, CINEMA, HISTÓRIA**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção de título de Mestre em Meios
e Processos Audiovisuais.

São Paulo

2011

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

RUBEM RABELLO MACIEL DE BARROS

**A (RE)CONSTRUÇÃO DO PASSADO:
MÚSICA, CINEMA, HISTÓRIA**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção de título de Mestre em Meios
e Processos Audiovisuais.

Orientador:

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo

2011

Barros, Rubem Rabello Maciel de. **A (Re)Construção do Passado: Música, Cinema, História.** Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, linha de pesquisa História, Teoria e Crítica.

Aprovado em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (orientador)

Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

FFLCH

AGRADECIMENTOS

Nestes dois anos e meio de percurso de estudos que se concretizam nestas páginas, muitas e variadas foram as interlocuções e ajudas de que pude privar.

Agradeço, em primeiro lugar, ao professor doutor Eduardo Morettin, orientador deste trabalho, que além da disponibilidade de diálogo e da acuidade crítica, foi também responsável pela sugestão de uma significativa mudança no *corpus* desta pesquisa.

Meu muito obrigado também aos professores Paulo Menezes, José Geraldo Vinci de Moraes, Henri Gervaiseau e Ismail Xavier, responsáveis pelas disciplinas que ajudaram a encorpar as reflexões aqui contidas; aos colegas que as cursaram comigo, compartilhando ideias e angústias; ao grupo de orientandos do professor Morettin, em especial aos colegas Tainah Negreiros e Reinaldo Cardenuto Filho, este último autor de importante interpretação incorporada à dissertação.

Ao lingüista, jornalista e agora doutor em filosofia da educação, Luiz Costa Pereira Jr., amigo cuja navegação pelo universo dos sambas de Paulinho da Viola, em sua tese de doutorado, tantas vezes convergiu com este trabalho.

A minha mulher, Márcia, pelo companheirismo, compreensão e pelo “empréstimo” de seus atentos olhos e ouvidos quando minha escuta tornou-se mais vazio do que voz; aos meus filhos, Pedro e Rafael, pela sua imensa paciência nos intermináveis dias em que eu mais pedi silêncio do que lhes dei atenção; à memória de meus pais, tão presentes na distância que nos separa.

RESUMO

Este trabalho analisa os usos do material de arquivo, as construções discursivas e a visão historiográfica deles decorrentes em dois filmes dedicados a personagens da música popular brasileira, em particular do samba: o curta-metragem *A voz e o vazio: A vez de Vassourinha* (1998), de Carlos Adriano, e o longa-metragem *Cartola, música para os olhos* (2006), de Lírío Ferreira e Hilton Lacerda.

Os dois filmes estão construídos a partir de uma perspectiva da estética *found footage*, com o material de arquivo operando como base indicial para novos arranjos de sentido na interpretação da história. A análise busca identificar os nexos criados pelas duas obras e a variada gama de diálogos culturais que podem ser inferidos de sua leitura. Em destaque, o lugar que a música popular ocupa na cultura urbana brasileira.

Ao fazê-lo, o trabalho identifica matrizes estéticas comuns, como o cinema de invenção de Julio Bressane, mas que resultam em diferentes abordagens historiográficas: uma, signatária de uma visão pós-moderna; a outra, mais próxima a uma atualização da crônica histórica.

Palavras-chave: Cinema, História, Música, Found Footage, Documentário, Filme Experimental

ABSTRACT

This dissertation analyses the use of archive material, the discursive constructions and the resulting historiographic vision in two films dedicated to personalities from Brazilian Popular Music, particularly from samba: the short film *The voice and the void: Vassourinha's turn* (1998), by Carlos Adriano, and the feature film *Cartola, music for the eyes* (2006), by Lício Ferreira and Hilton Lacerda.

Both films were assembled from the perspective of *found footage* aesthetic, in which the archive material indicates new arrangements of meaning for the interpretation of the story. The analysis aims to identify the nexuses created by the two works and the varied range of cultural dialogues that may be inferred from their interpretation. Special attention is given to the place of popular music in Brazilian urban culture.

As a result, common aesthetic matrixes are identified, such as Julio Bressane's cinema of invention, resulting, however, in different historiographic approaches: one, signatory of a post-modern vision; the other, more similar to an update of historic chronicles.

Keywords: Cinema, History, Music, Found Footage, Documentary Film, Experimental Film

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
-------------------------	----------

CAPÍTULO 1:

A voz e o vazio: a vez de vassourinha, poética da ruptura, história das ruínas.....	25
--	-----------

PARTE 1

1.1. Contexto de produção e matriz estética	26
1.2. O que é possível ver em uma vida?	30
1.3. A definição de um campo	32
1.4. Linguagem e história	35
1.5. Índícios da existência de Vassourinha, habitante das ruínas	36
1.6. Pesquisa e concepção histórica	39
1.7. A valorização do percurso: uma trajetória ensaística	41

PARTE 2 - ANÁLISE DE A VOZ E O VAZIO: A VEZ DE VASSOURINHA

2.1. Parâmetros metodológicos	45
2.2. Séries hipotéticas	48
2.2.1. Remanescências (1997, 18 min., Carlos Adriano).....	51
2.2.2. São Paulo, sinfonia e cacofonia (1995, 40 min. de Jean-Claude Bernardet).....	53
2.2.3. Tudo é Brasil (1997, 82 min. de Rogério Sganzerla)	55
2.2.4. Pequena síntese acerca da série.....	57
2.3. Segmentos/Blocos de sentido	58
2.3.1. O lado A.....	59
2.3.2. A virada do disco	68
2.3.3. O Lado B.....	70
2.3.4. O monumento.....	80
2.4. Signos e recorrências	88
2.5. Conclusão	90

CAPÍTULO 2:

Cartola, música para os olhos: a crônica sob as imagens e depoimentos.....	92
---	-----------

PARTE 1

1.1. Contexto de produção e matriz estética	93
1.2. Aproximação biográfica	99

PARTE 2 - ANÁLISE DE CARTOLA, MÚSICA PARA OS OLHOS

2.1. Parâmetros metodológicos	103
-------------------------------------	-----

2.2. Sinopse e proposta de divisão em blocos de sentido	103
2.3. Segmento 1: A juventude de Cartola e o nascimento do samba	108
2.3.1. Lugar de enunciação	108
2.3.2. A história do samba - contexto histórico.....	111
2.3.4. A orfandade de Cartola e o desvendar da cidade	113
2.3.5. Nascimento das escolas de samba/A venda de sambas/O samba e o Rio de Janeiro constituem o Brasil	117
2.3.6. Tempo de derrocadas: Cartola, Brasil, 1950.....	121
2.4. Segmento 2: Redenção, reconhecimento e morte	124
2.4.1. Zica, a família e o renascimento	125
2.4.2. Retratos de sambistas e a composição; vida de ator.....	128
2.4.3. ZiCartola	131
2.4.4. Volta à Mangueira.....	134
2.4.5. A gravação do primeiro disco e a consagração	136
2.4.6. A última morada, o corpo que definha: a despedida.	138
2.5. Signos e recorrências	140
2.6. Conclusão	141

CAPÍTULO 3:

Ritmos da história da música no cinema.....	143
1.1. Matriz convergente, diálogos variados	144
1.2. As escolhas: o lugar dos personagens na história da música brasileira	146
1.3. Lugar de produção e enunciação inicial.....	148
1.4. O trato com o arquivo	149
1.5. Intertextualidade ou dialogismo.....	150
1.6. História, novas pesquisas, percurso	152

BIBLIOGRAFIA	156
---------------------------	------------

ANEXOS	164
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

“Mas o cinematógrafo é exatamente isso: um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário”

Arlindo Machado¹

Os oito anos que separam o lançamento dos dois filmes que constituem o *corpus* desta dissertação – *A voz e o vazio: A vez de Vassourinha* (1998, direção de Carlos Adriano) e *Cartola, música para os olhos* (2006, direção de Lírío Ferreira e Hilton Lacerda) – marcam um período de significativo aumento da presença da música popular na produção audiovisual brasileira destinada às salas de cinema. Este aumento está materializado, sobretudo, pela produção de filmes documentais, a maioria deles biográficos ou variações da abordagem biográfica tradicional (perfis, shows etc.). Os filmes aqui enfocados apresentam linhas de convergência, ainda que destinados a espaços de recepção diferentes. O curta-metragem *A voz e o vazio* foi realizado apenas com o aporte da verba recebida de um concurso do Ministério da Cultura, com exibição em salas e projetos alternativos (ficou em cartaz, durante um ano, no programa Curta seis e meia, patrocinado pela Petrobrás). *Cartola* teve maior aporte de recursos e foi exibido no circuito comercial, com um público de menos de 100 mil espectadores.

Ambos trabalham com personagens que entraram na cena do samba nas primeiras décadas do século passado (*Cartola* no final da década de 20, *Vassourinha* em meados da de 30); dialogam com o cinema experimental (em diferentes graus); trabalham com o imaginário da cultura brasileira; e estão (também em diferentes graus) assentados no material de arquivo, pela via do gênero *found footage* (que pressupõe a reapropriação do material de arquivo em um novo arranjo não realista).

A proposta deste trabalho é analisar como esses filmes, ao escavar o universo de personagens da música popular brasileira e o material iconográfico que deles restou, trabalham as ideias de passado e de história, como dialogam com o imaginário e como essa articulação se constrói do ponto de vista discursivo. Nesse trajeto, refletirá sobre

¹ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 5ª. edição, 2008

temas que aparecem entrecruzados a essas questões: limites e questões que a escrita biográfica enseja à história; as novas questões que o *found footage* aporta ao campo cinematográfico enquanto objeto de reflexão histórica, o caráter dialógico dos filmes e canções em relação a outros objetos culturais.

A hipótese de partida é que eles constituem um olhar que busca repensar a história da música popular e da cultura popular brasileiras, partindo de diferentes estratégias: uma, a de *Cartola*, mais integradora e que pressupõe uma possibilidade de hegemonia do samba no âmbito do imaginário, fazendo de seu personagem uma sinédoque dessa presença; outra, a de *A voz e o vazio*, busca expor o que ficou submerso pelas forças majoritárias da história, desencavar o que virou esquecimento, a partir de uma visão fragmentária que coloca em questão o próprio discurso histórico.

Cabe aqui uma observação antes de discorrer sobre as principais referências entrecruzadas com o objeto da pesquisa. Diz respeito ao leque variado de obras aqui mencionadas para a análise dos filmes. Se, por um lado, a utilização de um número mais reduzido de referências talvez pudesse resultar em uma trajetória mais clara e direta, ao mesmo tempo essa escolha não estaria em consonância com o objeto, sintonizado com um tempo pautado pela multiplicidade, pela variedade e pelo uso fragmentário dos elementos de composição. Preferiu-se, então, em harmonia com as práticas das pesquisas e obras empreendidas sobre o material de arquivo, seguir as pegadas, os rastros dos filmes, num caminho pouco marcado pela linearidade.

A questão biográfica

Até que ponto é possível escrever a vida de um indivíduo? E até que ponto uma vida pode ser significativa para a compreensão de uma época ou de um determinado contexto histórico? Partindo dessas perguntas, Giovanni Levi, em ensaio sobre a biografia², defende que a maioria das questões metodológicas que estão postas na historiografia contemporânea dizem respeito também a este gênero, “sobretudo as relações com as

² LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos e abusos da história oral*. (orgs) Marieta Ferreira e Janaina Amado, 1998, pp. 167-182.

ciências sociais, os problemas das escalas de análise e das relações entre regras e práticas, bem como aqueles, mais complexos, referentes aos limites da liberdade e da racionalidade humanas”.³

A visão de um gênero caracterizado pela insuficiência metodológica e situado na fronteira entre a história e a literatura marcou fortemente a biografia até a década de 80 do século passado. A partir daqueles anos, a assunção de novos paradigmas no campo das ciências humanas, cujo marco central é a admissão da impossibilidade de um pensamento totalizante acerca da experiência humana e da história, que toma corpo a partir de uma visão fragmentária, pós-moderna, abre espaço à etnografia e amplia o espaço daqueles que não fazem parte da história dos vencedores (ou ao menos da grande história política e econômica).

Philippe Levillain⁴ atribui essa inflexão dos anos 80, que batiza de “revolução na revolução”, a fatores múltiplos, entre os quais destaca a crise do marxismo, em especial na França, e a retomada da história factual em detrimento da quantitativa e serial, estrutural, que havia prevalecido desde a entrada em cena do grupo da revista dos *Annales*, já no final da década de 20.

A revolução inicial à qual esta sucedeu – sociológica, segundo Levillain – foi levada a cabo por historiadores como Lucien Febvre, autor de biografia sobre Martinho Lutero, e Fernand Braudel, que empreendeu estudo sobre a vida no mediterrâneo na época de Felipe II. Se Febvre cotejou procedimentos biográficos e a história-problema para introduzir um novo corte epistemológico que valorizava a acuidade analítica do historiador, Braudel alargou os elementos de pesquisa e analisou a questão histórica a partir de três vértices: o tempo geográfico (de mutação mais lenta), o tempo social e o tempo individual. Os acontecimentos passavam a segundo plano, o que importava era a visão das mudanças estruturais de longo prazo.

Essa visão, mais próxima às ciências sociais – ou melhor, a um novo corte das ciências sociais – se opunha ao corte dado pelo positivismo tanto à questão histórica

³ Idem, *ibidem*, p. 168

⁴ LEVILLAIN, Phillipe, Os protagonistas: da biografia. In *Por uma história política*, (org). René Rémond, pp. 141-184.

como aos usos que fez da biografia. Sintonizada com a questão da nação, a história positivista, como discorre Levillain, tem forte acento teleológico, narrativas que privilegiam a linha evolutiva e a noção de progresso. Nesse contexto, as biografias acabam seguindo a linha de textos morais, ancorada na tradição de Plutarco, com forte associação entre nação e ideologia e um tratamento laudatório dos personagens que encarnam os ideais de um e outro.

Esse viés viria a consagrar alguns cânones, listados por André Maurois em seu livro sobre a biografia, mencionado por François Dosse. Maurois compara a biografia a uma obra de arte (claramente assumindo sua porção ficcional, portanto), e o biógrafo a um pintor que “deve expor, não impor”⁵. Para tanto, sua obra deve ser escrita em sequência cronológica que faça o leitor esperar que o futuro seja desvelado; não deve se afastar em demasia do protagonista da história, de modo a deixá-lo virar pano de fundo da narrativa; deve usar os detalhes, as anedotas, como fatores de revelação da personalidade do biografado.

Ainda que no plano historiográfico esse receituário tenha sido primeiro rejeitado e depois revisto, em especial no cotejo com outras ciências, como faz John Gaddis em relação à paleontologia⁶, ele continuou a pautar a história feita por não historiadores na literatura e no cinema. Esses cânones podem ser detectados na explosão biográfica que ocorre no Brasil a partir dos anos 90 no campo literário. Nesse período, a biografia atingiu picos de venda e de respeitabilidade pelas mãos de jornalistas. Num momento de reconstrução da auto-estima do país, com a retomada da democracia, a edição de uma nova Constituição, a posterior deposição de um presidente (fato que demonstrava solidez institucional), a estabilização da economia e o sucesso na Copa do Mundo de 1994, personagens que colocassem a cultura e a história nacionais em relevo eram bem-vindos. Exemplo maior desse sucesso à época foi a biografia de Assis Chateaubriand, cuja vida foi narrada pelo jornalista Fernando Morais. Lançada em agosto de 1994, vendeu 96 mil exemplares no ano em que chegou às livrarias.

⁵ DOSSE, François. *Apuesta biográfica*, La. 2007, p.56.

⁶ GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História – Como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Campus, 2003. Ao fazer o paralelo, Gaddis diz: “Sob certos aspectos, os biógrafos agem como os paleontólogos: nós recuperamos o máximo possível de fósseis. Mas as diferenças excedem as semelhanças. (...) Os biógrafos não podem se contentar com isso, porque a biografia deve não somente recuperar fósseis, mas também animá-los” (p. 132).

Também sai da pena de jornalistas a maior parte das biografias voltadas ao universo da música, mantendo a tradição do campo, inaugurada nas primeiras décadas do século passado, de ter a sua história registrada e narrada por aficionados que testemunharam os fatos constitutivos de sua construção, como relata Vinci de Moraes ao falar sobre o jornalista e cronista Francisco Guimarães, o Vagalume, nascido no século 19 e morto em 1946. “Essa geração de Vagalume, nascida entre o final do século 19 e que permaneceu produzindo até a década de 1960, estabeleceu fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que esta surgia como fato cultural e social”⁷, escreve. E acrescenta: “A participação direta nos acontecimentos reforçou a noção tradicional de ‘testemunha ocular’, que, além de ter ‘vivido o fato’, tudo vê e explica”.

Essa tradição será herdada pelas gerações subsequentes, das quais o também jornalista Sérgio Cabral é um dos principais representantes. Autor de sete biografias num arco de 32 anos (sobre Pixinguinha, Almirante, Ari Barroso, Elisete Cardoso, Nara Leão, Antonio Carlos Jobim e Ataulfo Alves), Cabral fez sua primeira incursão no gênero em 1977, depois de vencer um concurso de monografias da Funarte⁸. *Pixinguinha, vida e obra* é, a começar do título, um espelho do modelo consagrado no século 19 e que seria seguido nos campos da literatura e da música, ou seja, o de explicar a vida pela obra e a obra pela vida.

Dono de um considerável arquivo pessoal, construído ao longo de décadas de atividade jornalística, que começou a exercer no final dos anos 50, Cabral diz que trabalha como quem faz grandes reportagens. Do material de arquivo, parte para as fontes: “os contemporâneos, os amigos, os parentes”. E daí para “(...) documentos, pesquisa em jornais antigos – isso para mim é muito importante [para fazer a reconstituição de época, inclusive lingüística]. Enfim, as fontes [com que trabalha] são essas, as tradicionais”⁹, relata o jornalista e escritor, para quem o grande mérito de uma biografia é dar a conhecer

⁷ MORAES, José G. Vinci de, História e historiadores da música popular no Brasil. IN: *Latin American Music Review*, vol. 28, No. 2, 2007, p. 274

⁸ Em ordem de lançamento, são estas as biografias lançadas pelo autor: *Pixinguinha, vida e obra* (1977), *Tom Jobim* (1987), *No tempo do Almirante* (1991), *No tempo de Ari Barroso* (1993), *Elisete Cardoso, vida e obra* (1994), *Nara Leão, uma biografia* (2001) *Ataulfo Alves, vida e obra* (2009). Fonte: Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira (<http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>). Acesso em 17/07/2010)

⁹ Relato feito em entrevista ao autor, concedida em 3/6/2009.

o biografado, fazer o leitor sentir-se próximo dele. Seu trato narrativo costuma seguir a mesma linha: uma abertura interessante – normalmente uma anedota – para atrair o leitor e uma remissão à cronologia na sequência.

Assim como estão presentes nas biografias livrescas, os depoimentos também estão na preferência dos filmes sobre os artistas da música brasileira que começaram a ganhar volume nos anos 2000, com a retomada do cinema brasileiro e o advento dos formatos digitais. Se começam timidamente a ganhar espaço em meados da década de 90, com títulos tão diferentes como *Banana is my business* (1995), documentário sobre Carmen Miranda realizado por Helena Solberg, e *O mandarim*, ficcional de Julio Bressane sobre Mario Reis, lançado no mesmo ano, os filmes biográficos, ficcionais ou documentais decolam mesmo a partir de 2000, ano em que Zelito Vianna lança *Villa-Lobos, Uma vida de paixão*. Daquela data até 2009, ao menos 30 filmes de longa metragem sobre a música brasileira foram lançados, dos quais 80% biográficos ou com o intuito de traçar perfis de músicos ou conjuntos. Ou seja, o cinema brasileiro tornou-se um poderoso veículo de reflexão não só sobre cantores e compositores, mas também sobre a própria música popular brasileira e, a partir dela, sobre a cultura e a história brasileiras.

Afinal, como lembra Maria Alice Rezende de Carvalho, a música popular foi, ao longo do século 20 e até os dias de hoje, “um eficiente mecanismo de formação de consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário”. “Veículo de trocas, a música popular corta transversalmente a Cidade e integra públicos diversos, fornece os temas e o vocabulário em que o debate sobre a realidade brasileira se torna possível; produz, enfim, referências comuns, em um mundo marcado por particularismos”.¹⁰

E que tipo de aporte a questão biográfica pode trazer a esse olhar sobre a música popular, sua história e a história do Brasil? Quais os riscos que se corre ao estender aquilo que é (precariamente) constatado a partir de uma vida para um grupo social ou uma sociedade? Que tipo de questão o cinema adiciona a essa discussão?

¹⁰ CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: Cavalcante, Berenice et alli (org.), *Decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*, 2004, p. 37-68.

Como escreve Levi, do ponto de vista epistemológico, a questão da biografia é, principalmente, “um problema de escala e de ponto de vista: se a ênfase recai sobre o destino de um personagem – e não sobre a totalidade de uma situação social –, a fim de interpretar a rede de relações e obrigações externas na qual ele se insere, é perfeitamente possível conceber de outro modo a questão do funcionamento efetivo das normas sociais”¹¹. Ou seja, as biografias que tendem a tratar a trajetória de seus personagens como metáforas ou metonímias de contextos sociais mais amplos podem facilmente assumir proposições históricas tortuosas por serem feitas a partir de um lugar e de uma perspectiva questionáveis quando projetadas a universos mais amplos.

No caso do cinema, essa questão assume proporções maiores à medida que este faz com que o espectador não veja a própria irrealidade que ele projeta, seus subterfúgios, como realça o escritor e roteirista Jean-Claude Carrière: “A ficção, a própria natureza do filme, as técnicas da filmagem e da projeção – tudo é esquecido, afastado pelo poder físico da imagem falada, aquela máscara barulhenta colocada sobre o semblante da realidade”¹².

Assim, tanto no caso do cinema como no da história de maneira geral (não só na biografia, tantas vezes afastada da história por este motivo) é preciso empreender uma operação que torne claros os processos de enunciação e de seleção e organização de seus materiais e suas limitações, no caso as fontes documentais ou testemunhais.

Como lembra Michel de Certeau, “a história não é ciência, se por ciência entendemos o texto que explicita as regras de sua produção. É um misto, ciência-ficção, cuja narração tem a aparência de argumentação, mas não deixa de estar delimitada por controles e possibilidades de falsificação”¹³.

A isto, Émile Benveniste¹⁴ acrescenta que a história clássica opera um apagamento das marcas de enunciação, como se os fatos se narrassem a si próprios. “O tempo fundamental é o aoristo, que é o tempo do acontecimento fora da pessoa de um

¹¹ LEVI, Giovanni, Op. cit., p. 179

¹² CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*, 1995, p. 52

¹³ CERTEAU, Michel de. APUD DOSSE, François. Op. citada, p. 68.

¹⁴ BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: *Problemas de lingüística geral*, 1976, p. 260-276

narrador”. Para isso, utiliza sempre a terceira pessoa exclui a primeira e a segunda e o tempo presente, que são marcas do discurso, que pressupõe um lugar de enunciação e um receptor. Para que haja essa explicitação do discurso, ou seja, a assunção de um lugar, pressupõe-se o uso do eu e do tu (inclusive conjugados com o ele) e uma utilização mais livre dos tempos verbais, como “presente, futuro e perfeito, todos três excluídos da narrativa histórica”.¹⁵

Citando o próprio Benveniste, Christian Metz escreve: “(...) o filme tradicional se quer história, não discurso. Porém ele é discurso, se referido às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público etc.; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, justamente apagar as marcas de enunciação e se disfarçar em história”¹⁶. É o que faz o filme que assume o discurso da transparência, ou seja, que mascara as descontinuidades de imagem que seriam evidentes com uma fluidez narrativa que naturaliza os cortes feitos pela montagem. Esse conjunto de procedimentos “constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos”. “Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada”¹⁷, como mostra Ismail Xavier ao iluminar a construção dos processos de “impressão de realidade” e “identificação”, deflagrados pelo cinema clássico.

Enquanto processo enunciativo, esse cinema sem marcas remete ao romance e às obras da história clássica do século 19, dos quais é tributário. Hayden White¹⁸, ao analisar os grandes historiadores desse século e sua produção, sublinha os questionamentos metodológicos, a dupla face da história (narrativa e/ou ciência) e aborda as formas de consciência histórica da Europa oitocentista para privilegiar seu torreão de arte narrativa e os elementos desta presentes tanto na historiografia como na filosofia da história.

¹⁵ Idem. Ibidem, p. 267-268

¹⁶ METZ, Christian. História/Discurso (nota sobre dois voyerismos). In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*, 1983, p. 403-410

¹⁷ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 2005, 3ª. edição, p. 30

¹⁸ WHITE, Hayde. *Meta-história – A imaginação histórica do século 19*, 2008.

Para o autor, “em qualquer campo de estudo ainda não reduzido (ou elevado) ao estatuto de verdadeira ciência, o pensamento permanece cativo do modo linguístico no qual procura apreender o contorno dos objetos que povoam seu campo de percepção”¹⁹.

Essa consciência do peso da linguagem nos discursos sobre a história – no âmbito acadêmico ou fora dele – é uma das dimensões essenciais dos filmes aqui analisados e do gênero ao qual se filiam. O *found footage* parte do pressuposto dessa meta-discursividade e explicita sua consciência quanto à operação que faz, situada no presente, em direção ao passado, criando o distanciamento a partir da evidência do contraste entre dois tempos pelas leis do tempo de enunciação. É a partir de uma lei e de valores presentes, afinal, que se recorta o passado. É o que Michel de Certeau batiza de efeito duplo da operação historiográfica, em que, ao se presentificar uma situação já vivida, explicita-se, em decorrência, “a relação reinante com um lugar próprio que, por oposição a um ‘passado’, se torna o presente.”²⁰ (pág. 93)

Essa explicitação contrastiva é apenas um dos aspectos da operação historiográfica tal como analisada por Certeau, análise esta que muito ajuda a situar os filmes como discursos históricos, obviamente que guardadas as suas diferenças em relação à produção do historiador de ofício.

Para Certeau, a operação historiográfica está condicionada por três elementos que lhe são inerentes: *um lugar social* de onde se escreve, derivado da institucionalização das práticas do campo, que convalida um corpo comum de ideias e os recortes do objeto que se venham a fazer; *uma prática* e as técnicas a ela associadas, que possibilita, pela via da interpretação, “a conexão entre uma socialização da natureza e uma ‘naturalização’ (ou materialização) das relações sociais”²¹; uma escrita, que se traduz na concretização da prática investigadora em texto, com o jogo entre um tempo das coisas e um tempo do discurso em que este segundo é o ponto de chegada.

¹⁹ Idem. *ibidem*, p. 14

²⁰ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. IN: *A escrita da história*, 2008, p. 93

²¹ Idem, *ibidem*, p. 79

Essas três dimensões estarão contempladas na análise dos filmes que se seguirá, ainda que nem sempre explicitadas dessa forma e que adaptadas ao universo do cinema. Mas, nos dois casos, trataremos de um lugar de produção das obras, que determinará práticas, discursos e, por assim dizer, uma certa filosofia da história neles contida; uma prática, dada sobretudo pelo *corpus* de referências com que dialogam e com os documentos escolhidos para elaborá-los; e uma escrita, traduzida na construção do discurso fílmico a ser analisado.

O cinema “found footage”

Tributário da colagem modernista e exercitado de forma mais sistemática no universo do cinema experimental americano a partir dos anos 60, o *found footage* é, ainda, um fenômeno estético e cultural pouco estudado. Ganhou um poderoso acelerador em termos de obras disponíveis à sua materialização após o Congresso da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes de 1978 (Brighton, Inglaterra), dedicado ao *primeiro cinema*, data que estabelece o início de um novo olhar historiográfico em relação às origens do cinema e um outro entendimento do que significaram os filmes em sua era pré-narrativa clássica. Essa virada historiográfica foi em muito proporcionada pelo acesso à Paper Print Collection, da Biblioteca do Congresso americano, onde se fazia o registro de filmes, normalmente com o depósito de seqüências fotográficas em papel dessas obras, para fins de controle de patentes e *copyright*.

Com os estudos de alguns historiadores do cinema acerca desse material, foi-se paulatinamente mudando a forma de considerar os filmes do período, até então tidos como “primitivos”, passando-se a enxergá-los como um outro tipo de cinema, que valorizava mais a visibilidade e mantinha com o espectador uma relação diferente daquela estabelecida pelo cinema narrativo, este mais ancorado na literatura e no teatro. O historiador Tom Gunning define este *primeiro cinema* como exibicionista, um “cinema de atrações”: “em primeiro lugar, é um cinema que se baseia na qualidade que [Fernand] Léger celebrou: a sua habilidade de mostrar alguma coisa”²². Léger não é mencionado ao

²² GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction: Early film, its spectator, and the avant-garde. In: *Early film*, ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker, 1989, p. 229-235

acaso. Ao citar o entusiasmo do artista com o filme *La Roue* (1922), de Abel Gance, Gunning aproxima os filmes realizados até 1906 com o cinema de vanguarda dos anos 20 e 30 do século passado. E são as vanguardas das décadas finais do século 20 que irão se deparar com o produto dessa nova historiografia, buscando reiluminar a questão do primeiro cinema e da visibilidade, sendo o *found footage* uma de suas formas expressivas.

Mesmo nos Estados Unidos, a literatura disponível sobre o *found footage* é restrita a alguns poucos livros, artigos e capítulos de livros. No Brasil, o cineasta Carlos Adriano é autor do texto sobre o tema que integra sua tese de doutorado²³. Em diálogo com a pesquisa, realizou um filme *found footage* sobre as imagens registradas por Santos Dumont num aparelho de mutoscópio²⁴ para explicar o funcionamento do seu dirigível. É um plano único, como em tantos filmes de atração, cuja imagem ele retrabalhou, resultando no filme *Santoscópio=Dumontagem* (2008, 14 minutos). O conjunto tese-filme compõe um objeto historiográfico de investigação do primeiro cinema e de suas articulações com o cinema de vanguarda, material que dialoga com os filmes e com o olhar desta dissertação.

Como enfatiza o cineasta e pesquisador, o próprio termo *found footage* é de difícil tradução. Junta duas ideias, a de material encontrado, achado (*found*) à de comprimento, duração de filme (*footage*, medida arcaica usada na Inglaterra). Esse “achado” cruza as dimensões de circunstância e intencionalidade, criando uma dialética que será importante no trato de alguns materiais, como veremos mais à frente ao refletir sobre os filmes.

Em obra clássica sobre o material de arquivo, Jay Leyda aponta a russa Esther Schub, montadora ligada a Vertov, “como a matriz fundadora da montagem com material de arquivo, no âmbito da compilação histórica”²⁵, em filmes realizados na segunda metade da década de 20. Mas o uso mais sistemático do arquivo como (re)apropriação do material com fins criativos ocorre com as vanguardas experimentais

²³ ADRIANO, Carlos. Eixo de métodos (capítulo 4). IN: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 2008.

²⁴ Máquina inventada em 1894 pelo americano Herman Casler, ex-empregado de Thomas Edison. Movida por uma manivela, fazia com uma luz fosse projetada sobre um fichário de fotografias que, ao girar, provocava a ilusão de movimento.

²⁵ LEYDA, Jay APUD ADRIANO, Carlos. Op. cit., p. 194

americanas. A propósito dessas duas vertentes de uso do material de arquivo, Paul Arthur as separa como duas ontologias, distinguindo os documentários tradicionais dos filmes experimentais²⁶. A primeira, escreve, “tende a ser ilustrativa e analógica, normalmente com o fragmento de arquivo sendo tratado como uma evidência que dá suporte à trilha sonora, usualmente uma voz *over* que articula um argumento central, que captura a imagem”. No segundo caso, os usos são figurativos ou metafóricos. “Muitas, senão a maioria, das instâncias ilustrativas do documentário de colagem são entendidas não como literais, mas representações figurativas de seus assuntos”²⁷.

William Wees, autor de uma taxonomia que associa o filme de compilação ao documentário realista, a colagem ao filme experimental modernista e a apropriação ao videoclipe musical pós-moderno, classificação esta que não pode ser tomada de forma estanque, alerta que “há muitos filmes com *found footage* que não são, em termos estritos, filmes *found footage*, ou porque não são baseados como um todo num material de arquivo ou não são ‘sobre’ material de arquivo”²⁸.

Catherine Russell define o *found footage* como uma “estética das ruínas, cuja intertextualidade é sempre também uma alegoria da história, uma montagem de traços da memória, por meio da qual o cineasta se compromete com o passado recuperado e reciclado”²⁹.

Russell avalia que a tipologia de Wees é útil para mapear diferentes papéis do gênero, mas, como em toda classificação, estes gêneros não deixam de cruzar frequentemente os limites que servem mais à classificação do que às práticas dos realizadores. Com olhar benjaminiano, a autora enfatiza que “a ironia desse modo de produção deriva da sobreposição e da coexistência estética de realismo, modernismo e da simulação pós-modernista, uma combinação que poderia ser mais adequadamente subsumida no interior da teoria da alegoria”³⁰.

²⁶ ARTHUR, Paul APUD ZRYD, Michael. Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99. *The Moving Image* - Volume 3, Number 2, Fall 2003, pp. 40-61

²⁷ ARTHUR, Paul APUD ZRYD, Michael. Op. cit., p. 48

²⁸ WEES, William APUD ADRIANO, Carlos. Op. cit., p. 198

²⁹ RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography – The work of film in the age of vídeo*, 1999, p. 238

³⁰ Idem, ibidem, p. 240

Se para Benjamin não se deve “renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética [*bildhaft*] num sentido superior que a representação tradicional” e “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo formando uma constelação”³¹, essa dialética da imagem proporcionada pelo *found footage* é engendradora de contextos irônicos, capazes de ressaltar “as discrepâncias entre as implicações de origem e as funções do presente”³², como ressalta Wees.

Como sublinha Carlos Adriano, Catherine Russell oferece uma súmula do gênero, pensada a partir da relação entre objeto artístico, história e etnografia:

“As técnicas que produzem a ambigüidade radical da realização em ‘found footage’ são as da justaposição e da ironia. Vinculado à alegoria, o cinema de arquivo reencena a dialética de “original” e “cópia” na qual o corpo pertence ao universo paralelo do fragmento original, removido de – aniquilado de, na verdade – a imagem apropriada e sua máquina de modernidade. Como uma forma de recuperá-la, o gênero ‘found footage’ representa a cultura não como uma propriedade perdida mas como uma esfera de imagem na qual o real é descoberto em uma nova forma”³³.

Essa redescoberta, no entanto, se dá numa chave alegórica, benjaminiana, e possibilita segundo a autora, que o Outro seja realocado na história, sem que esta desapareça, mas de forma a ultrapassar o caminho tradicional da representação. Esse caminho etnográfico que Russell aponta nos interessa em particular pelo que significa em termos de não adesão a uma história reificada. Nesse sentido o *found footage* expressa a possibilidade de um número infinito de reinterpretações da história, tantas quantas forem aqueles que se disponham a fazê-las. É o que fazem, em níveis distintos, *Cartola* e *A voz e o vazio* ao trabalhar com materiais de arquivo sem enfatizar a origem de seus fragmentos, e sim a nova articulação que produzem.

³¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 505

³² WEES, William APUD ADRIANO, Carlos. Op. citada, p. 196

³³ RUSSELL, Catherine. Op. cit., p. 272

Cabe aqui tentar esclarecer o que significa esse olhar alegórico assentado na visão de história de Walter Benjamin. Ao confrontar a visão historicista e o materialismo histórico, Benjamin caracteriza a primeira como aquela que está ligada a uma perspectiva de progresso e de uma história cuja empatia recai sobre os dominadores. Uma história que eterniza o passado e é vista como um *continuum*, numa progressão que leva a uma história universal, feita de procedimentos aditivos.

A essa visão opõe outra, que sugere que o passado seja revisitado pelas forças presentes, e que desse processo resulte um movimento de libertação das vozes dos dominados que acabaram ocultadas pela história consagrada pelos dominadores. Benjamin recorre ao *Angelus Novus* de Paul Klee, pintura em que uma tempestade impele o anjo para o futuro, ao qual ele vira as costas para deter-se sobre o passado e enxergar além da cadeia de acontecimentos. “Ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”³⁴, escreve Benjamin, alegoricamente.

Esse processo de visitar o passado não significa que se poderá conhecê-lo “como ele de fato foi”. Mas sim que essa nova articulação da história “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”³⁵. E esse olhar deve ser feito a partir de um princípio construtivo (em oposição aos procedimentos simplesmente aditivos), que inclui não apenas pensar “o movimento das ideias, mas também sua imobilização”. Assim, o materialista histórico pode “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história”³⁶.

Em sua análise sobre *A origem do drama barroco alemão*, o autor traz à tona a questão da alegoria, que é trabalhada em oposição ao símbolo romântico, uma remetendo à historicidade e à temporalidade, o outro a um ideal de eternidade; a primeira expondo as fraturas do conhecimento e o peso da linguagem, o segundo operando totalizações e ancorando-se na transparência do discurso.

³⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, 1996, p. 226

³⁵ Idem, ibidem, p. 224

³⁶ Idem, ibidem. p. 231

Como resume Ismail Xavier ao falar sobre a dimensão alegórica da arte moderna e o peso de Benjamin como referência teórica nesta questão, a alegoria “traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento de expressão, a ponte entre interior e exterior, o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e de suas convenções.”³⁷

É a partir desta perspectiva que, em maior ou menor grau, os filmes *found footage* passam a operar com o material de arquivo e com as lacunas da história³⁸. Vale ressaltar a distinção feita por Wees em relação ao que são efetivamente os filmes do gênero e aqueles que apenas se utilizam, em maior ou menor grau, de seus elementos de composição, ou mesmo apenas fazem uso constante do arquivo. Essa diferenciação é importante porque podemos ter ocorrências em que se registram o que Russell chama de discurso de superfícies, em que as origens e as fontes, matrizes das imagens, estão apagadas, de modo a eclipsar seu sentido original em prol de uma ressemantização, mas esta pode, em algum nível, dar-se apenas como chancela documental, com propósito realista em última instância (e por vezes parte de uma teleologia).

O que configuraria a essência do *found footage*, segundo Wees, é o trabalho de montagem em camadas de sentidos, com vários níveis de articulação e uma ressemantização do material de origem. Isso envolve o uso associativo entre narratividade e conceitos, o tratamento de temas e metáforas e a manipulação da imagem através de vários métodos de alteração física. Com isso, “a atenção do espectador progressivamente muda do conteúdo fotográfico da imagem original para as texturas, cores e ritmos criados pelos métodos de rasura, destruição e apagamento aplicados pelo cineasta, fazendo da própria tira de filme o principal objeto de interesse”.³⁹

³⁷ XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. IN; *Revista Novos Rumos*, 1990, p. 60.

³⁸ Vale aqui reiterar o alerta feito por Xavier no texto mencionado: o de que a radicalização interpretativa da questão da alegoria, ocorrida nas últimas décadas do século XX a partir de uma perspectiva pós-moderna, apontando para a suspensão dos sentidos, não corresponde ao que elabora Benjamin, para quem “há lugar para verdade e redenção, para a metafísica” (Xavier, Op. citada, p. 61)

³⁹ WEES APUD ADRIANO, Carlos. Op. cit. p. 198

A esse respeito, vale aqui lembrar uma discussão do campo historiográfico que pode subsidiar o olhar sobre o uso do arquivo nos filmes desta dissertação: aquela que diz respeito à importância do documento no fazer histórico e à maneira pela qual algo se constitui como tal ao longo do tempo. Em texto hoje clássico sobre o papel e a definição de documentos e monumentos ao longo do tempo, os atributos que os primeiros ganham a partir do positivismo e os questionamentos que se seguem no século 20, com os aportes da *Escola dos Annales*, Jacques Le Goff⁴⁰ alerta para o fato de que os documentos também são, eles próprios, monumentos. Ou seja, construções sociais destinadas a projetar imagens de quem os seleciona.

“No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupa, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.”⁴¹

É justamente essa operação que está presente em *Tribulation 99: Alien anomalies under America* (1991), de Craig Baldwin, filme *found footage* que traz uma ácida crítica à política americana da Guerra Fria, em especial no que tange às justificativas para que os Estados Unidos apoiassem as ditaduras latino-americanas. Ao analisar a obra, Michael Zryd⁴² contesta a crítica de Catherine Russell, em relação ao trabalho de Baldwin, de que a “heterogeneidade do *found footage* estabelece uma poderosa mas totalmente arbitrária e impossível rede de relações metonímicas”. Para o autor, as estratégias metonímica e metafórica fazem do filme uma condensação densa, porém legível, que

⁴⁰ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. IN: ROMANO, Ruggiero (org.) Enciclopédia Einaudi, Memória – História. S.l.p., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 95 -106, vol. 1.

⁴¹ Idem, ibidem, p.103-104

⁴² ZRYD, Michael. *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. The Moving Image - Volume 3, Number 2, Fall 2003, pp. 40-61

mostra como os “discursos históricos *habilitam* os eventos históricos, investigando as motivações históricas suas causas e consequências”. E põe em evidência “a retórica da história, ao contrário da representação da história”⁴³.

O exemplo é ilustrativo da perspectiva do *found footage*: a linguagem está em primeiro plano e o lugar de enunciação está explicitado, ainda que muitas vezes embute uma grande complexidade no que tange à sua decifração.

Música popular e imaginário

É simbólico o ato inaugural oficial das transmissões de rádio no Brasil. Antes mesmo da palavra presidencial, como ressalta Luiz Carlos Saroldi⁴⁴, a música é o primeiro som a ser retransmitido por uma estação instalada no morro do Corcovado, no Rio de Janeiro, na abertura oficial da Exposição do Centenário da Independência, em 7 de setembro de 1922. O hino nacional foi ouvido através de 80 aparelhos de rádio instalados em Niterói, Petrópolis e São Paulo, além da própria esplanada de 450 mil metros quadrados no centro do Rio de Janeiro, capital da República.

Mais simbólico ainda é o fato de o rádio ser inaugurado com duas peças eruditas – a outra foi *O Guarany*, de Carlos Gomes – atendendo ao projeto que se tentaria introduzir nos dez anos seguintes, que era o de utilizar os novos meios de comunicação de massa com fins educativos. O que significava dizer veicular programas “sobre temas científicos, cívicos e culturais”⁴⁵. A música deveria ser de extrato erudito.

Mas, enquanto as elites desenhavam um Brasil calcado em modelos europeus, a própria Europa, naquele mesmo ano, assistia a apresentações de músicos cuja arte acabou por traduzir, ao longo do tempo, a ideia de expressão cultural nacional. Eram os *Oito Batutas*, de Pixinguinha e Donga, que fizeram sucesso em Paris ao tocar sambas, choros, valsas e maxixes.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 45-46

⁴⁴ SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. IN: *Revista USP*, n. 56, p. 48-61, dezembro/fevereiro, 2002/2003

⁴⁵ Idem, *idem*, p. 51

Quando o rádio se firma como veículo de massas no Brasil, a partir da regulamentação da publicidade, em 1932, o samba se cristaliza como ritmo nacional. Nesse momento particular do país, registravam-se movimentos de convergência para formação de um imaginário e de uma cultura comuns, alicerçados pela novidade dos meios de comunicação, pela preocupação com a oferta do ensino público e com a criação de símbolos que pudessem dizer respeito à maioria da população.

Buscavam-se as chaves do que Benedict Anderson traduz como uma comunidade imaginada, chaves estas que, como mostra o autor, estavam presentes em alguns grandes grupamentos antes que a ideia de nação se fortalecesse no século 19. No livro em que analisa o fenômeno do nacionalismo⁴⁶, Anderson conceitua nação, num sentido antropológico, como “uma comunidade imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”⁴⁷. São características essenciais da nação, diz ele, ser fruto de uma invenção coletiva; ser limitada (em número de pessoas, em fronteiras), pois a identificação assim o exige; ser soberana, seguindo os ideais clássicos iluministas; ser pluralista, pelos mesmos motivos; e, por fim, ser uma comunidade, uma fraternidade (que torna possível que milhões de pessoas se disponham a morrer por imaginários tão limitados).

No caso de sociedades iletradas como a brasileira da primeira metade do século 20, a música, sobretudo a canção, ganha novo sentido social num momento de forte urbanização. Como registra José Miguel Wisnik, “o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, (...) mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho, e a festa”⁴⁸. Em resumo, como elemento formador da noção de comunidade. Desde o início do século 20, as casas de chope, os cafés-cantantes, bares, circos eram espaços de circulação dos gêneros musicais populares – choro, seresta, cançoneta, entre outros.

⁴⁶ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, 2005

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 25

⁴⁸ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Anos 70. Música Popular*, RJ, Ed. Europa, 1979, p. 177

É da fusão e da cristalização desses gêneros populares, materializada no samba como sua expressão maior (aliada ao papel que o rádio passa a desempenhar a partir da década de 30), que a música popular passa a ocupar o espaço de “tradição inventada”, como menciona Marcos Napolitano⁴⁹. “O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade”⁵⁰. Ou seja, das tensões entre erudito e popular, entre rural e urbano (muitas vezes entre Rio de Janeiro e outras metrópoles), começou-se paulatinamente a esquecer o ideal folclorista romântico como expressão do popular e buscou-se “uma poética do cotidiano que pudesse expressar a afirmação da nova nacionalidade”⁵¹. Nesse sentido, tanto *Cartola* quanto *A voz e o vazio* assumem a música popular urbana como expressão dessa nacionalidade. Porém, em chaves distintas, como veremos nos capítulos relativos a cada um deles: se o primeiro, de certa forma, situa o compositor Cartola como uma expressão genuína da cultura nacional, o segundo parece lançar flashes sobre o esquecimento, aquilo que poderia ter sido expressão do nacional, mas acabou soterrado.

Se considerarmos o papel exercido pelo rádio nesse período, o peso de sua influência na construção do imaginário, que se formava tendo a música como fator vital de coesão para uma população cujos índices de analfabetismo eram de 56,2% em 1940⁵², em muito se amplificava. Até porque, aliada à presença do rádio, havia também a emergente indústria do disco e a chegada do cinema falado, que inauguraria, com *Alô, Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga e *Alô, Alô Brasil* (1935), de Wallace Downey, o ciclo da comédia musical, que se estenderia por duas décadas em diálogo constante com a produção da música popular urbana.

⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias – A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 6

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 22

⁵² AGGIO, Alberto; Barbosa, Agnaldo; LAMBERT, Hercília. *Política e Sociedade no Brasil, 1930-1964*. SP: Annablume, 2002, p. 89.

Esse momento marca a entrada da canção popular naquilo que Juan Pablo González define como “uma música mediatizada, massiva e moderna”, ancorada nas relações música/público, música/músico, na circulação simultânea em um universo de milhões de pessoas e “sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia e as comunicações”⁵³. Como ressalta Vinci de Moraes ao analisar a presença do rádio na São Paulo dos anos 30, é a partir desse momento que “a produção musical orientou-se e adaptou-se cada vez mais aos meios de comunicação e ao gosto médio do ouvinte”⁵⁴. O rádio modifica e reinventa o conceito de popular, agora mais ligado ao mercado e a obras de grande circulação.

Como exemplo do peso desse processo, o compositor paulista Paulo Vanzolini, contemporâneo de Vassourinha, relata em documentário sobre a sua obra⁵⁵ o quanto as canções que ouvia no rádio no final dos anos 30 o marcaram e à sua obra. Segundo o compositor de “Praça Clóvis”, a sua composição melódica é constituída por “pedaços de memória submersa de coisas que ouvi no rádio”. Assim como ele, natural de Campinas e então recém-chegado a São Paulo, toda uma geração de brasileiros que desembarcava nas grandes cidades teria a mesma referência, ajudando a criar aquilo que viria a ser chamado de “a época de ouro do rádio brasileiro”.

Segundo Severiano e Homem de Mello, uma conjunção de fatores (a criação, em período anterior, do samba, da marchinha e de outros gêneros; o advento do rádio; o aparecimento de uma geração com muitos artistas talentosos) concorreu para que o período entre 1929 e 1945 ficasse assim marcado. É nessa época que o samba assume o lugar de gênero representativo da nação: “Livre da herança do maxixe, através das modificações realizadas pelos fundadores da primeira escola de samba – a chamada Turma do Estácio -, o samba torna-se, no período 1931-1940, o nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco. Menor, mas também expressivo, é o

⁵³ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicologia popular em América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. In: *Revista Musical Chilena*, 195, 2001, p.38.

⁵⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. 2000, p. 23.

⁵⁵ DIAS, Ricardo. *Um Homem de Moral*. SP: Superfilmes, 2009.

número de marchinhas (1225), que, somado aos sambas, atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja, 50,71% do repertório gravado.”⁵⁶

Ao fazer a relação específica entre samba e identidade nacional, Bryan McCann sugere a existência de três estágios, que abarcam o período da época de ouro e prosseguem até meados dos anos 50. Segundo o pesquisador, poderíamos considerar o período de 1930 a 1937 como o surgimento e “consolidação da percepção da relação entre samba e identidade nacional”⁵⁷; o subsequente, de 1937 a 1945, equivalente ao Estado Novo, é marcado pela ação sistemática e deliberada do Estado para associar o samba ao país, e a tentativa de utilizar o ritmo para transmitir à população os valores cívicos desejáveis; finalmente, de 1945 a 1955, volta à cena o “samba crítico”, em que a ideia de nação se desvincula da ação do Estado para assumir um tom irônico, que expõe “as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista” e critica a “falência do projeto de democracia social e racial” do varguismo.

Cartola e Vassourinha, personagens centrais dos filmes analisados neste estudo, entram em cena no primeiro período mencionado por McCann. No caso de Cartola, até um pouco antes: nascido em 1908, aos 19 anos, em abril de 1928, foi um dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira. Vassourinha entra para o rádio em 1935, após ter sido capa da revista *Careta* meses antes. Ainda aos 12 anos, é sucesso em concursos de calouros.

Ambos, no entanto, ocupam lugares distintos no imaginário nacional. Angenor de Oliveira, o Cartola, depois de passar por um período de esquecimento em vida, foi redescoberto por Sérgio Porto (fato que virou um grande mito da música brasileira). A partir dos anos 60, passou a ser referência para novas gerações de músicos, gravou o primeiro disco em 1973, depois dos 60 anos de idade, e foi transformado em ícone da música brasileira, com suas músicas recebendo os mais diversos registros. Como enfatiza Napolitano, retomando a visão de Hermano Vianna de que um dos fatores que é singular na permeabilidade do samba entre diversas classes sociais é a ação de mediadores culturais

⁵⁶ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A Canção do Tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol 1, 1901-1957, 1998 p.86.

⁵⁷ MCCANN APUD NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., p. 23

que transitam em diferentes espaços sociais, Cartola destacou-se desde os anos 30, ao lado de Ismael Silva e Paulo da Portela, outros pioneiros, como mediador “entre o mundo letrado e o mundo do samba, em particular, e da cultura popular oral, como um todo”⁵⁸.

Um fator distintivo de Cartola – e que lhe assegura esse lugar de referência na música brasileira – é o fato de ter passado ao largo das tensões e conflitos que marcaram o campo musical, sobretudo nos 60, quando o embate entre tradição e modernidade causou algumas fissuras e rachas amplificados pela questão política. Como bem analisa Nuno Ramos⁵⁹, Cartola e Nelson Cavaquinho (na verdade, o autor escreve sobre Nelson, mas Cartola lhe é equiparado nesse sentido) parecem ter nascido extemporâneos, “na contramão da ‘promessa de felicidade da década de 1950’ e da agoridade exigente dos anos 1960. É desse patamar que Nelson e Cartola compõem, esquecidos, mas também preservados”⁶⁰. Uma das características comuns apontadas por Ramos é a marca da experiência, da velhice, como lugar de enunciação. E, em Cartola, ela se manifesta de modo conciliatório, representando “um núcleo mais assentado, harmônico e clássico”⁶¹. Não será difícil identificar em *Cartola, música para os olhos* a reverência a essa imagem do compositor.

Já na São Paulo da década de 30, o lugar que as rádios locais ocupam se transformará ao longo da década. Naqueles anos, as emissoras paulistas criaram forte identidade com a população ao informar e fazer campanhas de arrecadação para o movimento Constitucionalista. Com as inovações de linguagem e a maior importância financeira que o veículo adquiriu, sobretudo a partir da segunda metade da década, a música popular paulista, muito marcada pela migração e pela nostalgia, ficou associada ao “folclore urbano”, enquanto o samba carioca assumia o posto de música nacional.

Como resume Vinci de Moraes; “(...) na cidade de São Paulo, o samba regional foi desaparecendo rapidamente, por razões intrínsecas à sua dinâmica; e o seu lugar foi sendo tomado por uma música cada vez mais parecida com o padrão regional carioca, assim como ocorria no restante do país. Para o universo do rádio e do disco, o ‘samba brasileiro’ passou a ser aquele produzido no Rio de Janeiro, e de fato foi o que

⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. Op. citada, p. 27

⁵⁹ RAMOS, Nuno. Rugas, sobre Nelson Cavaquinho. In: *Serrote*, São Paulo: No. 1, março, 2009, pp. 8-21

⁶⁰ Idem, idem, p. 18

⁶¹ Idem, idem, p. 18

ocorreu, pois essa música regional urbana carioca tornou-se, já na década de 1940, um dos símbolos da identidade nacional”⁶².

Vassourinha, ou Mario Almeida Ramos (ou Mario Ramos de Oliveira, dúvida que resume as incertezas sobre o personagem), cresceu sob a influência da vertente carioca do samba. Como para tantos outros meninos aspirantes a cantores revelados pelos programas de calouros, o Rio de Janeiro significava a possibilidade de ascensão, tanto na música como na sociedade. Vassourinha tinha dado passos expressivos nesse sentido quando morreu, aos 19 anos. A história de seu esquecimento posterior é, ao mesmo tempo, uma incógnita e um rico caminho de possibilidades para a leitura da consolidação da cultura de massas do Brasil.

O fato de o cinema atual voltar-se a esses personagens parece-nos significativo. Tanto Cartola como Vassourinha são metonímias ou sinédoques da cultura popular brasileira, dependendo da leitura que se quiser empreender sobre eles. Ao recolocá-los em cena – como tantos outros que têm sido objeto de filmes nos últimos anos – o cinema brasileiro parece estar procedendo a uma operação de recontar a história da música e da cultura populares do Brasil.

Como lembra Jean-Louis Comolli⁶³, as sociedades de todas as épocas recorrem a sistemas de representação por meio dos quais impõem determinados padrões a seus sujeitos. Com as representações cinematográficas, essa operação adquire “ao mesmo tempo o grau de realidade e a potência imaginária, capazes de fazer a sociedade que elas representam se voltar para o espetáculo”⁶⁴. Esses sistemas – e o domínio sobre eles – são determinantes “na articulação do poder político e da consciência subjetiva”⁶⁵, no reconhecimento do outro em relação ao que é diferente e o que é comum.

Assim, a maneira como os filmes em questão dialogam com as imagens e materiais de arquivo, revelando maneiras particulares de operar sobre a questão

⁶² MORAES, José Geraldo Vinci de, Op. citada, p. 288-289

⁶³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. 2008

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 92

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 99

historiográfica e a articulação dessa dimensão com a narrativa fílmica serão os pontos centrais das análises empreendidas.

No primeiro capítulo, procuraremos situar o contexto de produção de *A voz e o vazio*; identificar, no plano estético, as identidades de seu autor; aproximar a obra de uma visão de história que a permeia (a qual dialoga fortemente com a trajetória de pesquisa feita para sua constituição e com as escolhas dela decorrentes); identificar e realizar uma análise sumária de outros filmes que com este mantém identidade; proceder a uma análise do filme, dividido por blocos de sentido, que corresponde a uma de muitas leituras possíveis, conforme sua proposta.

No segundo capítulo, faremos o mesmo caminho (contexto de produção, afinidades estéticas, estabelecimento de um grupo de filmes relacionados, análise da obra por blocos de sentido).

No terceiro e último capítulo, cotejaremos os aspectos mais relevantes dos dois filmes, o significado da releitura do passado de cada um deles e a contribuição das produções para novos olhares, tanto acerca de seus objetos, como da linguagem do cinema e de seu diálogo com a história.

CAPÍTULO 1

A VOZ E O VAZIO: A VEZ DE VASSOURINHA, POÉTICA DA RUPTURA, HISTÓRIA DAS RUÍNAS

*“Dotar de sentido as coisas da vida ou ordená-las de modo a
fazer sentido são empreendimentos vãos, fadados ao fracasso”⁶⁶*

Carlos Adriano

⁶⁶ ADRIANO, Carlos. Julio Bressane ou pontos luminosos no céu do cinema. In: VOROBOW, Bernardo, ADRIANO, Carlos (org.). *Julio Bressane: cinepoética*. 1995

PARTE 1

Inicialmente, vamos situar o filme de Carlos Adriano em relação aos seguintes aspectos: contexto de produção e matrizes estéticas com as quais dialoga, em especial no campo do cinema experimental (seu lugar de escrita); sua visão acerca da questão biográfica; o lugar que o personagem Vassourinha (não) ocupa na música brasileira; a principal concepção de história com que a obra dialoga; a importância do processo de pesquisa na definição da forma fílmica; as marcas ensaísticas presentes.

1.1. Contexto de produção e matriz estética

Dirigido pelo cineasta e pesquisador Carlos Adriano Jerônimo Rosa, *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*⁶⁷ (16 minutos, 1998) foi o filme ganhador do *Gold Plaque* de melhor documentário de curta metragem do 36º Festival Internacional de Cinema de Chicago (Estados Unidos, 2000) e eleito um dos dez melhores documentários brasileiros sobre música, em votação realizada pelo É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários (2004).

Seu roteiro inicial foi um dos contemplados com o prêmio do 1º Concurso de Projetos de Curta Metragem e Produção Independente, realizado pelo Ministério da Cultura em 1997. Em função da premiação, recebeu R\$ 40 mil, verba principal utilizada na produção, complementada apenas por pequenos aportes pessoais dos produtores – o próprio Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. Esse financiamento foi suficiente para que o filme fosse realizado tal como planejado.

A voz e o vazio é o quarto filme do diretor, realizado logo depois de *Remanescentes* (1997, 18 min.), curta-metragem feito a partir da manipulação de 11 fotogramas registrados por Cunha Salles em 1897⁶⁸, que seriam o marco inicial da produção brasileira. Há, entre as duas produções, uma espécie de linha de coerência, mas

⁶⁷ Ficha técnica: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em 17/07/2010. Dados complementares obtidos em entrevista com o autor.

⁶⁸ Sobre a questão da descoberta dos fotogramas que seriam os primeiros do cinema brasileiro ver SOUZA, José Inácio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. *Revista USP*, n. 19, p. 171-3, jul.1993-jan.1994. Acesso em 17/07/2010

com fatores distintivos entre elas: ambas têm componentes de cinema estrutural, mas em *A voz e o vazio* eles fazem apenas uma amarração mais geral do filme, enquanto *Remanescentes* é todo articulado por esse viés formal; ambas são construídas a partir de artefatos, de materiais de arquivo, mas o filme sobre Vassourinha é, como ressalta o editor de som Eduardo Santos Mendes⁶⁹, um *found footage* sonoro, pois a reapropriação inerente ao gênero se dá tanto na banda sonora quanto na imagem, ao passo que no filme anterior a articulação é sobretudo rítmica, e o jogo está mais marcado pela composição de séries com tratamento específico sobre os fotogramas. De todo jeito, são os dois filmes que marcam a adesão de Carlos Adriano às práticas de *found footage*.

A identidade de *A voz e o vazio* está no campo do cinema experimental, ou do documentário experimental. Sua articulação coloca em questão o documentário de viés sociológico feito no Brasil, “um cinema que, ao documentar elementos e situações da cultura brasileira, se faz obra de antiquário (dedicando-se a recolher os restos dos objetos em desaparecimento)”, como comentam Ruben Caixeta e César Guimarães acerca da ideia de anti-documentário, elaborada por Arthur Omar⁷⁰ na década de 1970. Posição da qual a obra de Carlos Adriano está mais próxima: a de filmes “que se relacionariam com seu tema de modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir”⁷¹.

O cinema de Arthur Omar tem grande interlocução com a obra de Carlos Adriano. Antropólogo e etnógrafo, Omar tem uma ampla produção no campo das artes, tendo realizado, além de filmes, vídeos, instalações, poemas, desenhos, fotos e obras que articulam essas linguagens. Sua trajetória fílmica, como diz Guiomar Ramos em dissertação de mestrado sobre o autor, “se utiliza de uma ampliação da faixa sonora como sua guia-mestra”⁷², o que se traduz num cinema em que a articulação dos elementos estéticos não subjugam a banda sonora à imagem, mas investe em um jogo de articulações

⁶⁹ Em depoimento concedido ao autor

⁷⁰ CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. p. 39. Texto de introdução ao livro de Jean-Louis: COMOLLI, *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*, 2008.

⁷¹ Op. cit. p. 39

⁷² RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. *O espaço fílmico sonoro em Arthur Omar*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 1995, p. 55.

muitas vezes disjuntivas, que põem em questão “a estrutura do documentário como produtor de conhecimento”⁷³. Em seus filmes realizados entre a década de 1970 e a metade dos anos 80 (a dissertação analisa de *Congo*, de 1972, a *O som ou tratado de harmonia*, de 1984), a pesquisadora identifica três momentos no cinema de Omar: *negativo*, “em que o todo filmico é construído em função da anulação de outro modelo de cinema”, no caso o documentário sociológico; de aprofundamento das experiências entre imagem e som, em que o trato com essas estruturas procede a um apagamento do tema ou do mundo externo; e aquela em que o manejo dos elementos filmicos é acompanhado de “uma procura por uma produção de sentido, numa relação positiva com o tema proposto”⁷⁴.

São muitos os pontos de convergência de Carlos Adriano e Arthur Omar no uso de elementos estéticos e de sentido que podem ser identificados a partir da análise de Guiomar Ramos. A título de ilustração, citamos alguns: o uso do efeito de flicagem⁷⁵, elemento marcante no arranjo de sentidos de *A voz e o vazio*, está na primeira e na última imagem de *Tesouro da juventude* (1977), articulado com batidas de tambor; o uso da mesma flicagem, misturada com ruídos e tiros, por assim dizer, “direcionados ao espectador” aparece em *Vocês* (1979), com claro uso na linha do conceito de “estruturas de agressão”, como concebido por Noel Burch⁷⁶; o uso de material de arquivo reapropriado em várias obras de Omar; o uso de textos escritos na tela em *Congo* (1972), vizinho às notícias de jornal do filme sobre Vassourinha; o ato de colocar as possibilidades de cognição em xeque, também em *Congo*, pela desconexão entre som e imagem, ato ratificado pela sugestão de vazio no filme de Adriano. Por fim, um elemento-chave para essa aproximação é o olhar que o cinema de ambos tem sobre a estruturação dos elementos do filme, e sua aproximação com a composição musical, fator que baliza a análise de Guiomar Ramos sobre o cinema de Omar. Esse trabalho sobre os elementos plásticos e rítmicos os aproxima à definição de Abel Gance, citada pela pesquisadora: “O cinema é a

⁷³ OMAR APUD RAMOS, Guiomar. Op. cit., p. 20

⁷⁴ RAMOS, Guiomar Op. cit., p. 23-24

⁷⁵ Alternância de fotogramas monocromáticos com a matéria do filme, de modo a produzir sensação similar à de uma luz estroboscópica

⁷⁶ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*, 2006, p. 149-163

música da luz”⁷⁷. Direção que ganha corpo no filme anterior de Carlos Adriano, *Remanescentes* (1997), sobre o qual falaremos adiante.

A menção a Abel Gance obriga a lembrar que dois dos três autores cujas obras constituíram as principais referências teóricas utilizadas por Carlos Adriano em sua dissertação de mestrado⁷⁸, defendida em 2000, Noel Burch e David Bordwell (o terceiro é Adams Sitney), utilizam de forma recorrente a associação do cinema à música, pela via das estruturas de composição, para estabelecer uma base analítica. Se, como diz o próprio Adriano em depoimento para esta dissertação, não usou essas referências de forma consciente em *A voz e o vazio*, é certo que, como ele também admite, eles estiveram presentes, ao menos de forma inconsciente na construção do filme.

Burch, ainda nos anos 60, foi o primeiro a sistematizar a análise de filmes que fogem às regras clássicas da representação. Ao fazer um paralelo com os parâmetros musicais, (como duração, altura, ritmo, intensidade, timbre, silêncio), identificou parâmetros cinematográficos equivalentes que constituíram a especificidade fílmica (*raccords* de espaço e tempo, relações entre espaços e planos, duração das imagens, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade do movimento, definição de foco, profundidade de campo, contraste, tonalidade etc.).

“Engajado num tipo de crítica afinada aos novos filmes, a abordagem de Burch se distancia do modelo que privilegia o tema e ‘conduz sua abordagem do tema através da forma e da linguagem’”⁷⁹, escreve Adriano citando o próprio autor. Assim como a crítica de Burch, a construção narrativa do diretor percorrerá o mesmo caminho.

A busca por objetos que proporcionem um olhar diverso daquele devotado ao tema como fator central de interpretação da obra fílmica também está presente no universo de Bordwell. No seu caso, “a narração paramétrica envolve séries limitadas (pouco comuns) de opções estéticas dentro de um princípio de estruturação intrínseco e nítido, que favorece a apreciação de uma textura fílmico-textual complexa que resiste à

⁷⁷ RAMOS, Guiomar. Op. cit., p. 13

⁷⁸ ADRIANO, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2000

⁷⁹ Idem. ibidem, p. 13

interpretação”⁸⁰. Mesmo não se tratando da postura auto-consciente a que se fará referência mais à frente, esse olhar parecia já estar presente em *A voz e o vazio*, materializado na escolha de um personagem sobre o qual pouco se conhecia, e a partir do qual foi possível tecer um discurso sobre as impossibilidades de apreensão. E também nas circularidades que poderemos observar no interior do filme.

1.2. O que é possível ver em uma vida?

Até em função dessa contraposição à narratividade do cinema clássico, *A voz e o vazio* não é filme biográfico em sentido tradicional, ou seja, não traz a escrita da vida de um sujeito, organizada em uma cronologia e explicada segundo a sucessão e amarração de fatos encadeados, com busca de coerências e preenchimento ou ocultamento das lacunas sobre aquilo que não se sabe. Pelo contrário: opta por colocar essa possibilidade em questão através do agenciamento cinematográfico do material recolhido pela pesquisa. O filme foge da tentação de aceitar o “postulado do sentido da existência narrada”, como problematiza Pierre Bourdieu⁸¹, que coloca em questão a coerência interpretativa buscada pelos biógrafos, cujo percurso levaria a uma linearização artificial das vidas – e da história. Como escreve na abertura de seu texto sobre o cinema de Julio Bressane, escrito três anos antes da realização de seu filme, Adriano não crê nessa possibilidade: “Dotar de sentido as coisas da vida ou ordená-las de modo a fazer sentido são empreendimentos vãos, fadados ao fracasso”⁸².

A direção aqui é outra: apesar de eleger um personagem e sua obra como tema, de utilizar apenas material de arquivo como matéria-prima, o cineasta busca traduzir em termos poéticos – de uma poética específica, própria da linguagem cinematográfica e que dialoga com o objeto escolhido, buscando nos elementos formais pontos de contato – os vestígios que reuniu sobre a vida do enigmático cantor Vassourinha.

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 14

⁸¹ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*, 2006.

⁸² VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Julio Bressane: cinepoética*, 1995.

Nesse agenciamento, duas vertentes da obra sobressaem como possibilidades de leitura: uma aponta para o campo do cinema como experiência perceptiva a ser fruída na valorização de seus elementos de construção; outra indica o caminho do questionamento da história (e também das vertentes da história do cinema), enfatizando sua natureza lacunar e recusando possíveis asserções teleológicas.

Dessa sinalização emerge o que seria a premissa do filme: como traduzir para o âmbito da linguagem cinematográfica, sob um novo olhar, os indícios materiais de alguém que tinha como meio de expressão uma outra linguagem artística? Nesse processo, materializam-se tanto a expressão sensorial como as inquietações que dialogam com as possibilidades da narrativa histórica.

No campo sensorial, a obra aponta, como indicaremos na leitura a seguir, para uma translação cinematográfica da recepção de um disco como os 78 rpm em que a voz de Vassourinha ficou registrada. Nesse processo, enfatiza a questão da linguagem, mostrando-se como enunciado fragmentado com significados não aparentes, “mensagem cifrada que solicita o deciframento”, como diz Angus Fletcher⁸³ em sua sumarização sobre o texto alegórico e suas texturas.

Desse ponto de vista, arriscamos aqui um paralelo com a noção benjaminiana de tradução, a qual considera que “nossas línguas imperfeitas são os fragmentos, os cacos de uma língua superior que elas visam juntas”⁸⁴. Interessa-nos menos a noção de redenção dada pelo encontro dessas línguas múltiplas (a recolha messiânica), que a noção de que os cacos da metáfora do vaso (os nossos fragmentos), quando forem reunidos num novo todo, devem a ele se conformar, seguindo seus princípios. É o disco “rodando” na película cinematográfica.

⁸³ FLETCHER APUD XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. *Revista Novos Rumos*, 1990, p52-53

⁸⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2009, p. 25. Sobre esse conceito, Gagnebin cita textualmente o ensaio de Benjamin sobre a tarefa do tradutor: “Pois, assim como os cacos de um vaso, para poder se deixar juntar, precisam seguir-se nos mínimos detalhes, no entanto não igualar-se, assim também deve a tradução, em vez de se tornar semelhante ao sentido do original, de maneira amorosa e até no menor detalhe deve ela se conformar, na sua própria língua, à maneira de querer dizer do original, a fim de que ambas línguas como caco se tornem reconhecíveis enquanto frangimento de uma língua maior”. BENJAMIN APUD GAGNEBIN. Op. citada, p. 25-26.

1.3. A definição de um campo

Para melhor situar o trabalho de Carlos Adriano e o universo fílmico com o qual dialoga, cabe uma pequena digressão, ainda que bastante sumária.

No capítulo inicial de seu livro *O primeiro cinema*, em que descreve tanto as características dos filmes como seus modos de circulação e recepção nos anos iniciais da nova linguagem nascente, Flávia Cesarino Costa enumera as tensões estéticas e sociais que levaram à construção da hegemonia do cinema clássico, narrativo por excelência. Citando o historiador Tom Gunning, mostra o que estava em jogo no período era a hegemonia sobre o novo meio, visto por grupos reformadores como algo com potencial explosivo: “(...) atacavam no cinema exatamente suas formas não-narrativas, que, para eles, ‘estimulavam um nervosismo insalubre’, já que os eventos mostrados não tinham uma conexão real entre si e poderiam gerar uma espécie de intranquilidade explosiva”⁸⁵.

O descentramento narrativo implícito nesse cinema combatido pelos agentes moralizadores americanos, cidadãos do futuro maior pólo da indústria cinematográfica, viria a ser, muitos anos depois, elevado à categoria de precursor de cineastas que viam naqueles primeiros filmes os germes da oposição ao cinema dominante. Jorge Luis Borges dizia que “no vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus próprios precursores. Seu trabalho modifica a nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”⁸⁶.

Sua formulação encontra eco na leitura que Hollis Frampton faz acerca da história do cinema. Em meios às tensões estéticas dos anos 60 e 70, quando os cineastas do campo experimental tentavam digerir as oposições entre a busca de uma essência temporal do filme e sua inserção dentro de um processo histórico, como relata Noël Carroll⁸⁷, Frampton aponta sua prática para o diálogo com o passado, abrindo uma porta para o futuro, por meio da figura do meta-historiador fílmico. Assim, diz Carroll: “O cineasta

⁸⁵ CESARINO Costa, Flávia. *O primeiro cinema*. 1995, p. 8

⁸⁶ BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. 2007, p. 130

⁸⁷ CARROLL, Noël. A brief comment of Frampton’s notion of metahistory. *Millennium Film Journal*, Nova York, n. 16/17/18, p. 200-205, fall-winter 1986-1987.

meta-histórico imagina como a história do cinema deveria ter sido (de acordo com seus critérios) e então continua a fazê-la. A consequência crucial desta manobra é que ela situa nossa tradição fílmica, por estranho que pareça, no futuro. Nossa tradição, numa forma de dizer admitida e assumidamente desorientada, espera a invenção. O compromisso com a descoberta da essência ou dos axiomas do cinema não acarreta o encerramento do desfecho do cinema, mas abre para futuros desenvolvimentos”.

Assim, a identificação do primeiro cinema como origem precursora funciona como um movimento de libertação para projetar a linguagem para o futuro, em diálogo com o passado, longe do processo de domesticação que se traduziu numa linearidade narrativa capaz de aproximar o cinema do romance e do teatro do século 19.

Se no primeiro cinema esse descentramento narrativo advinha também de suas características de exibição, do ambiente de *vaudeville* e sua mescla de atrações que incluíam “a livre mistura entre artifício e realidade”⁸⁸, o cinema experimental irá, ao longo das décadas, assumi-lo a partir de um trabalho com os elementos formais da linguagem cinematográfica⁸⁹. Esse trabalho deriva de um debruçar-se sobre os procedimentos técnicos e semânticos, como define Henri Gervaiseau em sua análise da obra de Dziga Vertov, referência fundamental para o cinema de experimentação ao longo da história. “Para Vertov, o filme deve ser construído não apenas a partir das correlações visuais das imagens umas em relação às outras, mas sobretudo a partir dos intervalos, dos movimentos entre as imagens e as transições de um impulso visual a outro”⁹⁰. Entre as correlações visuais passíveis de serem trabalhadas estão o tamanho dos planos, a correlação dos ângulos das tomadas, dos movimentos no interior das imagens; das luzes; das velocidades de filmagem.

Em busca de consumir um cinema dialético, Vertov se diferencia de Eisenstein, como aponta Gilles Deleuze. Se para o segundo as relações dialéticas não prescindem das relações homem-natureza, para Vertov, “a dialética está na matéria e é

⁸⁸ CESARINO COSTA, Flávia. Op. citada, p. 17

⁸⁹ O historiador Tom Gunning aponta esse elo entre primeiro cinema e vanguarda em texto mencionado na introdução deste trabalho (The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-gard. In: *Early Film*, ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker, 1989)

⁹⁰ GERVAISEAU, Henri. A identificação do lugar. In: *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento na vida dos homens*. Tese de doutorado, ECO/UFRJ, 2000, p. 81.

matéria, e só pode unir uma percepção não-humana ao além-do-homem do futuro, a comunidade material do comunismo formal”⁹¹.

Deleuze faz uma distinção em termos de caminhos das vanguardas francesas das décadas de 20 e 30 do século passado, outro expoente do experimentalismo, e o cinema de Vertov. Diz que os franceses privilegiavam uma “imagem líquida” (cita as metáforas de água e mar recorrentes em filmes franceses da época, como em *À propos de Nice e L’Atalante*, realizados por Jean Vigo em 1929 e 1934, respectivamente), relacionada a uma potência espiritual do cinema, pois é “pelo espírito que o homem ultrapassa os limites da percepção”. Para Vertov, a imagem líquida dos franceses não chega ao essencial, que é o grão da matéria, quando, segundo Deleuze, ela atinge um estado gasoso, “definido pelo livre percurso de cada molécula”, num cinema em que “o fotograma é o elemento genético da imagem, o elemento diferencial do movimento”⁹², a partir do qual este pode ser invertido, acelerado ou reduzido.

Buscando a percepção pura que Vertov prenuncia, o cinema experimental americano vai, a partir dos anos 50, radicalizar a viagem sensorial em busca dos elementos que constituiriam a essência da linguagem do cinema. Como cita o mesmo Deleuze, Stan Brakhage filma os “verdes vistos por um bebê numa campina”; Michael Snow usa um aparelho automático para que a câmera faça movimentos variados, com todas as possíveis angulações; Ken Jacobs trabalha com formas e movimentos interagindo com a cor (além dos não mencionados elos com o *primeiro cinema* e com o *found footage*). É essa radicalização que deságua no dilema solucionado por Frampton com a noção de meta-história.

Utilizar o mencionado texto de Carroll sobre a obra de Frampton para entender a perspectiva em que o cinema de Carlos Adriano se constrói é, pode-se dizer, um anacronismo assumido, já que o cineasta o citará apenas dez anos depois da realização de *A voz e o vazio*, em reflexão sobre o *found footage* no capítulo de sua tese de doutorado. Mas, de forma consciente ou não, a perspectiva de Frampton parece ter provocado Carlos Adriano em seu olhar sobre as relações entre cinema e história. Anos depois, ele também escolheria seus precursores.

⁹¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema – A imagem-movimento*, 1985, p. 110

⁹² Idem, *ibidem*, p. 109-111

1.4. Linguagem e história

Na introdução de sua dissertação de mestrado, Carlos Adriano tenta delimitar o espaço de ação do cinema experimental: “De modo geral, os filmes experimentais negam a reprodução (das coisas, do mundo) e buscam a produção (de coisas, conceitos, sensações, de mundos)”⁹³.

Esse arranjo complexo investe, nas suas ocorrências formais mais radicais, no “exame de processos de percepção” que se dão “em elaborados ensaios conceituais e sensoriais”. Ou, como caracteriza Bill Simon, citado no texto, na visão de que o filme é “tanto uma obra de arte como um *puzzle* perceptivo, envolvendo o espectador na experiência sensual de movimento, forma e cor, no desempenho de uma tarefa (solucionar o quebra-cabeça, resolver o enigma) e no ato da análise (especulações sobre como o filme foi feito, compreensões referentes às qualidades ilusórias envolvidas)”⁹⁴.

Em outro texto, datado de 1995, o cineasta-pesquisador, ao escrever sobre os filmes *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu*, ambos realizados por Julio Bressane em 1969, exalta seu caráter de “prenunciadores e provocadores” e o fato de as obras não se curvarem a uma leitura imediata, a um sentido único, e serem compostas “através de um meta-discurso fragmentário, rarefeito e circular (anti-teleológico)”⁹⁵.

Materializando as reflexões anteriores e posteriores à sua realização, *A voz e o vazio* dialoga com as notas *Sobre o conceito da história*⁹⁶, em que Walter Benjamin contrasta uma perspectiva historicista a outra que ilumine o que ficou obscurecido no passado, suas ruínas entre os escombros no campo dos derrotados. Essa aproximação é parcial, pois ainda que a arte de Adriano esteja relendo e trazendo à tona um passado que não está ligado aos grandes acontecimentos, e sim agindo sobre as ruínas da história, em algum sentido realizando um exercício etnográfico, que não tem objetivos redentores, mas sim de colocar em questão a operação historiográfica. E reprocessá-la por meio da

⁹³ ADRIANO, Carlos. Op. cit., p. 7

⁹⁴ SIMON, Bill APUD ADRIANO, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2000, p. 8 e 9

⁹⁵ ADRIANO Carlos. Julio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema. In: *Julio Bressane. Cinepoética*, 1995, p.139.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, 1996, p. 222-232

linguagem. Linguagem enfatizada pela alegoria que, como lembra Xavier⁹⁷, para Benjamin corresponde, no reino do pensamento, ao lugar das ruínas no reino das coisas. Ruínas que contêm “um depósito da temporalidade numa imagem (simultânea)”, apontando para um processo de decomposição já realizado, de um lado, e para outros que estão por se consumir, de outro.

1.5. Indícios da existência de Vassourinha, habitante das ruínas

Como Julio Martel⁹⁸, o personagem de Tomás Eloy Martínez que seria a encarnação de um cantor de tango ideal, cuja voz – jamais gravada – seria portadora da essência do gênero tal qual defendia Jorge Luís Borges, Vassourinha é um personagem de difícil apreensão. No texto do encarte⁹⁹ publicado no LP que reúne as 12 canções registradas pelo cantor, lançado em 1976, o pesquisador J.L.Ferrete relata que, após enfrentar o desafio auto-imposto de “levantar-lhe a biografia”, chegou ao fim da empreitada “após meses de indagações por todo lado”, sem muito acrescentar ao que sabia previamente. A maior parte das informações colhidas veio dos depoimentos de Raul Duarte, diretor da Rádio Record, e da cantora Isaurinha Garcia, também contratada pela emissora na segunda metade dos anos 30 e que reproduzia, com Vassourinha, os duos vocais de Carmen Miranda com Almirante e Luiz Barbosa.

Da história de Vassourinha, há um esqueleto sobre o qual existe algum consenso – em muito atestado pelos documentos e recortes de jornal utilizados por Adriano em sua curta-metragem – e uma série de incertezas e dubiedades, decorrentes da reduzida atenção a ela dedicada na historiografia da música popular brasileira. Sabe-se que começou aos 12 anos, foi contratado pela Rádio Record, registrado como contínuo e depois como cantor; que sua família morava na Barra Funda, um dos locais de referência de cordões e escolas de samba de São Paulo desde as primeiras décadas do século 20; que muito cedo obteve sucesso, excursionando por diversas cidades com estrelas do rádio, como as irmãs Miranda, Orlando Silva e Francisco Alves, como atestam recortes de jornal ao longo do

⁹⁷ XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, Nacionalismo. Novos Rumos, 1990, p. 62

⁹⁸ Em MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *O Cantor de Tango*. SP: Companhia das Letras, 2004.

⁹⁹ FERRETE, J.L. Sem título. In: Vassourinha. SP: Continental, 1976, LP.

filme; que foi adepto do que se convencionou chamar de samba de breque, gênero marcado por volteios rítmicos e entonação de canto falado¹⁰⁰, tendo como ídolos Luiz Barbosa e Wilson Batista; que já em 1935, aos 12 anos, foi capa da revista “A Carioca”, como atesta também a imagem de um exemplar presente no filme; que gravou seu primeiro 78 rpm em 1941 e o sexto e último em 1942 (registros também presentes na imagem de *A voz e o vazio*), deixando registradas as 12 canções que mais tarde integrariam o LP de 1976 (transformado em CD em 2002); que suas gravações de *Seu Libório* (1941) e *Emília* (1942) estiveram entre as gravações mais representativas daqueles anos, segundo concluem de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano¹⁰¹; e, finalmente, que morreu doente aos 19 anos em 1942.

Afora isso, o cruzamento das poucas referências traz várias informações divergentes, muitas vezes contraditórias. O jornalista e crítico Alberto Helena Jr., em artigo escrito por ocasião do lançamento do filme de Adriano¹⁰², desconstrói alguns mitos sobre o personagem, entre eles o da descoberta do menino cantor por Raul Duarte num dia em que esquecera a carteira na rádio. Dizia a lenda que, ao voltar para buscá-la, Duarte teria ouvido “uma voz aveluda, indecifrável” e, moto contínuo, sentenciado o nascimento de uma estrela. No mesmo texto, o autor rechaça a versão de que o apelido do cantor se devesse ao seu trabalho na rádio, lembrando que havia um Vassoura motorista de táxi que costumava levar para casa os boêmios paulistanos que saíam do Ponto Chic, no Largo Paissandu, de madrugada. Também negro e dono de um grande sorriso, como Vassourinha, teria servido de mote para o batismo artístico de Mario Ramos. Essa versão é confirmada de forma sumária em um recorte de jornal que aparece contra um fundo preto no filme. E que Vassourinha, na verdade, só fora contratado como contínuo para satisfazer questões

¹⁰⁰ O samba de breque é também comumente chamado de “sincopado” e associado à figura de Moreira da Silva, que, digamos, ajudou a acentuar suas características, com paradas mais pronunciadas e um cantar mais próximo das formas coloquiais. Mas o pesquisador Carlos Sandroni, em seu *livro Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, mostra que a ideia associada desde Mario de Andrade à síncope ou síncope (“padrão rítmico em que um som é articulado na parte fraca do tempo ou compasso, alongando-se na parte forte seguinte”, segundo o Houaiss) é fruto, na verdade, de uma leitura arrevesada desse fenômeno musical. Isso porque essa leitura seria influenciada pelo padrão musical europeu, cométrico, e não com sua fonte originária, os ritmos africanos, contramétricos. Esses ritmos contramétricos teriam se materializado nas Américas pelo *paradigma do tresillo*, fundado menos na regularidade métrica que pauta a música européia do que na pulsação rítmica.

¹⁰¹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, vol 1., 1901-1957. SP: Editora 34, 1998, pp. 202 e 214.

¹⁰² HELENA JR., Alberto. Curta revive Vassourinha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1998. Caderno Ilustrada, p. 13

legais por se tratar de um menor de idade que teria de trabalhar (como lembra Ferrete), após as 20h, horário em que entravam os programas ao vivo na rádio paulista (até esse horário, discos gravados compunham a programação, ao contrário do Rio de Janeiro, onde os programas ao vivo ocupavam parte maior na grade).

Versão que, apesar de corroborada por notícia de jornal da época e pelo encarte de Ferrete, em tudo contradiz a passagem em que o cronista Jota Efegê menciona o cantor. Para Efegê¹⁰³, os pais de Mario Ramos é que arrumaram um emprego de *office boy* para o rapaz, já com 13 anos. Segundo Ferrete, baseado no que disse Raul Duarte, o garoto chegou à rádio por indicação do redator de textos comerciais Jaime Faria Rocha, que morava em uma pensão onde ouviu Vassourinha cantar e tocar pandeiro.

Aliás, outra dúvida paira sobre o nome verdadeiro: em seu túmulo, no recibo do cemitério e no atestado de óbito consta o nome de Mario de Almeida Ramos. Na notícia de sua estréia veiculada pelo *Correio de S.Paulo* em 26/09/1935 e em documento da Record sobre sua doença, em 28/06/1942, aparece Mario Ramos de Oliveira, assim como ele assinava. Apenas uma escolha de nome artístico? Talvez. Mas a data de sua morte também é incerta. Segundo Ferrete, apesar de o atestado de óbito apontar 3 de agosto, documentos internos da rádio registraram 31 de julho.

O próprio Helena Jr.¹⁰⁴, em depoimento ao autor, diz que o pai de Vassourinha era desconhecido. Ao menos nos documentos – e também na crônica de Jota Efegê, o nome de Paulo Ramos de Oliveira está presente. Segundo Efegê, como pai preocupado com o destino do filho. Finalmente, a doença que o acometeu é sempre mencionada com algum descrédito. Na certidão de óbito, consta tuberculose óssea, indicação a princípio corroborada pelo texto de Ferrete, mas posta em questão em jornais e nos breves relatos que restaram sobre Vassourinha, talvez em função da singularidade da doença e da precária assistência a que o cantor teve acesso.

¹⁰³ EFEGÊ, Jota. Figuras e Coisas da música popular brasileira. RJ: Funarte, 2ª. edição, 2007, pp 147-148

¹⁰⁴ Concedido ao autor em 9/5/2009

1.6. Pesquisa e concepção histórica

Além do conhecimento prévio que Carlos Adriano já possuía sobre a obra de Vassourinha, o fato de o intérprete ter virado “uma nota de rodapé de página” na história da música brasileira foi um dos aspectos decisivos para a sua escolha como tema. Como menciona o diretor em depoimento, além de o edital do Ministério da Cultura premiar filmes que abordassem aspectos da cultura brasileira, esses aspectos vinham ao encontro daquilo que foi, ao longo do tempo, se configurando como um marcador central em sua obra: o fato de trabalhar “aspectos materiais ignorados ou esquecidos da cultura brasileira enquanto artefatos”¹⁰⁵.

Isso se traduz nos trabalhos sobre os fotogramas de Cunha Salles, no já mencionado *Remanescências* (1997); em *Militância* (2002), sobre a série de lanterna mágica do fotógrafo Augusto Militão de Azevedo; em *Porviroscópio* (2006), sobre o suposto único filme rodado por Monteiro Lobato; em *Das ruínas à reexistência* (2007), montagem dos filmes inacabados do poeta Décio Pignatari; em *O papa da pulp* (2002), sobre o escritor, roteirista e autor de quadrinhos Rubens Lucchetti; e em *Um café com Miécio* (2006), sobre o caricaturista e colecionador Miécio Caffé, fonte, inclusive, dos discos que comporiam a banda sonora de *A voz e o vazio*.

Esse olhar de Carlos Adriano o aproxima, de forma consciente, às noções de Walter Benjamin. Em primeiro lugar, à questão expressa no prefácio do livro sobre o drama barroco: que fenômenos isolados da história, para opor-se ao grande *continuum* evolutivo, deveriam constituir-se como uma constelação¹⁰⁶. Podemos ler o conjunto da obra de Adriano, toda ela voltada para as margens da grande história, como a sua contribuição para essa constelação.

Em segundo lugar, dialoga com as notas *Sobre o conceito da história*, como já indicado. Quando decidiu fazer o projeto, tinha conhecimento dos registros das 12 músicas e de sua disponibilidade em discos de 78 rotações, das informações e fotos do encarte editado em 1976, além de ter consigo a capa da revista Carioca de 1935, com a imagem de Vassourinha estampada. A consciência definitiva do quanto a história de seu

¹⁰⁵ Depoimento 1 concedido ao autor pelo cineasta, em 7/4/2009

¹⁰⁶ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Op. citada, p. 15

personagem era lacunar e, ao mesmo tempo, do expressivo rol de informação que havia sobre ele em indícios materiais veio após o processo de pesquisa. Mas a escolha de alguém que havia ficado à margem da história, que era um sambista paulista, preto e criança, acrescida à escolha de trabalhar com os artefatos remanescentes de sua trajetória, indicam um sentido contrário ao do historicismo que culmina na história universal, que “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”¹⁰⁷. Aderindo ao sentido benjaminiano da história (não totalmente, depois veremos por que), reconhece que existem na história “ecos de vozes que emudeceram”¹⁰⁸, saídos das vozes que escutamos, que chegaram até nós.

Assim, *A voz e o vazio* adere à visão de Benjamin na medida em que refuta o curso linear e a possibilidade de totalizar uma vida (os procedimentos aditivos); volta-se aos elementos obscurecidos pelo *continuum*, e faz relampejar o que está imerso sob a narrativa dos vencedores.

Se busca nas ruínas o seu material fílmico, se questiona a possibilidade de uma história positiva, coerente e homogênea, e se também está atento à “configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior”¹⁰⁹, configuração esta que dá características próprias ao tipo de olhar que desfere sobre o passado, o cineasta não parece buscar o caráter messiânico, de redenção, à que se refere Benjamin. Seu intento está ligado, isto sim, à questão da linguagem, da experiência estético-sensória que proporcionará ao espectador.

Cabe aqui retomar a questão de movimento e imobilização proposta por Benjamin e apontar algumas convergências com o cinema de Carlos Adriano. Em primeiro lugar, essa questão está ligada à própria história do cinema, como identifica Gilles Deleuze, a partir das experiências de René Clair em *Paris que dorme* (1924), em que o diretor congela a narrativa, e em Dziga Vertov, em especial em *Um homem com uma câmera* (1929), filme que trabalha a parada da imagem como elemento que sublinha o processo de montagem e, através da aparição e da reaparição do mesmo fotograma, congelado e depois em movimento, criando um intervalo, faz com que o espectador reflita

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter. Op. cit.

¹⁰⁸ Idem, ibidem, p. 223.

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 232

sobre o tempo adensado entre eles e seus significados. Como escreve Deleuze, “(...) para Vertov, o fotograma não é uma simples volta à fotografia: se ele pertence ao cinema, é por ser o elemento genético da imagem, ou o elemento diferencial do movimento”¹¹⁰. Vertov que, como vimos, está nas origens do cinema de experimentação autoconsciente.

Em segundo lugar, movimento e imobilização são a essência do samba de breque, simbolizado em algumas intervenções de montagem – a partir de movimentos de câmera, por exemplo – ou nas rupturas sonoras que marcam o filme, sendo estas um de seus grandes elementos organizadores.

Em terceiro lugar, porque esses movimentos também podem ser associados a uma trajetória perquisitiva e ao conceito de filme-ensaio. Nele, os movimentos de busca da cognição e de retração reflexiva para pensar sobre o material ajudam a determinar os usos da linguagem e a construção discursiva.

1.7. A valorização do percurso: uma trajetória ensaística

Em seu livro sobre Georg Simmel¹¹¹, Leopoldo Waizbort dedica um capítulo ao gênero ensaio, ao qual atribui marcas específicas, contrastadas com aquelas que fariam a essência do tratado, diverso do primeiro por produzir um “conhecimento objetivo, científico”. Citando o próprio sociólogo alemão, realça que um fator distintivo do ensaio é a valorização de seu processo de realização: “o importante não é ter encontrado algum tesouro, mas sim ter escavado. Tal comparação é semelhante ao passeio. Para quem passeia, o caminho e a paisagem são mais importantes que o ponto de chegada”¹¹².

Essa valorização do percurso de reflexão e da escritura – e neles os movimentos que lhes seriam inerentes, como a tentativa e o erro, as idas e vindas do pensamento, a reiteração, a heterogeneidade, a aproximação e o distanciamento do objeto por parte de quem o investiga, entre outros – dialoga diretamente com o cinema enquanto

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 109.

¹¹¹ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, 2000.

¹¹² Idem, *ibidem*, p. 35

“um pensamento/ que forma/ uma forma/ que pensa”, segundo a formulação de Godard¹¹³. Um cinema não-identificado com a linearidade ou com uma história teleológica.

O ensaísmo fílmico seria, da mesma forma como o filosófico ou literário, aquele que transgride as regras de seu campo para valorizar o percurso do sujeito que pensa. Como resume Alain Bergala, o filme ensaio “é aquele que não obedece nenhuma das convenções que regem o cinema como instituição: gênero, duração estandarte, imperativo social. É um filme livre no sentido de que deve inventar, a cada vez, a sua própria forma, que só valerá para ele”.¹¹⁴

Como expressão de libertação e transgressão, o cinema experimental, baseado na negação da simples tentativa de reprodução do mundo real e na valorização da produção do novo (“coisas, conceitos, sensações, mundos”), se aproxima bastante do ensaio. Em especial aquele que valoriza novas articulações formais, “que aciona procedimentos que libertam os próprios parâmetros técnicos e estéticos (pertencentes à estrutura e à linguagem cinematográfica) da ação diegética, passando a valer por si, como elementos autônomos do entrecho narrativo, constituindo o centro da experiência de percepção do filme”¹¹⁵, como escreve Carlos Adriano em sua dissertação de mestrado, defendida em 2000, cerca de dois anos depois de finalizar *A voz e o vazio*.

Nesse sentido, é curioso notar que, à medida que o autor foi perquirindo mais intensamente a vida de seu personagem, principalmente depois que passou a ter em mãos o material resultante da pesquisa, a proposta do filme deixou de contemplar um caráter mais didático para investir num cinema mais paramétrico e com componentes estruturais, ainda que não de forte rigor formal.

De início, o cineasta previa o uso de voz *over* e cogitou usar até mesmo depoimentos. Ressalva que, caso fizesse esses usos, não o faria de forma convencional. Aqui vale voltar ao uso da voz *over* em *Congo*, de Arthur Omar, utilizada sem que as

¹¹³ Em *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998, seção La Monnaie de L'Absolu)

¹¹⁴ BERGALA, Alaina Apud WIRNRICHTER, Antonio. Hacia um cine de ensayo. In: *Desvia de lo real. El cine de devoficcion*, 2005, p. 89

¹¹⁵ ADRIANO, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2000

imagens que aparecem na tela ao mesmo tempo de sua emissão a completem ou façam referência a seu conteúdo. Com voz *over* ou depoimentos, o mais provável é que Carlos Adriano fizesse uso em sentido equivalente, pelo que relata nos depoimentos prestados para esta dissertação.

Assim, apesar de ter realizado muitas entrevistas e extensa pesquisa bibliográfica sobre a história da música popular, percebeu ao aproximar-se da iconografia levantada que esses depoimentos seriam desnecessários. A articulação entre artefatos visuais e sonoros pareceu suficiente para o intento quando começou a desenhar os planos que gostaria de fazer para as filmagens em *table top*. Até mesmo vários elementos emergiram da pesquisa: os álbuns de recortes que estavam em poder do jornalista Alberto Helena Jr., responsável por um programa de TV sobre Vassourinha nos anos 60; a identificação casual da lápide de Vassourinha (fruto de conversa com o diretor e fotógrafo do filme, Carlos Reichenbach, cuja mãe era fã de Vassourinha); as descobertas de álbuns de fotos que estavam com o irmão de criação do intérprete e de um fragmento, uma sobra de estúdio, em que Vassourinha canta um pedaço de “Música, maestro”, composição de 1939 que abre e fecha o filme (*Ta na hora do baile começar/Música, maestro, que a turma quer se acabar*); e o achado de um véu de negativo, uma ponta de filme velado, usada como uma metáfora na sequência em que Vassourinha está morrendo.

Assim, por meio desses exemplos temos, ao analisar o filme, a dimensão da importância da pesquisa, do quanto o produto fílmico final e sua concepção são tributários do percurso de busca dos vestígios materiais e da reflexão daí derivada. Como define Adorno, no ensaio “o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”¹¹⁶.

Ao pensar sobre a obra de Simmel, Waizbort recorre a Max Bense para lembrar que o ensaio é “‘a arte do experimento’ e que o experimento envolve tanto o sujeito como seus objetos”, podendo vivificá-los no processo de conhecimento e de comunicação. Como exemplos, cita não só os ensaios sobre as cidades, como também outros que, pelos temas, poderiam parecer mais áridos, como “A moldura do quadro”, “A

¹¹⁶ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*, 2003, p. 27

asa do jarro” e “Ponte e porta”. Mas, diz Waizbort, “se os conceitos matam as coisas, poder-se-ia dizer que o ensaio simmeliano faz as coisas viverem (a moldura, a estátua etc.): pois ele as vê em movimento”¹¹⁷.

É exatamente esse ato de colocar em movimento que podemos encontrar em alguns filmes que utilizam imagens de arquivo, como *Ulysse* (1982), de Agnès Varda (como aponta Consuelo Lins¹¹⁸), e o próprio *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*.

Ao escrever sobre *Ulysse*, obra que tem como ponto de partida uma foto feita nos anos 50 e os significados daquela imagem para as pessoas envolvidas no registro (retratadas ou não), Consuelo Lins sublinha “o modo como Varda extrai cinema de imagens paradas através de uma montagem que nos faz ‘ver’ o movimento, mostrando já no início dos anos 60 o quanto o cinema tem a ganhar associando-se a outros procedimentos técnicos”¹¹⁹.

A autora lembra, ainda, que a imagem fotográfica não é em si portadora das “anedotas, interpretações e histórias” que os personagens mobilizam na narrativa. E que isso não significa uma descrença nas imagens, “mas uma aceitação da natureza precária, lacunar e enigmática de uma imagem. A imagem não é tudo, mas está longe de ser nada”¹²⁰.

Lins recorre a Deleuze e à sua análise sobre a obra de Marcel Proust para mostrar que o que é essencial no cotejo com a obra – tanto a de Varda como no *Em busca do tempo perdido* – é o aprendizado, não a lembrança. “Aprender – nos diz Deleuze – é considerar uma matéria, um objeto, um ser como se emitissem signos a serem decifrados... Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa”¹²¹.

É para esse universo que *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* acena. Tal qual Bruno Cadogan, o narrador de *O cantor de tango* que vagueia pelas ruas de Buenos Aires procurando as chaves para decifrar um labirinto, tentando colher indícios materiais

¹¹⁷ WAIZBORT, Leopoldo. Op. cit., p. 51

¹¹⁸ LINS, Consuelo. *A voz, o ensaio, o outro*. Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda. RJ, SP, Brasília: CCBB, set. 2006

¹¹⁹ Idem, *ibidem*

¹²⁰ Idem, *ibidem*

¹²¹ Idem, *ibidem*

de uma existência, aqui é o espectador que embarca num jogo de decifração em que talvez não consiga achar todas as peças que fechariam o quebra-cabeça.

Postas estas questões que situam o filme e a obra de Carlos Adriano no campo do cinema experimental, vamos, na segunda parte deste capítulo, ver como aparecem no interior do curta-metragem. E também tentar identificar alguns filmes cujo projeto estético tem semelhanças profundas com *A voz e o vazio*.

PARTE 2

ANÁLISE DE A VOZ E O VAZIO: A VEZ DE VASSOURINHA

Nesta segunda parte, seguiremos o seguinte percurso: enunciação de parâmetros metodológicos para a análise; estabelecimento de uma série de filmes com projeto estético convergente em relação à obra de Carlos Adriano, seguida de um breve texto analítico-descritivo sobre cada um deles; divisão de *A voz e o vazio* em blocos de sentido e exame de cada um dos blocos estabelecidos, em diálogo com os referenciais mencionados na introdução da dissertação e na parte 1 deste capítulo; identificação de signos visuais recorrentes no filme; conclusão.

2.1. Parâmetros metodológicos

Como diz Pierre Sorlin¹²² ao erigir um paradigma de análise fílmica para que o cinema possa tornar-se fonte de olhar sobre a história, é preciso ter em conta que “um filme não é nem uma história nem uma duplicação da realidade fixada em celulóse: é uma *mise en scène* social”. Há duas razões para isso: o caráter de seleção implicado na tomada da imagem e a posterior reorganização dos elementos, que se materializará em uma “retradução imaginária” do objeto de origem. Esse processo de construção discursiva erigida pela linguagem do cinema é o que cabe deslindar. Como diz o autor, “a tarefa do historiador

¹²² SORLIN, Pierre. Filme e ideologia. In: *Sociologia del cine*, 1985, pp. 169-206.

consiste em iluminar algumas das leis que regulam essa projeção”. Isso porque o filme busca estabelecer uma relação com o espectador, a quem procura seduzir, tornar cúmplice. Para isso, se vale de procedimentos inerentes ao campo, constituindo com o público e com a sociedade um rol de práticas sociais. “Estudar a *mise en scène*, ou o que mais comumente chamamos de a construção, equivale a tratar de discernir qual estratégia social, que modelos de classificação e de reclassificação atuam nos filmes”¹²³, conclui o autor.

Ainda que o paradigma de Sorlin tenha sido concebido para a análise não de um filme único, mas de uma determinada amostragem de obras em que se pudesse identificar a partir de que ideologia¹²⁴, de que sistema de valores e ideias estas foram realizadas, ele nos concede um bom ferramental para a análise. Isso porque o olhar sobre o conjunto é feito em função das análises individualizadas, que partem de um filme-base. Questões metodológicas como o universo iconográfico que a obra revela, o que é visível ou não visível, sua divisão em segmentos e os sistemas relacionais presentes podem ser utilizadas na análise de uma única obra. Mais à frente, as retomaremos, nos restringindo a alguns desses aspectos.

Por transitar em diferentes gêneros cinematográficos – o documentário (nas vertentes dos modos reflexivo e poético, segundo as classificações de Bill Nichols¹²⁵), o cinema experimental, o *found footage*¹²⁶, o cinema ensaio – além de dialogar com a história e, em particular, com a história da música popular, *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* constitui-se num singular objeto de análise.

Se considerarmos sua duração total, de pouco mais de 16 minutos, em cerca de 3/4 do tempo o filme se vale em sua composição apenas e tão somente de documentos –

¹²³ Idem, ibidem p. 169-170

¹²⁴ Idem, ibidem, p. 170. Para Sorlin, o termo tem sentido diverso daquele trabalhado por Marx, para quem a ideologia está ligada à ocultação de processos sociais que resultam em dominação. Sorlin escreve que a ideologia não é uma unidade coerente, e sim um conjunto de possibilidades de simbolização concebíveis num dado momento “em que toda a expressão ideológica particular é uma modalidade”.

¹²⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*, 2005.

¹²⁶ Diversos autores, como Nicole Brenez, Pip Chodorov, Catherine Russell e William Wees, entre outros, fazem exercícios de delimitação do *found footage*, ou criando sub-gêneros ou distinguindo-o do filme de arquivo, conforme o que foi relato na introdução deste trabalho. Como essa discussão não é objeto central desta dissertação, adotaremos aqui a perspectiva de tomar o *found footage* como o filme em que há a manipulação deliberada do material utilizado, enquanto o filme de arquivo apenas o insere, como prova, em meio à narrativa.

ou materiais de arquivo: são os registros sonoros de 12 canções na voz de Vassourinha, o pequeno fragmento sonoro que abre e fecha o filme (de *Música, maestro*), fotografias, recortes de jornal, partituras, programas de shows, discos, suas capas, cartas, cartão pessoal, documentos oficiais (previdenciários, trabalhistas, contratos, certidões), enfim, os indícios materiais daquilo que pode ter sido um evento histórico, os meios de conhecê-lo. Como ressalta Paul Veyne, em nenhum caso, os eventos históricos podem ser apreendidos “de uma maneira direta e completa, mas, sempre, incompleta e lateralmente, por documentos ou testemunhos, ou seja, por *tekmeria*, por indícios”¹²⁷.

A opção de *A voz e o vazio* repousa nessa materialidade documental, deixando de lado o depoimento, cujo caráter de testemunho costuma dar a quem recebe a obra uma percepção de verdade absoluta, de real (a não ser, obviamente, que a montagem coloque isso em questão de alguma forma).

Essa materialidade não implica, no trato recebido por esse material no filme de Carlos Adriano, a aceitação de uma verdade positiva derivada do documento. Mais do que isto, a obra irá questionar os limites do conhecimento da história de alguém por meio de documentos: a história deles decorrente é fruto de uma organização narrativa, normalmente empreendida pelo historiador. Já o artista pode produzir um objeto histórico – o filme – mas sua busca primordial é pela construção de uma linguagem específica, própria de seu meio, não de uma coerência narrativa que explique a história.

O filme passa do trato com os documentos, com a imagem sempre em preto e branco, explorando matizes e texturas, para um diálogo com o presente em seu quarto final. Nele, transforma-se em alegoria do trajeto de pesquisa, filmada em cores com uma câmera subjetiva que vagueia pelas alamedas de um cemitério em busca do túmulo de Vassourinha, encontrado após muitas idas e vindas, em processo que, como veremos mais à frente, dialoga com a visão de história de Benjamin.

¹²⁷ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*, 2008, p. 18

2.2. Séries hipotéticas

O paradigma de análise proposto por Sorlin está fundado no olhar acerca de uma mostra de filmes que cubram uma determinada época, com critérios específicos para selecioná-los: variedade de equipes de filmagem; variedade temática; anos variados dentro do período, de modo a compor um arco temporal; grau de manobra dos cineastas em relação às práticas comuns, entre outros.

A inserção de *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* em amostragens de filmes que com ele mantivessem algum tipo de unidade reforça os aspectos de sua singularidade discursiva, em função do universo restrito de obras que caminham na mesma direção (reapropriação do material de arquivo, ênfase na questão da experiência, trato crítico dos documentos e da possibilidade de totalizações sobre a história).

Assim, raciocinar sobre o filme exige pensá-lo, sob alguns aspectos, como um contra-exemplo das práticas de arquivo e memória. Ao contrário da imensa maioria dos – muitos – filmes que têm sido feitos no Brasil com foco na história da música popular, *A voz e o vazio* não recorre ao testemunho daqueles que viveram no tempo de seu personagem ou que dele ouviram relatos feitos por quem o viveu. Essa possibilidade chegou a ser cogitada, mas foi descartada após a descoberta do conjunto de documentos encontrados no processo de pesquisa.

Se, por um lado, Adriano foi ao encontro dos novos rumos da história contemporânea ao escolher um personagem do campo popular e que, mesmo nesse campo, estava relegado ao esquecimento, por outro, furtou-se ao uso comum de entremear depoimentos e os documentos de arquivo, um como prova do outro.

Quando analisa aquilo que chama de “A guinada subjetiva”, Beatriz Sarlo questiona justamente a validade do uso indiscriminado do testemunho, ou “sua transformação em um ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado”¹²⁸.

¹²⁸ SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p. 19

Valorizado a partir da visão benjaminiana de que a história baseada nos grandes eventos está ligada a uma visão reificante e positivista da filosofia da história, e que, portanto, é preciso que aqueles que estão alijados dessa narrativa relembrem para redimir uma história não contada, o testemunho adquire importância vital após o Holocausto. A dimensão da tragédia humana ocorrida então exigia a memória constante daqueles que, de alguma maneira, foram vítimas, para que a negação de sua existência não pudesse apagar o passado. Mas, como aponta a autora em seu percurso analítico, o que era necessário num momento extremo virou regra de usos simplificadores. “Não se deve buscar na memória uma epistemologia ingênua cujas pretensões seriam rejeitadas em qualquer outro caso. Não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência”¹²⁹, alerta Sarlo. Alerta que vale também para os documentos.

Assim, as narrações de memória, por seu uso indiscriminado, acabam sendo utilizadas para aquilo que, na origem do pensamento de Benjamin, deveriam combater: o efeito de coesão que preenche os vazios da explicação histórica.

A voz e o vazio também funciona como contra-exemplo quando se pensa no uso de material de arquivo empregado em *Os anos JK, uma trajetória política* (1980). Em sua análise sobre o filme de Sílvio Tendler¹³⁰, Jean-Claude Bernardet aponta dois mecanismos narrativos básicos utilizados para construir uma imagem positiva de Juscelino Kubitschek: a construção de um sentido de continuidade histórica, que vai de Getúlio Vargas a João Goulart, passando por JK, como o “lado positivo”; e a continuidade pessoal, um “determinismo biográfico” em que os episódios da juventude explicam a trajetória que culminou com a presidência. A sustentar essas linhas e a ideia de que “a história fornece lições e devemos aprender com elas”, está o material de arquivo empregado e seus usos. Como ressalta Bernardet, se a história de fato fornece lições, “ela só fornece lições e os modelos que se puserem previamente nela”. Assim, o arquivo, articulado com as falas, é utilizado para legitimar a interpretação, como documento de comprovação da leitura histórica, como expressão de um real único e totalizante. “O texto (depoimentos e locução)

¹²⁹ Idem, Ibidem, p. 44

¹³⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Os anos JK: como fala a história?. In: *Cineastas e imagens do povo*, 2003, p. 243-251.

tem como função dirigir a imagem para a significação pretendida, limpá-la de outras possíveis, tirá-la de sua ambigüidade”¹³¹. Em adição a essas questões, há o problema das origens dessas imagens: os cinejornais da época. Próximos ao poder, traziam já implicações ideológicas (como a ênfase na presença de autoridades) difíceis de apagar nos usos posteriores.

Aqui, documentos e depoimentos são expostos como verdades sem que se atenda ao alerta de Jacques Le Goff: “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”¹³².

Ao tomar as imagens como expressão da verdade, o filme não coloca em questão as circunstâncias e interesses envolvidos em sua captação, o discurso construído pelo próprio documento, o lugar político de quem as tomou e a seleção prévia que embutem. Operação inversa faz o curta sobre Vassourinha ao lidar com as fotos e recortes de jornais. Ao não dar o tempo necessário para a leitura de cada fragmento, para que o espectador, ao informar-se pela notícia de então, a assimile como fato acabado da vida da personagem, põe em xeque seu poder totalizador. Também não recorre a outros materiais de arquivo para preencher as lacunas sobre Vassourinha e seu tempo. Ao contrário: faz questão de enfatizá-las, de sinalizar que a totalização não é possível.

Assim, o uso do arquivo e sua interpretação da história parece mais ligada à convicção de Beatriz Sarlo sobre a intangibilidade de certos discursos sobre o passado. Citando Susan Sontag sobre essa questão, ela escreve: “talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento”. E conclui ela própria: “é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar”¹³³.

Já no caso dos filmes de *found footage* mais notórios realizados no Brasil em período próximo ao de *A voz e o vazio*, poderíamos pensar na composição de uma pequena mostra com o curta-metragem *Remanescências* (1997), do próprio Carlos

¹³¹ Idem, *ibidem*, 247-248

¹³² LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento: IN: Romano, Ruggiero (org.), *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*, vol.1, 1984, p. 102

¹³³ SARLO, Beatriz. *Op. cit.*, p. 22

Adriano, o média-metragem *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1995), e o longa-metragem *Tudo é Brasil* (1998)¹³⁴, segundo filme da trilogia de Rogério Sganzerla feita a partir do inacabado *It's all true*, de Orson Welles. Comentaremos os três a seguir, com o objetivo de fazer algumas aproximações com *A voz e o vazio*.

2.2.1. Remanescentes (1997, 18 min., Carlos Adriano)

Primeira experiência do diretor com o cinema de *found footage*. Seu material de composição é bem limitado. No plano visual, está restrito aos 11 fotogramas de Cunha Salles que seriam os primeiros a terem sido rodados no Brasil. É a imagem de um píer, contra o qual se choca uma onda, num movimento breve. Pela velocidade tradicional de projeção (24 fotogramas por segundo), temos aí menos de meio segundo. No plano sonoro, o filme trabalha com três músicas (*Born, never asked*, de Laurie Anderson; *Passacaglia für violine solo*, de Heinrich Biber; e *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim, em versão instrumental com Stephane Grapelli e Baden Powell), além de alguns fragmentos: o som das águas batendo no píer, um som de buzina de navio (que aparece nos créditos iniciais) e outro de campainha, que remete à sensação de chegada em um porto (nos créditos finais).

Para Carlos Adriano, o filme “produz configurações seriais e estruturais com procedimentos cinematográficos a partir de 11 fotogramas de uma única imagem, a suposta primeira filmagem do cinema brasileiro (1897)”¹³⁵. O conceito do filme como composição musical, feito a partir de um tema e suas variações está fortemente presente. É reforçado pela própria trilha: não à toa, uma das três músicas é o *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim; como as outras duas composições presentes no filme, ela traz um violino em sua execução (acompanhado de um violão). O timbre desse instrumento é acompanhado de palmas e de uma sonoridade mais eletrônica na música de Laurie Anderson, e aparece sozinho na de Heinrich Biber. Mas, sob o mesmo timbre básico, as mudanças que ocorrem dos fragmentos de uma música para outra são acentuadas pelas variações de acompanhamento e melódicas.

¹³⁴ Ficha técnica dos três filmes disponível em www.cinemateca.brasileira.gov.br

¹³⁵ ADRIANO, Carlos. Dissertação de mestrado, p. 15

As variações sobre a imagem são trabalhadas à exaustão. Obviamente, para uma leitura mais aprofundada do filme seria preciso analisar a questão da serialidade, saber segundo quais padrões as imagens e as séries vão e voltam, a que princípios obedecem. Mas pode-se sublinhar algumas das variações utilizadas no filme: sob os créditos iniciais e no primeiro minuto de filme, os fotogramas são trabalhados quase como imagens fotográficas, congeladas. Ainda não sabemos de que se trata: vemos pequenos detalhes das madeiras do píer, do mar, mas não o todo. Depois de alguns planos, a câmara começa a mover-se, a perscrutar a imagem. Logo no início dos créditos, ouvimos o som da buzina de um navio, como a sinalizar o começo, a partida para a viagem que o filme proporcionará. Logo a seguir, casado com as imagens estáticas, entra o som de uma onda que se choca contra uma barreira, que em pouco tempo vamos descobrir ser o píer.

Quando a imagem, antes sempre em preto e branco (ainda que já trabalhada em termos de contraste e escala de preto em alguns planos) começa a ganhar tons diversos (amarelo, vermelho, azul, lilás, verde), a câmara faz um *zoom out* e podemos ver a imagem como um todo. Em paralelo, começa a música (Laurie Anderson), bem ritmada.

A imagem começa depois a tremer, como se estivesse em um aquário e tentasse sair de uma bolha (o documento histórico querendo ser do claustro?), movimento acompanhado pelo *Samba de uma nota só*. A seguir, os fotogramas são vistos como tais: uma tira sobre uma superfície que a câmara percorre em panorâmica. A imagem voltará a receber cores variadas e passará por diversas flicagens e alterações de cor, até que vejamos o movimento integral dos 11 fotogramas, com a água batendo no píer, o que inicialmente acontece a partir de uma ruptura sonora, da música para o silêncio.

Este início apenas prenuncia as diversas variações que ainda serão utilizadas no campo da imagem: as flicagens serão feitas contrastando os fotogramas com imagens monocromáticas de toda a paleta utilizada no filme; os fotogramas serão usados com variadas molduras; serão espalhados pela tela (4 ou 9 numa mesma tela, intercalados em função do trabalho com a cor); a imagem aparecerá como se estivesse sob o efeito de um ruído ou interferência, normalmente associada ao ritmo da música; com riscas verticais, lembrando uma persiana; uso de elementos anamorfóticos diversos; com o fotograma aproximado, a imagem será trabalhada de forma a mostrar o entrelaçamento de informação

que a compõe (linhas verticais e horizontais, aparecendo juntas e em separado); uma aproximação máxima sugerirá ao espectador estar entrando na imagem, que aparece como uma trama, como se os pontos negros sejam os seus vazios. Por fim, vale ressaltar, há um múltiplo trabalho com as cores, combinado com a questão rítmica, cuja análise não cabe aprofundar neste trabalho, mas que é uma das chaves do filme.

O filme parece estender-se de propósito além do tempo que proporcionaria uma fruição puramente no plano dos sentidos. Ao alongar-se, retira o espectador do puro prazer visual e auditivo para jogá-lo de volta à consciência, fazê-lo pensar, deixá-lo com um incômodo que não fará com que sua experiência se resuma ao tempo da viagem fílmica. Viagem esta, por sinal, marcada pela presença de uma espécie de sino no final, que parece evocar a chegada em um porto, ou o fim da experiência. Ressalte-se que a experiência que finda com o sino está mais centrada no caráter plástico das articulações do que na louvação do marco inicial do cinema brasileiro.

É importante destacar alguns pontos de *Ressonâncias* que dialogam com *A voz e o vazio*, para além da utilização de material de arquivo: o uso do silêncio ou dos ruídos como ponto de ruptura no fluxo visual; a circularidade, expressa pela trajetória de uma experiência que começa com os sons de sirene e da campainha no início aos quais se retorna no final; o ato de provocar o espectador, aqui retirando do conforto da fruição do arranjo plástico por meio de um prolongamento excessivo e repetitivo do trato com os parâmetros fílmicos; o trabalho com a textura das imagens; e, especialmente, a utilização da aproximação do espectador em relação ao grão da imagem, sugerindo a existência de uma trama e de uma estrutura, mais difíceis de enxergar à medida que nos aproximamos dela, tal como veremos depois no filme sobre Vassourinha.

2.2.2. São Paulo, sinfonia e cacofonia (1995, 40 min. de Jean-Claude Bernardet)

Dois temas caros ao cinema de experimentação estão entre os principais veios construtivos de *São Paulo, sinfonia e cacofonia*, realizado por Jean-Claude Bernardet em 1995: o registro fílmico da metrópole e o estudo do movimento. Bernardet empreende

um profundo mergulho sobre o imaginário fílmico construído ao longo de quase um século de tomadas realizadas na cidade.

Todo feito com imagens de arquivo, com diálogos ocasionais das cenas registradas e uma trilha musical que dá ambiência à montagem (normalmente sugerindo tensão), *São Paulo, sinfonia e cacofonia* cria pequenas histórias, sempre inconclusas, com a junção de fragmentos de origens diversas. Gente andando pela cidade, movimentos de pés, rostos em close, gente que procura um lugar, gente que observa a rua do alto de prédios. O encadeamento de imagens pautado pelo ritmo por vezes parece contar uma história como se fossem várias e, ao mesmo tempo, várias como se fossem uma. Mas essas histórias nunca se completam. São emendadas em outras e outras, numa sucessão de temas os mais variados.

À mistura dos fragmentos, além de compor o arranjo dos temas e do encadeamento do movimento, também oferece ao espectador, especialmente àquele afeito ao cinema brasileiro, a dimensão de jogo de adivinhação: de que filmes foram retiradas as cenas que se sucedem?

Os temas do cotidiano da metrópole aparecem fortemente: a noite e seus personagens (bêbados, prostitutas, travestis), a violência materializada em cadáveres, os migrantes que vagueiam pelo espaço urbano, as conversas em telefones públicos, as ruínas e demolições, a implosão de prédios.

Num dado momento, a montagem encadeia uma cena de uma mulher que dança com uma *echarpe* numa cobertura de prédio com a de um homem com uma espada e, logo a seguir, passa a uma mulher que fecha o capô de um carro. É o melhor exemplo de estudo do movimento que o filme proporciona, articulando o que ocorre no interior do plano com a imagem que o sucede.

O filme de Bernardet se aproxima de *A voz e o vazio* por suas discontinuidades, por um lado, e pela proposta de fruição de um todo que provém dos arquivos de imagem (de um imaginário constituído, portanto), apropriado criativamente pelo cineasta, ainda que neste caso sejam imagens originalmente fílmicas, e não fotos ou jornais, como no filme de Adriano. A obra se insere também no campo do cinema

ensaístico. Como frisa Arlindo Machado em texto no qual cita o filme de Bernardet, trata-se de “um ensaio sobre o cinema, construído em forma de cinema, um ensaio verdadeiramente audiovisual, sem recurso a nenhum comentário verbal”.¹³⁶

2.2.3. *Tudo é Brasil* (1997, 82 min. de Rogério Sganzerla)

Segundo filme da trilogia sobre a passagem de Orson Welles no Brasil, no início da década de 40, *Tudo é Brasil* trabalha com uma coleção de imagens e sons extensa e variada, articulada sempre por meio de disjunções entre as bandas sonora e imagética.

A princípio, parece contar a história da vinda de Welles para realizar um filme em meio à Política de Boa Vizinhança, de Franklin Roosevelt. Mas, em sua narrativa nada linear, mistura todos os diversos elementos que recolhe de forma a permitir leituras em várias direções. Nessa linha, *Tudo é Brasil* pode ser visto como um jogo de decifrações diversas, e quase nunca efetivamente levadas a cabo: sobre o mistério do sujeito Orson Welles, sobre sua viagem ao Brasil, sobre sua obra como um todo e sobre o filme que veio realizar; sobre o samba, a política, a imagem. Isso porque o material, em especial o sonoro está articulado em blocos que vão sendo jogados ao longo do filme de forma elíptica, fragmentos que se juntam como peças de um enigma.

Nessa dimensão – e também em algumas outras – aproxima-se bastante de *A voz e o vazio*. De seus 82 minutos, apenas os dois minutos e quinze segundos iniciais oferecem ao espectador áudio e imagens sincrônicos: são aqueles em que Carmen Miranda canta “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, retirados do filme *Banana da Terra* (1938), de João de Barro, com supervisão de Wallace Downey. Daí em diante, Sganzerla trabalha com materiais diversos. Na parte sonora, mistura programas radiofônicos diversos (ficcionais, como a famosa irradiação de *A guerra dos mundos*, de H.G. Wells; propagandísticos, como aqueles feitos para a Política da Boa Vizinhança, que traziam Welles se dirigindo ao público americano diretamente do Rio de Janeiro);

¹³⁶ MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. In: Revista Intermédias.com. 2002. Disponível em http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf. Acesso em 31.08.2009, p. 22

depoimentos, como o de Grande Othelo; sambas diversos; a banda sonora de cinejornais; um discurso de Getúlio Vargas; relatos de Welles sobre a experiência brasileira e sobre *It's All True*. No campo das imagens, há fotos do Rio de Janeiro, de Grande Othelo, das diversas situações vividas por Welles no Brasil, de gente que com ele conviveu; há imagens cinematográficas extraídas de cinejornais, tomadas aéreas do Rio de Janeiro (sem registro de datação aparente); cenas de séries japonesas dos anos 60 (que aparecem com o áudio de *A guerra dos mundos*); imagens de pinturas, gravuras e murais de épocas diversas, retratando o soldadinho de chumbo das histórias infantis, *pin-ups*, mapas, povos indígenas, enfim, um sem número de referências; e há, também, imagens do próprio filme de Welles e registros fotográficos sobre sua produção. Em dois momentos, a imagem de fotos (primeiro de Grande Othelo, depois de uma nota de US\$ 1) é sobreposta por um rótulo de caixa de fósforos onde se lê: *Rosebud Matches*, associação direta ao enigma da personagem central de *Cidadão Kane* (1941).

Fragmentos de áudio parecem conduzir a narrativa, em blocos que vão sendo retomados de quando em quando: há um mais ligado à vinda de Welles, que começa com ele se referindo a um mapa visto antes da guerra; outro que parece ligar-se a quem é Welles (“Tenho de encontrar uma saída, do contrário enlouquecerei”). Um diálogo entre o ator e Carmen Miranda investiga quem são os brasileiros, o que é o samba, quais são os instrumentos que fazem o ritmo. Nenhum desses blocos se conclui.

Em vários deles, fica claro o uso da ironia, figura de linguagem recorrente nos filmes *found footage* e uma de suas bases de construção. Como enfatiza Samuel Paiva, a montagem (des)organiza o que poderia tender à monumentalidade. “A locução de Welles que reporta o aniversário de Vargas, é associada à história do Soldadinho de chumbo, de Hans Christian Andersen, numa metafórica alusão ao fracasso do projeto *It's all true* no Brasil, a despeito do entusiasmo inicial de Welles, inclusive, com o próprio Getúlio Vargas”¹³⁷.

Em certo momento mais à frente, por exemplo, a voz de Welles exalta a figura de Vargas, fala de suas promessas, várias delas não cumpridas. Em outro trecho,

¹³⁷ PAIVA, Samuel. A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais. IN: CAPELATO, Maria Helena (et al.). *História e cinema*, 2007, pp 135-147

essa desconstrução é feita a partir das falas relativas às intenções de congraçamento político dos povos (à qual se sobrepõe a imagem do dólar com o rótulo Rosebud, sugerindo que essa união só vem pelo interesse financeiro). Num terceiro momento, a voz *over* diz: “Creio no rádio, denominador comum da atividade de toda uma nação. Mas não me tomem ao pé da letra”, relativiza imediatamente. Como ironia, segue-se logo um trecho rapidíssimo de entrevista com áudio e imagens sincrônicos, como uma breve ilusão.

Assim, ao utilizar indícios materiais da presença de Welles por meio de disjunções, utilizando-os não como chancela do acontecido, mas para formatar um novo discurso, o filme sai do campo do documentário realista e adere à escola de apropriação desses materiais. Nessa releitura sobressai a veia irônica e o movimento de revelar, pela desconstrução e pelo questionamento, a retórica dos discursos de origem.

2.2.4. Pequena síntese acerca da série

Em comum, os três filmes apresentam propostas que fogem ao padrão da narrativa clássica no uso dos materiais de arquivo. Nenhum deles os utiliza como prova de uma realidade inconteste, como chancela do real. *Remanescentes* dá tratamento poético ao dito primeiro fragmento do cinema brasileiro; *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* investe num rearranjo do material fílmico para criar uma nova narrativa, cuja continuidade parece sempre ser interrompida para dar lugar à articulação de sons e movimentos; *Tudo é Brasil* desconstrói os discursos oficiais e o sentido absoluto das imagens e áudios que recupera ao descasá-los ao longo do filme, disjuntivo.

Remanescentes é uma construção bem mais estrutural que *A voz e o vazio*, mas deste se aproxima ao trazer as questões da dialética entre aproximar-se do objeto e perder a noção do todo, expressa na metáfora do grão da imagem; ao trabalhar a circularidade e a as sensações; ao interpelar o espectador (aqui pela via do tempo excessivo). *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* é todo feito de material já existente e aproxima-se de *A voz e o vazio* ao trabalhar o movimento e o ritmo da montagem, exercício que ocorre quando a música de Vassourinha dita os movimentos de câmera e o

ritmo da montagem. *Tudo é Brasil* frisa, pelas disjunções, a impossibilidade de reconstruir o fato histórico tal como ele aconteceu.

A seguir, procederemos a uma divisão de *A voz e o vazio* a partir de sua divisão em blocos de sentido, resultante da leitura da obra como proposta de fruição de um disco com lados A e B, interrompida pela virada do artefato e sucedida pela alegoria do processo de pesquisa.

2.3. Segmentos/Blocos de sentido

Na análise de *Ossessione*, de Luchino Visconti¹³⁸, Sorlin nota que seria pouco viável realizar uma decupagem analítica completa do filme, que traz quase 500 planos em duas horas e vinte minutos. Realiza, então, uma divisão a partir das interrupções na narrativa que se dão por meio de fusões e escurecimentos/clareamentos da imagem (*fade in/fade out*) e outros recursos de passagem de tempo.

No caso de *A voz e o vazio: A vez de Vassourinha*, a divisão que nos parece mais lógica é aquela que obedece àquilo que entendemos como a translação da experiência da audição de um disco para o cinema, associada à interpretação do que restou de Vassourinha. Assim, o filme estaria dividido em dois lados, A e B, entremeados por uma ruptura que representa o ato de virar o disco e sucedidos pela sequência final do cemitério, ruptura da experiência rumo ao presente. O que marcará essas divisões será sempre a confluência de uma mudança sensorial provocada pela banda sonora aliada a um rastro, um indício que nos fará apreender um novo sentido para a trajetória em curso. Assim, o “lado A” está ligado à dimensão vivente de Vassourinha, suas andanças pelo mundo, seu caminho de construção artística, sua voz. A “virada do disco” equivale a um momento de suspensão, do filme e da vida do intérprete. E o “lado B” é a vida que se corrói, rumo à morte, o vazio. Depois disso, ocorre uma oposição entre o material de arquivo, em preto e branco, e a cor e os movimentos do tempo do enunciador.

¹³⁸ SORLIN, Pierre. Los cuadros del análisis. In: *Sociologia del Cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 129-168

Consciente dos perigos que a operação oferece em comparação com as outras possibilidades de leitura existentes, fazemos a seguir uma sinopse do filme.

A voz e o vazio apresenta os resíduos materiais da existência do cantor Vassourinha de forma poética, situando-o no tempo de forma esparsa (por meio de notícias de jornal que nunca conseguimos ler integralmente) e privilegiando os “fluidos” que nos legou, tomando aqui o sentido que nos lega a mecânica dos fluidos: o de “qualquer substância capaz de fluir como os líquidos e os gases e que não resiste de maneira permanente às mudanças de forma provocadas pela pressão”, segundo a definição do Houaiss. Assim, no jogo entre o apreensível e o inapreensível, a voz e o vazio, constroem-se impressões sobre Vassourinha (e sobre o filme), que podem ser tantas quantas forem aqueles que assistirem à obra. A divisão aqui proposta corresponde, então, a uma leitura entre tantas possíveis.

2.3.1. *O lado A*

Este segmento inicial é o segundo maior do filme, com 4 minutos e 48 segundos. Traz três etapas principais: a abertura do filme, a interpelação do espectador e um mosaico de imagens e trechos de músicas interpretadas por Vassourinha.

Logo de início, quase ao mesmo tempo em que os créditos começam a correr, o espectador ouve os versos iniciais de uma música que anuncia “o início do espetáculo”:

*“Tá na hora do baile começar
Música, maestro, que a turma quer se espalhar”.*

Este fragmento desempenha a função de uma *overture* do espetáculo, com grande carga simbólica. Essa função introdutória do fragmento permite uma aproximação com os espetáculos do cinema silencioso, quando muitas sessões eram acompanhadas por orquestras – vide a construção da sequência inicial de *Um homem com uma câmera* (1929),

de Dziga Vertov, em que o prenúncio do espetáculo é acompanhado pela expectativa de a orquestra, que espera a ação da luz sobre a película, começar a tocar.

Mais importante do que esse aspecto é o caráter de documento marginal, precário, deste pequeno trecho. Como já mencionado, foi uma descoberta decorrente da indicação de um estudioso que sabia de sua existência e de que estava em posse de um colecionador, mas não exatamente do que se tratava.

Ao tomar contato com o material, o diretor descobriu tratar-se não de uma gravação oficial, mas de um pequeno teste de som ou de microfone, normalmente feito antes das tomadas “para valer”. A hipótese é de que fosse uma brincadeira de estúdio, pré-registro oficial. A canção em questão, *Música, maestro*, de autoria de Roberto Roberti (melodia), e Arlindo Marques Jr. (letra), foi gravada em 1939 por Dircinha Batista. Até onde se sabe, não fazia parte do repertório de Vassourinha, mas fez sucesso na voz de Dircinha no carnaval de 1940. Constitui-se, assim, num material característico de filmes experimentais de *found footage*, resultantes de escavações que não se limitam aos arquivos oficiais. Nesse sentido, o fragmento de *Música, maestro* parece ser a ruína da ruína, escavada nas margens da indústria e da memória.

O fragmento voltará nos créditos finais do filme, funcionando como um indício de que o passado continua aberto àqueles que queiram voltar a ele para iluminá-lo tal qual o historiador que “capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada”, de modo a fundar um “conceito do presente como um agora”¹³⁹, como diz Benjamin. E esse movimento identifica o texto fílmico com a estrutura do ensaio, de circularidade que se opõe à linha contínua do tratado. O filme aponta, assim, para o caráter infundável no que tange às possíveis descobertas sobre um objeto.

A seguir, um momento-chave para a leitura do filme, marcado por dois elementos. Na banda sonora, quase em fusão com o final do fragmento anterior (*Música, maestro*), entra uma frase retirada da canção *Emília* e montada em *looping*¹⁴⁰, de modo a ser

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 232

¹⁴⁰ Montagem em que o mesmo trecho é copiado e repetido em sequência

repetida por algumas vezes durante cerca de 8 segundos: “Ninguém sabe” (cuja continuação na música de origem seria: “Ninguém sabe igual a ela preparar o meu café/Não desfazendo das outras, Emília mulher/Papai do céu é quem sabe, a falta que ela me faz”).

Na imagem, há um corte do último letreiro de créditos para uma tela preta e dela para uma foto de Vassourinha ainda bem garoto, de paletó e gravata borboleta, piscando em direção à lente, imagem imediatamente submetida ao efeito de flicagem, com a alternância de fotogramas monocromáticos com sensação estroboscópica. Esse efeito se prolonga durante cinco segundos com a foto da piscada, e continua por outros cinco segundos com outra foto, em plano mais aberto, de Vassourinha, vestido com terno e gravata sentado no que parece ser um local noturno. O efeito é realizado contra fundo preto na primeira foto e contra fundo branco na segunda.

Várias questões cruciais para entendimento do filme incidem sobre essa breve construção. A primeira é relativa ao fragmento da letra de Emília. Retirado de seu contexto de origem – a música que exalta a mulher que cuida do homem como ninguém - e repetido seguidamente, o fragmento passa, no novo contexto, a fazer referência às possibilidades de conhecimento que temos de Vassourinha. Assim como o “Música, maestro”, também esse trecho será retomado mais à frente, primeiro em um momento de incertezas sobre o destino de Vassourinha e depois quando tivermos certeza de sua morte, no final do trato fílmico com o material de arquivo.

Esse “ninguém sabe” é também uma reiteração do próprio título aliterativo do filme¹⁴¹, outra senha para o caráter de discurso irônico contido na entrecortada narrativa. Esse elemento parece vir atrelado à noção de jogo, de componente lúdico de decifração do objeto, de aventura. A repetição consonantal de *A voz e o vazio, a vez de Vassourinha* dá boa pista do jogo: a percepção sobre Vassourinha está entre o que temos de voz e vazio, preenchimento e lacuna. O mesmo preenchimento e lacuna evocados pela flicagem: imagem seguida de fotogramas monocromáticos. O jogo prossegue com a senha do “Ninguém sabe”, que desafia o espectador sobre suas próprias possibilidades de decifrar a charada.

¹⁴¹ Como registrado por COUTO, José Geraldo. *Obra foge do convencional*. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1998. Caderno Ilustrada, p. 13 (capa do 2º caderno). Resenha crítica.

Articulada à imagem, a repetição de “Ninguém sabe” (que é uma “flicagem sonora”), compõe aquilo que Noel Burch chama de estruturas de agressão, em um tipo de manejo dos parâmetros fílmicos que leva o espectador a uma sensação de desorientação, um mal-estar provocado por “falsos *raccords* de olhar, de posição, ou de direção, por exemplo, (...), de forma a resultar em um novo tipo de orientação, suscitando um tipo de estrutura que chamamos de ‘ligação com efeito retardo’”¹⁴². Ou seja, por meio de uma montagem que, ao invés de ser articulada para subtrair a percepção do aparato fílmico com a utilização do efeito de transparência (aquele que dá a sensação ao espectador de assistir a algo em tempo contínuo, sem interrupções, naturalizando a narrativa), um dos efeitos das estruturas de agressão é o de explicitar a existência desse aparato, quebrando a sensação naturalista.

Continua Burch: “a surpresa e o mal-estar, assim como os compreendemos, são duas das mais moderadas maneiras pelas quais a imagem cinematográfica pode *agredir* a sensibilidade do espectador, e que abrem caminho para toda uma gama de agressões, com intensidade crescente e de natureza muito variada que o cineasta pode submeter a seu *público cativo*”¹⁴³.

Mais dois aspectos importantes devem ser ressaltados em relação a essa explicitação enunciativa trazida pela flicagem: os seus caracteres de elemento do filme estrutural e dialógico em relação ao primeiro cinema.

No caso do filme estrutural, subgênero do cinema experimental desenvolvido a partir das experiências de Maya Deren e que teve como expoentes Stan Brakhage, Peter Kubelka e Hollis Frampton, entre outros, a menção de Carlos Adriano funciona como explicitação de seu lugar de enunciação. O filme dá a ver, logo de cara, que não fará uma narrativa linear, que não preencherá os vazios de documentação. Trata-se de um sinal, de um aviso. Acentuado pelo fato de a flicagem ser, como escreve Adams Sitney, uma das principais marcas textuais do gênero: câmera fixa (quadro fixo na perspectiva do

¹⁴² BURCH, Noel. *Práxis do cinema*, 2006, p. 149

¹⁴³ Idem, *ibidem*. p. 150

espectador), o efeito de flicagem, a montagem em *loop* e a refotografia fora da tela (a manipulação direta do negativo, que é pintado, riscado etc.)¹⁴⁴.

Quando o uso da flicagem realça a piscada que está na foto original, acentua também um elemento característico do primeiro cinema. Isso porque, nos filmes anteriores à constituição daquilo que depois viria a se caracterizar como o modelo narrativo clássico, um ato recorrente era o que o historiador Tom Gunning chama de exibicionismo, materializado “nas freqüentes olhadas que os atores dão em direção à câmera”. “Esta ação, que mais tarde é considerada um entrave à ilusão realista do cinema, aqui é executada enfaticamente, estabelecendo contato com a audiência. Dos comediantes que interpelam a câmera à gestualidade afetada e reverente dos prestidigitadores dos filmes de mágica, este é um cinema que mostra sua própria visibilidade, disposto a romper o mundo ficcional auto-suficiente e tentar chamar a atenção do espectador”¹⁴⁵.

É significativo, portanto, que Adriano escolha uma foto em que seu personagem pisca na direção do espectador e sublinhe o ato com a flicagem. Como o cinema experimental, o primeiro cinema estava fora do campo da narrativa domesticada, simbolizando a busca por uma poética própria aos elementos constitutivos do cinema, sem subordinação ao discurso lógico verbal e à diegese clássica.

Marcado pelo tipo de experiência visual que se tinha nas festas populares e nas grandes feiras universais da passagem entre os séculos 19 e 20, esse cinema de atrações dividia as atenções com vários acontecimentos que ocorriam no mesmo espaço. As formas de exibição eram bem variadas, o que se estendia à ordem dos rolos (quando havia mais de um plano). No que diz respeito à narrativa, trabalhava-se via de regra com enquadramentos abertos, com ocorrência de vários focos de atenção. Como descreve Machado ao situar esses ambientes e a reação posterior que sofreriam de outras camadas da população, “a cultura oficial, sempre associada aos interditos, às restrições e à violência sanadora, não podia ver qualquer progresso nessas caretas e macaquices que remetiam sempre ao motivo

¹⁴⁴ SITNEY, P. Adams. Structural film. IN: Visionary Film – The american avant-garde, 1943-2000, p. 348

¹⁴⁵ GUNNING APUD CESARINO Costa, Flávia. *O primeiro cinema*, 1995, p. 22

carnavalesco da máscara, nessas palhaçadas em geral obscenas com que se gozava a seriedade intimidatória das instituições oficiais”¹⁴⁶.

Esse descentramento narrativo, marca desse ambiente que parecia carregar uma liberdade anárquica, possibilitava leituras mais abertas, múltiplas, do material projetado, tal como propõe o cinema de Adriano. Mas voltemos ao que segue em *A voz e o vazio*.

Ainda com a imagem sob o efeito da flicagem, a banda sonora é “solta” da amarra da estrutura de agressão inicial, dando ao espectador a permissão para que seja fruída. Dois segundos depois de sua liberação, também a imagem deixa a marcação repetitiva da flicagem para trás. Daí em diante, durante aproximadamente quatro minutos e dezesseis segundos, haverá quatro grandes trechos de quatro músicas: *Emília*, *Volta para casa Emília*, *Juracy* e *Seu Libório*. Aqui, essa continuidade da banda sonora nos permite conhecer melhor o universo musical de Vassourinha, nos põe em contato com a voz. As passagens entre os trechos de *Emília* e *Volta para casa Emília* e desta para *Juracy* são suaves, pouco acentuadas. Já a de *Juracy* para *Seu Libório* é mais marcada, sinalizando que o percurso dali em diante será mais sinuoso, descontínuo.

Os fragmentos sonoros estarão encadeados a imagens de notícias de jornal, fotos, cartão pessoal, discos e capas de discos, partituras, programas, cartazes e prospectos de shows, cartas pessoais, contratos e documentos oficiais (caderneta de previdência, de trabalho). Os primeiros planos do segmento tem importância capital e reafirmam os componentes estruturais presentes no filme, de ordem mais genérica: uma panorâmica da direita para a esquerda, sentido inverso ao da leitura, percorre a assinatura de Mario Ramos, o Vassourinha. Logo a seguir, aparecem duas fotos estáticas, por mais ou menos dois segundos cada uma, com os elementos iconográficos que serão trabalhados à exaustão neste segmento: a primeira traz Vassourinha, em um plano que fica a meio do caminho entre o americano e o close, cantor de um lado e um microfone radiofônico de outro; a outra imagem mostra o personagem segurando uma vassoura e com um chapéu de palha na cabeça. Depois disso, há uma panorâmica de baixo para cima sobre uma notícia de jornal,

¹⁴⁶ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, 2008, p. 77.

até chegar numa charge do cantor. Outra panorâmica fará o sentido inverso, de cima para baixo, sobre outra notícia de jornal.

As duas primeiras panorâmicas mantêm uma relação de simetria com duas outras que estão montadas no bloco final da construção sobre os documentos (*O mistério da morte*). Só que lá eles percorrem sentido oposto: a panorâmica lateral sai da esquerda e vai para a direita; a outra vai de cima para baixo. E estarão casadas com o fragmento “Ninguém sabe”, reforçando a ideia de que por mais que tenhamos acesso aos documentos da história, resta uma dimensão inacessível ao nosso conhecimento, que não pode ser totalizado.

O uso do sentido inverso ao da leitura tradicional ocidental – da esquerda para a direita, de cima para baixo – é uma cifra de volta ao passado, de mergulho no passado. No restante do segmento, sem que seja apresentada respeitando uma cronologia, a coleção de imagens terá a função de localizar Vassourinha no tempo, situando-o no contexto histórico: um personagem que viveu na fase áurea do rádio, que muito jovem viajou pelo Brasil e conviveu com ídolos populares como as irmãs Aurora e Carmen Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso, Orlando Silva, entre outros, como mostram os diversos recortes de jornal que desfilam pela tela. Rápidas tomadas, apenas parcialmente apreensíveis, dão conta de que Vassourinha atuou ao lado desses artistas, de que fez sucesso em apresentações organizadas pela Rádio Record Brasil afora.

Essa coleção de documentos não perde nunca a condição de jogo cifrado, em que cada imagem pode representar um entendimento diferente para cada espectador e, mais do que isso, que o mesmo espectador pode buscar camadas diversas de informação. Nesse sentido, faz-se presente um jogo dialético entre o muito que se oferece ao espectador em termos de informação e o pouco que se pode reter na recepção normal do filme (em sala, vendo-o apenas uma vez e sem os recursos de voltar ou parar a imagem). Nesse bloco o espectador pode tomar contato, além das diversas notícias de jornal e fotos de arquivo pessoal, com documentos tais como: a carteira de previdência do cantor, dando conta de sua entrada na rádio em novembro de 1936; um contrato de locação de serviços de cantor à mesma Rádio Record; o registro de suas remunerações, primeiro como contínuo depois como cantor; uma placa escrita à mão, dando conta de que Vassourinha era cantor

exclusivo da Record; de uma carta para a mãe; partituras; capas de disco; programas de recitais e shows; as “bolachas” 78 rpm com algumas de suas gravações. Além disso, aparecem os seguintes epítetos com que Vassourinha foi brindado pelos jornais da época: “o chapéu de palha paulista”, “o ban-ban-ban do chapéu de palha”, “o fenômeno”, “o cantor romântico”, “o pequeno do abafa”.

Ou seja, o desconforto provocado pelo excesso aqui é proposital, recompõe o tempo de consumo da informação a partir do relato de imprensa e de outras fontes documentais: fugidio, fugaz, fragmentado e pouco possível de nos fazer reter algo do texto. Como diz Noel Burch sobre a relação duração-legibilidade de um plano, a percepção da primeira está condicionada a como se dá a segunda, e não ao tempo em segundos. “(...) a relação duração-legibilidade é, em si mesma, uma dialética: (...) não se trata apenas de encontrar a duração adequada à legibilidade de cada plano, mas de jogar com os graus de dificuldade ou de facilidade de leitura, tornando alguns planos muito curtos para serem lidos ‘confortavelmente’ (desconforto da frustração) ou tão longos que podem ser lidos e relidos até a saturação (desconforto do ‘tédio’). São estes os pólos (ou melhor, os ‘vetores’) da verdadeira dialética das durações, capaz de criar um visual rítmico tão rico, afinal, quanto o da música atual”¹⁴⁷.

Adriano trabalha esse parâmetro de modo a sinalizar que o tempo dos meios de comunicação assim como a matéria por eles veiculada é evanescente. É o excesso produzido pela imprensa e pelo próprio cinema que parece esvair-se na imagem. Temos muita coisa disponível ao mesmo tempo, lemos fragmentariamente, retemos pouco. E, se é assim, mais vale a construção de um jogo que priorize a experiência sensorial, o contato com os parâmetros propriamente cinematográficos. Ou, como explicita o cineasta na introdução de sua dissertação de mestrado: “duração da imagem, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade do movimento, sentido dos raccords, composição, ponto de corte, enunciação sonora etc.”¹⁴⁸. Em resumo, o trabalho com a especificidade fílmica.

¹⁴⁷ BURCH, Noel. Op. cit. p. 74-75

¹⁴⁸ ADRIANO, Carlos. Op. citada, p. 7

Para finalizar a análise deste segmento, é preciso que se façam mais alguns registros. O primeiro deles é que a montagem dialoga com o ritmo do samba de breque em pelo menos três blocos. A partir de 1'7'', entra uma imagem em que está escrito "Syntonize", que se desfoca e começa a ir e vir com o movimento do zoom, ritmado, imagem esta logo sucedida por outra manchete de jornal da PR Bandeirante, que entra flicando, assim como a foto inicial de Vassourinha, que vem logo depois. Aqui, as piscadas e os movimentos são bem ritmados, no tempo da música. Além do que o "Syntonize" combinado com o desfoque realça o veio irônico da narrativa. Logo à frente, em 1'18'', uma das seqüências rítmicas mais bonitas do filme: enquanto correm os versos de *Emília* ("Ninguém sabe igual a ela preparar o meu café"), sucedem-se na tela nove planos sucessivos, com apenas 4 imagens, em que Vassourinha aparece a cada momento em um canto da tela, incluindo um "rodopio" em que dá uma volta de 360 graus no quadro, alusão ao movimento de um disco girando. No final do bloco, a associação é feita por meio de um efeito de distanciamento da câmera em relação ao objeto, parecendo um *zoom out*, primeiro em uma foto de Vassourinha e um grupo de profissionais do rádio sentado na lataria de um carro, depois com imagens dos discos contendo as músicas *Seu Libório* e *Juracy*, num movimento que se articula com o *looping* sonoro do "Sou eu", trecho de *Seu Libório*. Nesse movimento, a imagem termina fechada na foto de Vassourinha, como que a mostrar que o Seu Libório de que fala a música, cuja letra é tocada integralmente, é o próprio Vassourinha. Diz a letra:

*Seu libório tem três vizinhas
Manon, margot e fru-fru
Saem todas as tardinhas
Carregando o seu lulu
Ninguém sabe o que elas fazem
Porém todo mundo diz
Que o seu Libório é quem manda
Ah!, como o libório é feliz*

E nos versos finais, quando ocorrem os movimentos de câmera mencionados com a frase em *looping*:

*Vivem assim felizes contentes
Com o que o destino lhes deu
O seu íbório é quem manda
Ai, e o seu Libório sou eu*¹⁴⁹

Feito o registro, vale ressaltar mais uma vez o uso da ironia, nem sempre com o sentido tradicional de dizer uma coisa significando outra, mas às vezes pela afirmação do óbvio. É o que acontece quando a câmera fixa um pedaço de notícia de jornal, rasgado, mas em que se lê claramente: “Você, Vassourinha, chegou aqui para cantar. E cantou”. A frase, categórica, soa como um resumo da ópera de Vassourinha, a voz.

Por fim, um último ponto ao qual dedicaremos um item da análise: o uso exaustivo de alguns elementos visuais que constituem um acervo iconográfico não só de Vassourinha, mas também do samba: os diversos microfones aos quais a imagem do cantor está associada e o chapéu de palha com o qual aparece batucando em muitas imagens, tema ao qual voltaremos adiante.

2.3.2. A virada do disco

Com 32 segundos, é a primeira grande ruptura sonora do curta. Após o final de *Seu Libório* com a imagem de Vassourinha, a música é substituída por um ruído produzido pelo contato da agulha com a superfície do disco onde não há registro musical. O disco, no caso, é um dos seis 78 rpm com as gravações de Vassourinha. Esse ruído, que evoca o momento em que os discos eram virados automaticamente em antigas vitrolas, se prolongará por quase meio minuto (28 segundos), após o que será sucedido por um silêncio total (4 segundos).

¹⁴⁹ Seu Libório, composição de Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha)

O ruído entra como elemento provocador de um efeito de suspensão para o receptor do filme, que por alguns instantes fica sem saber para onde vai a narrativa. Sinaliza, também para uma passagem de tempo, para uma mudança dos padrões com os quais a articulação som e imagem vinha sendo trabalhada até então. É o tempo que corre e muda a vida.

É, também, uma oportunidade para se deter mais sobre as imagens e o conteúdo dos textos. Como explica o editor de som de *A voz e o vazio*, Eduardo Santos Mendes¹⁵⁰, a intenção nesse trecho foi aproximar o chiado de um ruído branco, que, por definição, é aquele “cujas frequências de vibração se distribuem uniformemente por um amplo espectro”¹⁵¹. Esse possível significado se materializa na imagem, que mostra a multiplicidade de eventos e apresentações de que Vassourinha participou. Vemos programas e notícias de jornal de shows e recitais, com um leque variado de canções.

Vale notar que nenhuma das 11 canções mencionadas nos programas mostrados pelas imagens está entre as 12 que restaram registradas pelo cantor. O que permite inferir que seu repertório era bem maior que o que restou gravado. Outro fato interessante que resta como lacuna para o espectador é que uma das canções interpretadas por Vassourinha, “A barquinha”, é apontada em uma notícia de jornal, como “de sua autoria”. O trecho está entre parêntesis e vem apagado a caneta, não sabemos quando e em que circunstâncias. Não há outros registros que apontem Vassourinha como compositor.

No segmento também há duas imagens de Vassourinha, uma em que aparece ainda garoto, com uma vassoura e chapéu de palha, em registro parecido com outro anterior, porém agora acompanhado de um casal não identificado, em foto com quadro mais aberto. Na outra, que reaparecerá mais à frente, um Vassourinha ainda garoto está sentado contra um fundo não identificado, com duas pessoas cortadas a seu lado.

Logo após essa última foto, o efeito de suspensão, até então amenizado pelo chiado que garantia uma continuidade sonora, é exacerbado: o silêncio passa a ser total, com a imagem mostrando uma notícia de jornal, contra um fundo preto, com os dizeres: “‘Estão batendo. Si for commigo, diga que não estou’. Foi o primeiro samba que eu cantei

¹⁵⁰ Em depoimento concedido ao autor

¹⁵¹ Segundo o Dicionário Houaiss

na Record”. Aqui, em especial com a articulação do silêncio, o título da música entra muito mais com um sentido de ambigüidade narrativa do que como informação da carreira. Parece ser um índice de fragmentação maior do discurso, que será mais permeado pelas rupturas e vazios, abrindo-se mais a interpretação do espectador.

2.3.3. O Lado B

É o segmento que marca a paulatina desintegração da vida de Vassourinha, desaguando em sua morte, primeiro sob o signo da dúvida, depois com sua confirmação. A aceleração do ritmo de vida do cantor, derivada do fato de ser mais requisitado e de sua provável vontade de projetar-se estão presentes no ritmo inicial mais rápido.

Uma série de rupturas acontecerá ao longo do segmento, que tem por volta de 6 minutos e 37 segundos. Destacam-se dois signos, o da história como uma trama, da qual quanto mais nos aproximamos e mais vemos seus pontos de definição e suas lacunas; e o da morte e do desconhecido, percebidos por meio da desmaterialização do som e da imagem. Ambos estão patentes no trabalho com as texturas sonoras e da imagem. Se veem os pontos reticulados da imagem, que a definem, e os jornais se rasgam, ao passo que sons sofrem ecos e inversões, ficam entrecortados. Através desses recursos, fica claro o deslocamento dos significantes para novos significados, com o valor de índice do material histórico sendo deslocado para novos sentidos, dados pela reapropriação estética do material.

O bloco inicial tem cerca de 3 minutos e 22 segundos. Durante cerca de um minuto, as imagens são fixas, com cortes secos ou fusões a intercalá-las. Ao mesmo tempo em que a música evoca o trabalho e o descanso (“A sineta do trabalho está batendo, já é hora de largar”), as imagens destacam alguns adjetivos atribuídos a Vassourinha: “o sambista número 1 do Brasil” ou “o famoso sambista *colored* de numerosos fans”, sinalizando algo diferente: se até então o cantor era enfocado sempre junto a nomes consagrados, agora parece ser ele próprio a estrela do espetáculo.

Neste início, a palavra substitui e reforça as imagens icônicas do microfone e do rádio. As palavras aparecem em corpo grande na tela, como a lembrar ao espectador o

universo do filme, agora em sintonia com a coleção das imagens, em sua maior parte enfocando a palavra escrita, por meio de notícias de jornal.

Depois desse trecho inicial, há uma pequena passagem, de cerca de cinco segundos. Sobre o silêncio total, correm imagens de documentos com valores de direitos autorais pagos a Vassourinha por suas interpretações. Aqui, pode-se fazer uma ilação de que o dinheiro proveniente desses direitos irá abrir ao cantor as portas do que virá a seguir, a intensificação da vida.

Marcado pelo retorno dos movimentos de câmera, pela aceleração da montagem e por fragmentos de músicas que sugerem a intensificação da vida e um clima de festa, o bloco traz várias possibilidades de leitura. Começa com a quebra do silêncio anterior, com um ruído, e, ainda sob as imagens dos ganhos de direitos autorais, passa aos versos de “Tá gostoso”, marcha de Alberto Ribeiro e Antônio Almeida (Vem cá, vem cá, no meu cordão/Me dá, me dá a sua mão/Esse baile ta gostoso como o quê/Vamos sambar de escangalhar).

Logo após um close de uma dedicatória de Vassourinha “ao jornal das moças”, a montagem faz nova menção ao samba de breque, com uma série de rimas visuais de Vassourinha com as mãos no chapéu, com o encadeamento das imagens remetendo ao batuque característico do cantor. A sequência ritmada terminada num close dos pés de Vassourinha e, provavelmente, Isaura Garcia, sentados sobre um carro já mostrado antes, casando com os versos “está gostoso o arrasta pé”.

A essa sequência se segue uma flicagem mais leve que a do início do filme, parecendo uma luz de baile, gostoso como o quê, como a música evoca.

Entram depois imagens que mostram Vassourinha e outros astros mirins do rádio (Rin-tin-tin e Zilda Bueno), reforçando a importância do veículo como caminho de ascensão social para o qual convergiam muitas famílias, na busca de melhores oportunidades para os filhos (e para elas próprias). Ou como símbolo de movimento.

Depois disso, fragmentos sonoros e imagens dão os primeiros sinais de que algo não caminha bem, como que prenunciando o que virá. Na trilha sonora, depois de

introduzir pela primeira vez os versos “Foram 90 minutos que eu torci como um louco/Até ficar rouco”, cujo final será bastante usado depois, entra uma repetição de “Me sinto bem”, “Me sinto bem”. Aqui, a afirmação pode ser lida em sentido inverso, irônico, especialmente porque é sucedida por um trecho em que a música engasga (E não, E não), com a frase não se completando. Casado com esse som que não decola, um leteiro avisa: “Atenção”. A imagem é sucedida por uma flicagem de Vassourinha garoto. O conjunto prenuncia algo estranho, desconhecido, que está por vir.

Depois desse hiato que corresponde ao aviso, a trilha sonora retoma a continuidade com os versos de “Juracy” (Eu trabalhei durante o ano inteiro/Pra conseguir juntar algum dinheiro/Fiz uma casa que é um amor/Pois tem rádio, geladeira e ventilador), música que alude à compra de uma “casinha na Marambaia” pelo enunciadador apaixonado. Justamente nessa fala, um movimento de câmera converge para a assinatura de Mario Ramos, identificado como “comprador”, sucedida por um close de Vassourinha e Isaura Garcia sentados num sofá, recorte de uma imagem maior com outras pessoas. A essa imagem sucedem outras que aproximam os nomes de Vassourinha e da cantora¹⁵².

Depois disso, entra um pequeno bloco, de 53 segundos, em que a ênfase, por meio do trabalho da imagem, é deslocada para a metáfora sobre o que nos é dado conhecer, que pode ser aproximada à questão histórica. Uma fusão sonora nos leva aos versos de “Emília”: Hoje não tenho família/Não tenho lar nem amor/Volta pra casa, Emília/Que eu tô morrendo de dor. Enquanto isso, começamos a ver diversas imagens com os pontos da retícula fotográfica acentuados, efeito provocado pela aproximação da lente, num jogo de distância focal. À medida que há a aproximação, gera-se uma textura na imagem, numa metáfora sobre a questão do conhecimento: quanto mais perto chegamos do objeto, mais vemos o vazio que há entre um ponto e outro que compõem a imagem, mais se percebe a impossibilidade de preenchê-los. Ao mesmo tempo, na banda sonora há um efeito de reverberação dos sons, num processo similar ao da textura, como se o espectador estivesse penetrando no grão da imagem e essa reverberação viesse de dentro dela. Num dado

¹⁵² Uma leitura desse trecho com informações de fora do filme poderia sugerir que uma suposta desventura amorosa com Isaurinha Garcia deixou Vassourinha desgostoso e que esse foi o ponto inicial de sua derrocada no plano da saúde. Contudo, as inferências sobre o suposto romance nos são dadas apenas por declarações extra-filme (uma delas da própria Isaurinha, no encarte do disco de Vassourinha, desmentindo o romance), o que não permite incorporá-las à leitura a partir do filme senão como dúvida.

momento, vemos a imagem bem próxima de um ouvido, com os pontos da retícula bem visíveis, e som reverberado da palavra “lembrar”, numa associação que evoca o passado olvidado, esquecido, por meio de uma construção (ouvido, olvido) que remete à poesia concreta, influência inicial do cineasta.

Ao mostrar esses limites do olhar, maximizados na sensação auditiva, o filme dialoga com os limites da documentação e realça o caráter de construção da história, em especial a biográfica.

Como escreve Paul Veyne, a história é, em essência, conhecimento por meio de documentos. Mas “a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documento em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo ‘como se você estivesse lá’; (...) ela é *diegesis* e não *mimesis*”¹⁵³. Ciente dessa impossibilidade mimética, o filme opta, assim, num viés interpretativo pós-moderno, por apostar na expressão da linguagem e na criação de sentidos dados entre a articulação dos indícios históricos e a manipulação estética. Assim, escava as ruínas e levanta uma farta coleção de documentos sobre um indivíduo, um mar de informações, por assim dizer. Mas, ao invés de organizá-las numa narrativa coerente, diegética, coloca em questão a possibilidade de fazê-lo como explicação histórica – mas não nega a possibilidade de sua apreensão sensível, por meio da experiência fílmica. Ao contrário do historiador de Veyne, que não é colecionador nem esteta e a quem só interessa a verdade, ao artista interessam a beleza e a raridade, o singular¹⁵⁴. Ou, se quisermos voltar a Walter Benjamin e à construção de uma nova história, pautada pelo materialismo histórico e tendo como caminho o princípio da montagem, isso se daria ao “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”¹⁵⁵.

E, se como diz Roland Barthes, “o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, constativo”, e disso resulta “que o fato histórico está linguisticamente ligado a um privilégio de ser, pois só se conta o que foi”¹⁵⁶, *A voz e o vazio* representa uma expressão de discurso histórico que reconhece em seu interior a

¹⁵³ VEYNE, Paul. Op. cit., p. 18-19

¹⁵⁴ VEYNE, Paul. Op. cit., p. 22

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 503

¹⁵⁶ BARTHES, Roland. O discurso da história. IN: *O rumor da língua*, 2004, p. 172-173

possibilidade de dúvida e negação. Esse reconhecimento, diz Barthes, ocorre raramente ou de maneira excêntrica, o que talvez nos permita supor uma aproximação em algum grau com Burckhardt, a partir da análise que Hayden White faz da obra desse autor:

“Sua Civilização do Renascimento, por exemplo, é convencionalmente encarada como desprovida de ‘estória’ ou de qualquer ‘linha narrativa’. Na verdade, o modo narrativo em que foi vazada é o da sátira, a satura (ou miscelânea), que é modo ficcional da ironia e que obtém alguns dos seus principais efeitos ao recusar oferecer os tipos de coerências formais que estamos condicionados a esperar da leitura da estória romanesca, da comédia e da tragédia”¹⁵⁷.

Explicando a aproximação: se não constrói narrativa coerente, *A voz e o vazio* fornece ao espectador elementos para que ele próprio o faça, deixando-o livre para escolher seu caminho de construção ou simplesmente para ler o filme no âmbito da fruição estética. E o uso da ironia dá o tom do filme, por meio da criação de contrastes com efeitos humorísticos, como no bloco final, no cemitério, ou no uso de trechos musicais com sentido diverso daquele presente nas músicas das quais foram retirados.

No final desse breve trecho, a música e a imagem voltam ao padrão anterior, mas logo antes do final a aparição dos discos de ponta cabeça, a superposição de imagens de Vassourinha e a letra da música dão a senha para a mudança de condição que se aproxima: “Amanhã eu volto/ pois hoje já lhe aturei demais/Você não resolve, não/E eu estou doce pra limão”.

O vazio da voz

O principal momento de suspensão e ruptura do filme vem logo a seguir. Sob silêncio quase absoluto (há apenas um levíssimo ruído ao fundo, imperceptível de início e crescente perto do final do trecho), tem início com uma imagem em close de Vassourinha. Um fragmento de seu rosto (olho, testa, parte da face e do nariz) aparece na

¹⁵⁷ WHITE, Hayden. Op. cit., p. 42-43.

parte baixa do quadro, no canto esquerdo, como se ele estivesse escutando algo (chega a dar a sensação de que é uma barriga de grávida).

A interrupção soa tão abrupta que é como se todas as outras rupturas sonoras anteriores tivessem tido a função de nos preparar para esta, para acentuar sua importância. Os planos que sucedem o inicial, sempre em silêncio, mostram a mesma foto, quadro ampliado, com Vassourinha com o dedo à frente da boca, como quem pede silêncio. Esse pedido é mais forte à medida que o confrontamos com as recorrentes imagens de Vassourinha à frente de um microfone, que pontuaram os blocos anteriores. Se os microfones são o objeto material de captação e registro da voz, aqui eles dão lugar ao silêncio. É o momento de ruptura da voz, e também da vida.

Depois disso, passamos ao último trecho em que o filme lida com materiais de arquivo. Rompendo com o silêncio da articulação anterior, há o uso de uma ironia que gera dúvida: uma foto já bastante vista de Vassourinha, sentado, sorrindo e com o dedo indicador para cima, como se fizesse o número um, aparece entremeada com imagens monocromáticas pretas, em efeito de flicagem. Ao mesmo tempo, os versos cantados geram a incerteza sobre seu destino: “Amanhã eu volto/porque hoje já lhe aturei demais”. O uso menos agressivo do efeito (mais lento e feito com os fotogramas em preto, como se a imagem fosse se apagando), no entanto, sugere que esse amanhã é um futuro incerto. A imagem de Vassourinha, com ar zombeteiro, reitera o espírito de um jogo em que continuamos a não saber ao certo se ele morreu mesmo ou não.

Logo depois dos versos iniciais, sob um leve ruído, há uma notícia que fala sobre boatos da morte de Vassourinha, que circulara um mês antes. Pouco depois, entra o áudio de música gravada em sentido invertido, que se transforma numa espécie de rumor sonoro. A notícia na tela dá conta de que agora, um mês depois, a morte de Vassourinha foi confirmada, mas, como o trecho está sem destaque, o tempo talvez não seja suficiente para o espectador fazer a leitura completa.

Dessa notícia em diante, teremos cerca de dois minutos em que o som será composto por trechos de música invertida entremeados com fragmentos legíveis, porém

com uso diacrítico, dado pelo deslocamento de seu contexto original e pelo recorte fragmentário. Assim, o “Gritei com um louco/Até ficar rouco” da música “...E o juiz apitou”, de Antônio Almeida e J. Batista, que narra a experiência em uma partida de futebol, transforma-se no desgaste até a perda definitiva da voz, voz que no caso de Vassourinha significava a vida.

Grande parte desses fragmentos entra em composição de sentido casada com as imagens. Assim, logo depois da notícia de jornal e de uma receita médica, entra uma cartolina preta, com pedaços rasgados como se um recorte lhe tivesse sido subtraído, imagem que se abre a pelo menos dois sentidos mais nítidos: o de uma informação não mais disponível e o da decomposição pela ação do tempo, que vai se tornando mais forte ao longo do segmento. Com a imagem, volta fragmento “Ninguém sabe”, amarrando a estrutura circular e reiterando o olhar do filme sobre as possibilidades de cognição do sentido de uma vida.

A seguir, alguns documentos, como um pedido da internação (feito pela Record à mãe de Vassourinha), um pedido de remoção, recibo de sepultamento, atestado de óbito. Entre eles, duas fotos de Vassourinha, uma delas com definição precária, como se tivesse sofrido a ação do tempo. Num dado momento, há uma panorâmica para a direita, fechando simetricamente o movimento do início do filme. Enquanto ela corre sobre o nome de Mario Ramos de Oliveira (no início era Mario Ramos), ouvimos dois fragmentos das músicas (“Até ficar rouco/Eu não posso mais”).

Sob uma notícia de jornal que parece ser de um show de despedida de Vassourinha, vemos entre as músicas a serem cantadas o “Samba do Hospital” e “Socorro”, e ouvimos o fragmento “Se não eu morro de dor”, novo deslocamento irônico do significante original.

Ainda veremos uma colagem bem rápida de imagens do cantor, entremeadas com fundo branco, uma rápida panorâmica para baixo que acaba em uma notícia rasgada, uma ponta de filme ou véu (sobra de material) que se assemelha à imagem desvirtuada de Vassourinha novamente trabalhada, a mesma foto do início do filme, de Vassourinha

piscando (agora como capa da revista Carioca de 1935, casada com o fragmento “Foi o que o destino lhe deu”), até chegarmos a consumação definitiva: “Morreu o Vassourinha”, diz uma notícia de jornal, antecedida pelo fragmento “Se não eu morro de dor”.

Depois disso, a imagem se fixa na certidão de óbito; passa a uma flicagem com os discos 78 rpm; há uma panorâmica para a direita; nova flicagem, agora com o disco “Apaga a vela” (já fazendo *link* com o segmento final); plano próximo de manchete de jornal dizendo que “O samba está de luto”; enquanto a câmera desce em panorâmica, ouve-se pela última vez o “Ninguém sabe” e a imagem escurece em *fade out*.

Um primeiro aspecto chama a atenção na passagem do bloco anterior para este, explicitando uma questão válida para todo o filme: a presença do ruído como elemento significativo no processo de comunicação. Na passagem em questão, saímos do silêncio para um leve ruído e dele para o registro da música invertida – um grande ruído, se a considerarmos como uma informação não identificável (ao menos num primeiro momento).

Num sistema de comunicação, a ideia de ruído ou distúrbio representa toda e qualquer possibilidade de interferência ou erro no processo de transmissão de uma mensagem que deve ser codificada por um emissor e decodificada por um receptor, com vistas a seu destinatário. “Se a taxa de ruído é baixa, temos possibilidade de obter boa informação; mas, se é grande a possibilidade de erros, também é elevada a taxa de distúrbio, o que reduz a possibilidade de boa informação”¹⁵⁸, escreve Decio Pignatari ao descrever um canal de comunicação.

Em *A voz e o vazio*, o ruído não é ressemantizado como erro, mas como uma das dimensões entre o vazio e o incognoscível, os pontos cegos da trama histórica que o filme, ao invés de mascarar, faz questão de colocar em questão. Esse caráter de ruído é acentuado neste bloco pelo uso da voz invertida, em um som ininteligível no nível semântico, mas com a função pragmática de realçar o que é duvidoso. Mais ainda: o ruído dessas falas invertidas realça as frases e palavras inseridas entre elas, aproximando essas inserções da dimensão onírica da palavra no cinema.

¹⁵⁸ PIGNATARI, Decio. Introdução à teoria da informação. In: *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix, 1980, p. 17-18.

Como ressalta Arlindo Machado, há uma expressão verbal nos sonhos, como existe representação da fala no cinema. “Freud observa que a palavra ocorre nos sonhos como ‘resto diurno’, fragmento de percepção de falas e sempre ‘ligada à coisa que lhe corresponde’, portanto, para usar uma expressão cinematográfica, sincronizada à imagem, como se fosse um ruído a mais, entre outros tantos da trilha sonora. Em outras palavras, a voz é trabalhada, no sonho e no filme, como se fosse imagem, inscrita portanto no interior do campo escópico”¹⁵⁹.

Cabe frisar que Machado cita como exemplo máximo de utilização da voz como elemento estrutural articulado à imagem para realçar essa dimensão onírica (ou não realista), uma das obras presentes na análise de Noel Burch sobre a relação de duração e legibilidade: *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais. Em *A voz e o vazio*, o ruído entra como uma estrutura de agressão, seja pela sua relação de duração e (i)legibilidade, seja pela sua articulação com a flicagem, pulsão escópica presente em mais de um momento deste segmento.

A reflexão de Machado sobre identidades e diferenças entre o primeiro cinema e a imagem eletrônica pode, ainda, trazer uma outra contribuição à leitura do filme. Ao caracterizar a imagem videográfica, o autor sublinha que esta tende a ser mais estilizada e abstrata que a imagem fotográfica e cinematográfica. Por consequência, também menos realista. Isso derivaria do fato de o vídeo trabalhar com um campo visual bem mais fechado, com a quase supressão da profundidade de campo. Se o quadro limita a construção de significações imediatas na leitura da imagem, favorece uma leitura que privilegia a articulação dos planos, aquilo que “Eisenstein chamava de ‘olho intelectual’, o olho sensível às estruturas significantes”. “Se o quadro se esvazia, se o seu conteúdo tende à estilização ou à abstração, a significação migra necessariamente para fora de seus limites, ou seja, para a relação entre um quadro e outro, para os processos de articulação de sentido”¹⁶⁰.

Se essa nova condição da imagem é, em um primeiro momento, mais associada ao vídeo, não está restrita a ele. Em primeiro lugar porque, como reconhece o próprio autor, o cinema experimental é aquele em que a passagem para esse novo paradigma

¹⁵⁹ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, 1997. p. 49

¹⁶⁰ MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 194

estético é mais natural, pois “esta não faz senão dar consequência a um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remonta às experiências não-narrativas ou não-ficcionais do cinema de René Clair e Dziga Vertov no começo do século e às invenções do underground americano (Deren, Brakhage, Jacobs etc.) posteriormente”¹⁶¹. Ou seja, aqueles com quem a obra do próprio Adriano dialoga, como já vimos.

Em segundo lugar, porque *o found footage* também se mostra um campo de reprocessamento das imagens em que a sua rearticulação não atende mais *apenas* ao mesmo regime indicial da fotografia ou do cinema realistas. Mas se não são uma evidência direta do acontecido, se não o restituem como real, mantém com ele uma relação. Como enfatiza Catherine Russell, os limites da imagem como evidência visual, “restituem o profílmico como um espaço cultural fora da representação”. E essas imagens, ao serem reposicionadas no interior de uma outra série organizada – ou articulada, como diz Machado – acabam por documentar “Outro tempo e lugar”, criando um sentido etnográfico enfatizado pela autora. “Como a evidência visual do progresso, a etnografia funcionou como um paradigma de salvação no interior de um sistema de rememoração. Mas, no contexto de um progresso fracassado e de uma representação não confiável, a etnografia assume um novo papel como o contraponto histórico à historiografia linear do tempo colonial”¹⁶².

A essa visão declaradamente benjaminiana de Russell, podemos acrescentar que o cinema, apesar de sua imagem menos maleável à manipulação que a do mundo digital, também permite várias das transformações registradas neste, como atesta o cinema experimental, incluso o filme de Carlos Adriano. Machado cita entre as intervenções do vídeo a alteração de formas, a modificação de valores cromáticos e a desintegração de figuras¹⁶³. Ora, obtidos por meios diferentes, esses elementos estão presentes em *A voz e o vazio*. No principal efeito, o da aproximação que faz o grão da fotografia crescer exponencialmente, usa-se a distância focal para mudar a percepção da imagem (e sua textura); na mudança cromática, acentuada em duas passagens com as mesmas fotos, o processo de revelação do filme; na maior distorção da imagem, o que está presente é o véu do filme (registro da presença do acaso na composição). Mesmo na parte sonora, o único

¹⁶¹ Idem, ibidem, p. 212

¹⁶² RUSSELL, Catherine. Archival Apocalypse. In : *Experimental Ethnography*, 1999, p. 271

¹⁶³ MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 230

efeito não-mecânico de manipulação é a reverberação sonora correspondente a esse mesmo trecho. A inversão das músicas corresponde apenas a correr o magnético ao contrário, o que não exige a distorção do artefato. Aliás, os procedimentos de Adriano parecem querer enfatizar a materialidade desses artefatos. O que é trabalhado à exaustão é o olhar, por meio da técnica cinematográfica, mecânica ainda na maior parte dos procedimentos do filme. Como ressalta Eduardo Santos Mendes em seu já mencionado depoimento, *A voz e o vazio* é um filme essencialmente “moviolesco”¹⁶⁴.

Parece importante sublinhar esse fato, pois, se o fragmento não tem um valor absoluto como indício do passado, ele é um elemento crucial para fazer a passagem entre a materialidade deste passado que é resgatado, e sua nova atividade significativa, fruto da leitura feita no presente. Na visão de Russell, nessa mediação das imagens feita pelo *found footage*, o cinema dialoga com a fotografia e com a televisão. Com a primeira, por sua função de memória; com a segunda, pelo excesso e pela redundância, que levam à amnésia.¹⁶⁵ *A voz e o vazio* mantém esse mesmo diálogo no plano da imagem, mas o amplia ao dar maior centralidade ao som: faz com que as músicas, quando em continuidade, exerçam a função de memória da fotografia. E nos seus processos de apropriação, fragmentação e desintegração transcende o simples excesso, transformando-se em construção de novos caminhos de significação.

2.3.4. O monumento

Com 4 minutos e 40 segundos (1'20'' relativos aos créditos finais), é o segmento que marca a ruptura mais acentuada do filme – e por meios diversos daqueles utilizados até então. Se o silêncio, o ruído, as passagens de som mais abruptas e efeitos como a flicagem atuavam como fatores de imobilização (no sentido benjaminiano) até então, agora outros elementos serão usados para mudar o fluxo do filme. Saem de cena os artefatos históricos e a filmagem *table top* em preto e branco; entram a cor, a continuidade

¹⁶⁴ Feito na moviola, mesa de montagem cinematográfica, em que o processo se realiza de forma mecânica. Hoje substituída pelas ilhas de edição digital, computadorizadas

¹⁶⁵ RUSSELL, Catherine. Op. cit., 271-272

da música, as tomadas subjetivas, com câmera na mão, e a locação em externa, realizada no cemitério onde está o túmulo de Vassourinha.

Ironicamente, a seqüência começa com um plano fixo que mostra o nome do cemitério, “Redemptor”, redenção esta que o filme não faz, ao menos não nos termos em que biografias e cinebiografias buscam quando abordam a vida de personagens esquecidos, ou seja, a de tratá-los de forma laudatória.

Uma breve imagem de um sino e depois passamos a uma série de planos que refletem o ponto de vista de alguém que caminha pelas alamedas de um cemitério, primeiro mirando para cima, para a copa das árvores (três tomadas) e depois para frente e para os lados, como alguém que está numa procura. Essa procura do túmulo de Vassourinha funciona como uma alegoria do processo de pesquisa empreendido pelo artista, fato que justifica o uso da câmera subjetiva, para sugerir o seu ponto de vista, que pode ser o nosso também ao seguir o seu processo.

Entre idas e vindas, viradas à esquerda e à direita, tomadas perscrutando as lápides para achar a desejada (há uma tomada que passa pelo túmulo de Vassourinha sem deter-se, como quem passa pelo objeto e não o vê), nove tomadas se encadeiam. O clima é bem-humorado, sempre perpassado pelo sentido irônico ditado pela marcha “Apaga a vela”, de João de Barro. “Bela, bela/Já não posso resistir/Apaga a vela, oh bela/Apaga que eu quero dormir”, diz a letra. Se a câmera enuncia o ponto de vista do narrador, a trilha parece responder com a perspectiva do cantor, respondendo zombeteiramente para o deixarem em paz.

Quando a câmera parece encontrar o túmulo, não vai direto a ele, gira no seu entorno, ergue-se para a copa das árvores, faz um movimento de rotação (um volteio de samba de breque?) e desce de novo. Primeiro, fixa-se na terra abaixo, depois sobe em panorâmica até mostrar o “consagrado Vassourinha” (escrito assim mesmo, sem o U), identificado como Mario Almeida Ramos (e não Mario Ramos de Oliveira, como aparece na certidão de óbito). Finalmente, sobe para a foto de Vassourinha, com um fino bigode, sorriso que complementa o tom da música, ambos reforçando a noção de jogo e ironia que atravessa o filme.

Com relação ao movimento inicial em que a imagem sobe à copa das árvores e desce antes de fixar-se na terra e no túmulo, este pode ser visto como tendo sentido similar, ao menos em um aspecto, à articulação detectada por Ismail Xavier em *Barravento* (1962), de Glauber Rocha¹⁶⁶. Xavier identifica o plano da raiz ao topo da árvore, montado logo após outro em que o corpo de Aruã toma todo o quadro, depois de não ter resistido à sedução de Cota e violado os preceitos que, “segundo a fé, garantem o seu poder sobrenatural”, como uma imagem que não focaliza um acontecimento. Mas, articulada à tomada de Aruã, cumpre uma função de mediação entre vida terrena (representada pelo corpo e pela raiz da árvore) e a natureza em convulsão (da copa da árvore a imagem passará ao céu nublado, com trovões). “Desse modo”, diz Xavier, “podemos ver essa cadeia de imagens como uma mediação entre o céu e a terra, se quisermos entre microcosmo (a comunidade e seu solo natal) e macrocosmo (a natureza)”¹⁶⁷. Se a leitura de *A voz e o vazio* não permite que façamos nenhuma ilação de relação com aspectos metafísicos, como em *Barravento*, há espaço para que vejamos no movimento, além de um reforço da dificuldade de aproximação do objeto, uma contraposição entre os limites daquilo que é material, simbolizado pelo túmulo, o microcosmo, e o que está além de nossa compreensão (a natureza, o macrocosmo) pelo fato de que nosso ponto de vista é restrito, parcial.

Uma antepenúltima tomada se fixa na lápide e nos dizeres. Vemos formigas e outros insetos que os percorrem de um lado a outro. Aqui, a associação nos remete ao Brás Cubas de Machado de Assis, que dedicou suas memórias póstumas “ao verme que roeu as frias carnes do meu cadáver”. Como veremos no próximo capítulo, na análise de *Cartola, música para os olhos*, a narrativa evoca o mesmo Brás Cubas¹⁶⁸, com a entrada de uma narração *over*, no final da sequência inicial (enterro do compositor), com a leitura do primeiro período do primeiro capítulo das *Memórias Póstumas* (“Algum 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”). Se em *Cartola* o uso sugere, ao menos neste início,

¹⁶⁶ XAVIER, Ismail. *Barravento: alienação versus identidade*. In: *Sertão mar*, 2007, p. 23-51

¹⁶⁷ Idem, *ibidem.*, p. 40

¹⁶⁸ Convergência maior pelo fato de o trecho utilizado em *Cartola* ser retirado do Brás Cubas (1985), de Julio Bressane, cuja obra dialoga muito com a de Carlos Adriano.

uma enunciação em primeira pessoa, a associação entre os vermes machadianos e os insetos de *A voz e o vazio* é de outra ordem. Remete à ideia de corrosão, dada pelo tempo.

Depois dessa tomada, uma outra faz uma panorâmica de baixo para cima, terminando em uma estátua de um anjo que está de costas para a câmera. Suas asas, tal qual às do *Angelus Novus*, de Paul Klee, estão abertas. Seu olhar, no entanto, está direcionado para o outro lado. Não se sabe se houve intenção do autor de fazer a associação com o anjo da história de Benjamin, mas não deixa de ser intrigante o fato de a câmera deter-se na figura. No mínimo, é uma associação bem-humorada.

O plano que se segue a este é o final antes dos créditos. A câmera, fixa, mostra o túmulo de Vassourinha, agora um pouco mais afastada. A distância parece cessar o movimento de perquirição ao objeto.

A ironia que perpassa todo o bloco, com destaque para a música carnavalesca e o ritmo da câmera em meio ao cemitério, tem função de acentuar a perspectiva em que é feita a construção discursiva do filme. Vale lembrar o que diz White sobre o tema arquetípico da sátira (o modo ficcional da ironia), oposto ao drama romanesco da redenção. “É de fato um drama da disjunção, drama dominado pelo temor de que o homem é essencialmente cativo do mundo, e não seu senhor, e pelo reconhecimento de que, em última análise, a consciência e a vontade humanas são sempre inadequadas para a tarefa de sobrepujar em definitivo a força obscura da morte, que é o inimigo infatigável do homem”.

Se nos blocos anteriores o filme trabalha com elementos da materialidade, buscando os vestígios da existência de Vassourinha, neste bloco entra em cena o que Le Goff classifica como o segundo material a que se aplica a história e a memória coletiva, o monumento¹⁶⁹ (o primeiro são os documentos, trabalhados até então). No trato com os documentos, o filme aponta no caminho da retirada de seu caráter de monumento, processo empreendido a partir da elevação do status dos documentos e à noção advinda do positivismo de que não há história sem eles. Isso se dá primeiro pela incorporação de documentos do homem comum, e não dos centros do poder; em segundo lugar, pela não

¹⁶⁹ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Ruggiero (org.), *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. S.l.p., 1984, pp. 95-106. vol. 1.

organização de uma narrativa a partir destes, provendo-a de sentido e continuidade. E pelo arranjo estético, mostra ao espectador que os caminhos de leitura desses documentos podem ser tantos quantos aqueles que se dispuserem a deter-se sobre eles.

Já com relação ao monumento, materializado no túmulo, “destinado a perpetuar uma recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte”¹⁷⁰, o filme reserva, ao mesmo tempo, seu papel original, de espaço de celebração da recordação, porém aqui acrescido de uma atmosfera de dúvida: a grafia errada do apelido, a trajetória acidentada para identificá-lo, o destaque para as formigas “vermes” que sobre ele circulam, os planos em que a câmera olha para o céu como quem expressa uma dúvida, tudo isso concorre para por em questão o caráter de prova desse monumento/documento. Mais do que isso, parece desmonumentalizá-lo.

Outra questão presente neste bloco é a alegoria do processo de pesquisa evocada pela movimentação da câmera vagando pelas alamedas do cemitério, que mostra uma trajetória aberta ao inesperado, conduzida pelos achados, ainda que marginais. O que nos leva a voltar à associação ao ensaio. Aqui, ela se manifesta pela veia da escavação, da busca contínua de novas perspectivas para olhar o objeto, sem reduzi-lo à condição de “verdade última, acabada e definitiva”, e sim a olhá-lo sempre em uma dimensão processual¹⁷¹. Processo este que varia de acordo com o olhar e o tempo de quem olha.

Se ao longo dos blocos em preto e branco os documentos são objeto desse processo ininterrupto de perscrutação (e de articulação, nos planos estético e semântico), no cemitério isso se traduz por meio dos movimentos, dos volteios antes de chegar ao túmulo e se materializa com o close da terra, anterior à fixação da imagem na lápide. Esse processo traduz também uma posição em relação à verdade: ela não é vista como fixa e definitiva, mas como escorregadia e mutante. Ou como lembra John Gaddis ao discorrer sobre a incorporação de estratégias e conceitos das ciências naturais pelos historiadores: “o que vemos, o que pensamos depende no senso mais literal possível do ponto onde estamos”.¹⁷²

¹⁷⁰ Idem. Ibidem, p. 95

¹⁷¹ WAIZBORT, Leopoldo. Op. cit, p. 36.

¹⁷² GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História. Como os historiadores mapeiam o passado*, 2003, p. 95

Arlindo Machado associa essa multiplicidade do olhar ao modo como o homem contemporâneo se relaciona com o conhecimento, materializado na produção audiovisual recente. “O mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações”¹⁷³. Uma aproximação ao conceito de trama com que Paul Veyne define o tecido da história, “uma mistura muito humana e pouco ‘científica’ de fins e de acasos”¹⁷⁴.

Trama e olhar multifacetado sobre a realidade instigam a pensar sobre o filme em sua forma ensaística contrastado com o documentário. Como diz Bergala, enquanto o documentário parte de um tema preexistente no imaginário coletivo de sua época, registra e tenta organizar o mundo para compreendê-lo, o ensaio erige forma, tema e referente¹⁷⁵. Esse processo de construção, refletido no discurso, dialoga de forma mais próxima com uma historiografia não totalizadora, pois reconhece que o objeto histórico só toma forma novamente em contato com a dimensão do presente, com o ponto de vista que o ilumina.

Nesse sentido, a construção empreendida pelo *found footage* potencializa, pela diversidade de meios e materiais disponíveis, a construção deste cinema assentado na montagem como mecanismo que estabelece uma continuidade de proposições. Proposições estas que podem estar articuladas nos aspectos sensoriais ou semânticos.

É por esse motivo que a tarefa do meta-historiador do cinema de Frampton¹⁷⁶ se encontra em aberto. Pois o material já filmado ou registrado em outras mídias está à espera do trabalho com o “específico fílmico”. E, atesta o filme de Adriano, não só a história do cinema está em aberto, mas outras histórias a serem revisitadas pelo cinema, como mostra o seu manejo com artefatos inicialmente concebidos para outras mídias ou propósitos, como o jornal, o disco, a memória pessoal.

¹⁷³ MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 238

¹⁷⁴ VEYNE, Paul. Op. cit., p. 42

¹⁷⁵ BERGALA APUD WEIRNRICHTER, Antonio. Op. cit., p. 89

¹⁷⁶ CARROLL, Noel. Op. cit., p. 204

Os créditos finais começam sob a mesma música, que continua em *loop* e é emendada com um trecho de “Tá Gostoso”. Nos 20 segundos finais, a trilha retoma o mote inicial, com o fragmento sonoro que não fazia parte da discografia oficial de Vassourinha. O filme termina com as mesmas palavras do início: “Tá na hora do baile começar/música, maestro, que a turma quer se espalhar”, sucedidas pelo ruído sob a cartela com o nome do diretor como detentor do *copyright* da obra. Essa volta ao fragmento inicial acentua a noção de circularidade do filme, já dada pelo uso reiterativo do “Ninguém sabe” e pelo uso de algumas imagens e fragmentos sonoros em pontos determinados. Assim, o fragmento inicial fecha um círculo maior, traço que evidencia, uma vez mais, seu caráter ensaístico¹⁷⁷. Ou seja, podemos ler o filme como um grande círculo, composto de outras circularidades internas, compostas pelo trabalho com a repetição retrabalhada de vários parâmetros (ritmo, tempo de exposição das imagens, movimentos de câmera, entre outros). São circularidades da história e figurativas (o disco que gira e remete, pelo caminho da voz, ao personagem de Vassourinha).

Um importante exemplo adicional dessa circularidade é composto pelos planos que evocam o mergulho de busca histórica empreendido pelo filme. Logo no início, após as primeiras fotos de Vassourinha, a câmera percorre o nome do cantor da direita para a esquerda, num sentido de retorno, de volta, inverso ao da leitura; logo antes do trecho em cores, no fechamento do trato com o material de arquivo, faz o movimento oposto, da esquerda para a direita, como se fechasse o percurso de leitura histórica. Como exemplo de pequenas circularidades que permeiam o filme, há os trechos em que a montagem faz menção, pelo ritmo, ao samba de breque e à rotação de um disco.

Waizbort cita Arthur Hübscher para lembrar-nos a lógica dessa disposição circular no ensaio: “Pode ocorrer que certas frases se liguem com outras que vêm muitas páginas depois, que se formem séries, que se tornem perceptíveis nexos inesperados, repentinamente novos na seqüência. Assim o que é contíguo se desagrega em sucessões e separações. Tudo está para si, mas, em um círculo mais amplo, cada um pertence ao outro.

¹⁷⁷ Waizbort enfatiza a tendência do ensaio a um movimento circular do pensamento, tendendo, inclusive, à auto-repetição (Op. cit., p. 66)

Há um todo lá, e ele é, como diz Aristóteles, anterior às partes”¹⁷⁸. Ao que o próprio Waizbort acrescenta: “O tecido do ensaio entrelaça seus elementos com uma lógica que não é certa, mas sim hesitante e inesperada, aproximando e tomando distância, mais coordenando do que subordinando”.

A questão dialoga diretamente com o que David Bordwell¹⁷⁹ relata sobre a geometrização do filme estrutural, em que os aspectos disjuntivos acabam ressaltados para o espectador se dispostos de forma a romper certas regularidades dos parâmetros. No caso do filme de Adriano, como não se trata de um filme estrutural “de rigor”, ou seja, ele traz apenas certas linhas gerais de estrutura, mas “dança” mais ao sabor de um dos elementos de seu objeto (o samba de breque e seus volteios), esses “alarmes” disjuntivos ficam mais evidentes nas quebras sonoras. Mas as repetições, especialmente dos trechos de músicas ressemantizados pelo filme, sugerem a circularidade, assim como a separação nítida de alguns elementos dos parâmetros em determinadas partes do filme: os efeitos de aproximação sonora e visual no trecho em que enfatiza as lacunas da história, a introdução da cor e a música contínua no cemitério.

Vale ainda notar que o filme de Carlos Adriano trabalha com um conceito caro aos poetas concretistas brasileiros, que estão na base de suas influências estéticas: a contraposição entre redundância e informação¹⁸⁰. Ou seja, para haver comunicação, é preciso que haja uma dose de elementos reconhecíveis para o receptor, de modo que ele possa absorver as novidades propostas pela criação artística. Assim, se foge à narrativa tradicional, permitindo leituras múltiplas da obra, ao mesmo tempo o filme trabalha com elementos fartamente presentes no imaginário, como o próprio samba, além de alguns ícones, como veremos no tópico a seguir, que reforçam o tipo de trabalho com as imagens proposto pelo cinema *found footage*.

¹⁷⁸ WAIZBORT, Op. cit., p. 67

¹⁷⁹ ADRIANO, Carlos. Op. cit., p. 45

¹⁸⁰ CAMPOS, Augusto. Informação e redundância na música popular. In: *Balanço da bossa e outras bossas*, 1978, p. 179-188

2.4. Signos e recorrências

Alguns signos visuais são trabalhados de forma reiterativa em *A voz e o vazio*, desempenhando funções nos níveis sintático e pragmático. O de maior recorrência é o microfone radiofônico (muitas vezes identificado pelo prefixo de transmissão nele fixado). O microfone aparece seguidamente, em diversas fotos, em especial no primeiro segmento do filme. Sua evocação não é gratuita. Ela reforça a ideia central do filme, de contrapor as zonas de preenchimento às de vazio. O microfone é o instrumento que capta a voz, que a registra, então funciona tanto como um índice daquele registro que aparece materializado na banda sonora, como ganha uma função pragmática¹⁸¹ na medida em que pode ser associado às partes da história que podemos ver como materiais, em contraposição àquelas que estão no campo da lacuna. O uso da imagem de Vassourinha com o dedo à frente da boca, como quem pede silêncio, no momento em que sua voz silencia, funciona como um contraponto às fotos em que o personagem aparece à frente do microfone. Neste segmento (Lado B), o som está marcado pelo silêncio e pelos ruídos; antes, na parte inicial, temos fragmentos longos expondo o que e como Vassourinha cantava, que voz era a sua. Ou seja, a recorrência do microfone ajuda a enfatizar o signo da vida, enquanto sua ausência e materialização da imagem como decomposição funcionam como contraponto a isso.

Acrescente-se a esse fato a possível leitura do microfone como uma sinédoque do rádio e da indústria cultural, questão reforçada pela presença no filme de muitos dos astros que ajudaram a construir essa indústria no Brasil, como as irmãs Miranda, Francisco Alves e Orlando Silva, entre outros, que dividiram concertos e programas de rádio com Vassourinha. Sob esse ponto de vista, o microfone funciona como símbolo de um universo que então tomava forma, o da música popular urbana “mediatizada, massiva e moderna”, segundo a definição de Juan Pablo González¹⁸². “Mediatizada” em função das relações entre música e público por meio da indústria e da tecnologia, e entre música e músico por meio de gravações; “massiva” por chegar a

¹⁸¹ Entende-se aqui essa função como um dos três níveis em que o processo sógnico poder ser estudado, ao lado do sintático e semântico, segundo Pignatari (Op. cit., p. 26). O nível pragmático é aquele que “implica as relações significantes com o intérprete, ou seja, com aquele que utiliza os signos”.

¹⁸² GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicologia popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. In: *Revista Musical Chilena*, 195, pp. 38-64, 2001.

milhões de pessoas simultaneamente; e moderna por “sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia e as comunicações, a partir de onde desenvolve sua capacidade de expressar o presente, tempo histórico fundamental para a audiência juvenil que a sustenta”. Essas características estão todas sintetizadas no microfone.

O outro signo recorrente do filme é o chapéu de palha. Como o microfone, ele também é uma imagem associada à sonoridade existente de Vassourinha, pois o cantor fez dele uma marca pessoal ao apresentar-se sempre batucando no chapéu. Mas não deixa também de ser uma sinédoque do gênero samba de breque, popularizado anos antes por Luiz Barbosa, cantor e compositor cuja história tem outras similaridades com a de Vassourinha, além do “instrumento de percussão”: também morreu cedo (aos 28 anos, de tuberculose, em 1938) e cantou *Seu Libório*, que interpreta, chapéu de palha na mão, em *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga.

Como diz Sorlin em relação aos filmes comerciais¹⁸³, o uso de um universo iconográfico limitado, com o reemprego de um número pequeno de referências visuais (lugares ou objetos) permite que o espectador tenha um sentido de familiaridade e conforto, que reconheça um universo em que se move com intimidade. Essa utilização de um universo sógnico restrito, comum a um grande número de pessoas, é um dos elementos a partir dos quais a indústria da música popular urbana, definida nos termos de González, constrói seus ídolos, que irão ou não perdurar no imaginário coletivo.

Essa questão do reconhecimento instantâneo também é enfatizada por Zryd ao mencionar o trabalho dos bancos de imagens que servem o universo da publicidade, com escolha quase sempre voltada a imagens que não gerem ambigüidade.

“Imagens icônicas têm um notável potencial de condensação, de compressão da memória histórica enquadrada como ilustrativamente mítica ou irônica”, escreve Zryd. Para ele, a “grande maioria dos usos do filme de arquivo, desenvolvida em paralelo à indústria, segue e alimenta sua construção e perpetuação da iconografia. Fragmentos icônicos adquirem sua ressonância cultural pela repetição”¹⁸⁴.

¹⁸³ SORLIN, Pierre. Op. cit., p. 182

¹⁸⁴ ZYRD, Michael. Op. cit., p. 49

A consagração dessas práticas permite, assim, que essas imagens sejam usadas para ilustrar ou ironizar, porque sintetizam os discursos institucionais pela recorrência do estereótipo. Assim, os fragmentos do *found footage* podem funcionar como “sinédoques para os contextos nos quais foram desenhados”¹⁸⁵. Só que, no caso de *A voz e o vazio*, vão além. Servem para identificação imediata, no nível do símbolo, em um primeiro momento, remetendo ao rádio ou a um gênero de samba. Mas abrem-se como possibilidades de alegorização na medida em que estão inseridas num discurso que não se limita a construir uma crítica a outras retóricas. Busca formular-se a partir da conjunção entre objeto e linguagem fílmica, resultando em articulações que propõe leituras que vão para além do simbolismo imediato ou de sua contrafação.

2.5. Conclusão

Para que tenhamos presentes os principais pontos levantados na análise do filme, é importante reiterar algumas de suas características centrais. Em primeiro lugar, *A voz e o vazio* assume, de forma clara, o seu lugar de enunciação: é uma obra ligada ao cinema experimental, não afeita à linearidade narrativa e concebida para possibilitar leituras múltiplas e interações no plano da experiência sensorial, com ênfase no trato com os parâmetros cinematográficos e em questões como a das estruturas de agressão. Não se furta, por isso, a fazer uma leitura de seu objeto, mas esta segue lógica bem diversa daquela da biografia clássica. Pelo contrário, ao mostrar aspectos da vida, põe em questão a possibilidade de buscar qualquer tipo de totalização sobre ela.

Como construção, seu percurso parte dos materiais descortinados pelo processo de pesquisa. É a partir do contato com os artefatos, as fontes primárias levantadas, que o autor edifica seu trajeto de leitura, constrói a forma, ratificando o modo ensaístico de valorizar mais o percurso que o ponto de chegada. Opta pela valorização da linguagem específica do filme e pelo diálogo com as formas de recepção do universo de origem de seu objeto, a música, criando uma estrutura que sugere equivalência com o dispositivo que a faz tocar, o disco. No caso, os 78 rpm em que Vassourinha fixou sua voz.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 50

Os artefatos encontrados são tratados como indícios, testemunhos da existência do intérprete, mas a maneira como são integrados no filme, ao invés de apontar para um todo coerente, que eles ajudassem a explicar, é, ao contrário, a aposta em outra concepção da história e do fazer historiográfico. O passado, tal como foi, não é mais apreensível. Mas está permanentemente aberto a releituras, e essas releituras serão marcadas pelo contexto e pelas questões próprias do tempo de quem as faz. A visão teleológica é substituída pela circularidade da narrativa.

E, a partir destas dimensões, o filme se constrói com um veio irônico que ressalta as impossibilidades de totalização da experiência humana, ressaltando suas fissuras e contradições. Isso se traduz na construção de dialéticas materializadas no plano fílmico: o muito que há para se ler e a impossibilidade de fazê-lo, dada pelo tempo da montagem; a aproximação que impede de ver ou de ouvir, como no caso da lente que parece penetrar o grão da fotografia, combinada com a reverberação do som; e, como diz o próprio título do filme, o contraste entre voz e vazio, preenchimento e silêncio, vida e morte.

No capítulo a seguir, faremos o mesmo percurso de análise para entender as questões que pontuaram a leitura de *Cartola, música para os olhos*, de Hilton Lacerda e Lírío Ferreira.

CAPÍTULO 2

CARTOLA, MÚSICA PARA OS OLHOS: A CRÔNICA SOB AS IMAGENS E DEPOIMENTOS

*“Nascem, assim, já na contramão do tempo, reagindo à urgência quase fóbica
dos anos 1960 com uma espécie de extemporaneidade inabalável”*

Nuno Ramos, artista e ensaísta, sobre Nelson Cavaquinho e Cartola¹⁸⁶

¹⁸⁶ RAMOS, Nuno. Rugas, sobre Nelson Cavaquinho. In: *Serrote*, No. 1, março, 2009, p. 13

PARTE 1

Se *A voz e o vazio, a vez de Vassourinha*, de Carlos Adriano, analisado no capítulo anterior, circunscreve o ponto de partida do olhar sobre seu personagem àquilo que restou como indício direto de sua existência, *Cartola, música para os olhos* (1998), de Lírío Ferreira e Hilton Lacerda, buscará ancorar-se em um corpo de referências bem mais ampliado na construção da sua narrativa.

A seguir, discorreremos sobre aspectos de *Cartola, música para os olhos*, de forma a situar a obra no que diz respeito a seu lugar de produção e objetivos nos planos estético e de circulação do filme, além de comentar o tipo de aproximação em relação às questões biográfica e histórica, percorrendo trajetória similar àquela do capítulo 1. Identificadas essas matrizes, será feita a análise do filme, obedecendo a divisão em dois grandes segmentos, constituídos de blocos temáticos que variam entre história do personagem e do contexto, formato em que o filme foi estruturado.

1.1. Contexto de produção e matriz estética

Lançado comercialmente em abril de 2007, o documentário *Cartola, música para os olhos* (88 minutos, 2006), dirigido por Lírío Ferreira e Hilton Lacerda, teve um longo ciclo de produção. Seu projeto começou em 1997, ano em que o cineasta Lírío Ferreira havia lançado *Baile Perfumado*, codirigido com Paulo Caldas. Ferreira recebeu convite para participar da primeira edição do projeto Rumos Cinema e Vídeo 1997-1998, do Instituto Itaú Cultural, que selecionou alguns artistas em duas categorias: desenvolvimento de projetos e produção. Ferreira foi selecionado para a primeira, recebendo verba que foi utilizada para o desenvolvimento do roteiro do filme. A princípio, Paulo Caldas seria novamente seu parceiro, mas acabou se afastando de empreitada. Hilton Lacerda, roteirista de *Baile Perfumado*, assumiu a codireção.

Ao longo dos dez anos que separam concepção e lançamento comercial, o formato pensado para o filme foi se modificando, o que redundou também na realização de um projeto de proporções financeiras bem maiores do que o imaginado inicialmente. Grande parte do aumento de custos e do longo tempo de produção se deve ao processo de

compra de direitos autorais das imagens utilizadas na obra. Segundo a Ancine, o filme foi orçado em R\$ 1,65 milhão, tendo captado, por meio das leis Roaunet (8313/91) e do Audiovisual (8.695/93), R\$ 1,33 milhão, valor final da produção. A produtora carioca Raccord Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda. foi a responsável pela inscrição do projeto na Ancine, com a Globo Filmes vindo posteriormente a tornar-se coprodutora.

O documentário foi selecionado para o FestRio, edição 2006, e ganhou o prêmio de melhor trilha sonora no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em 2008, quando concorreu também à indicação de melhor documentário. Em sua carreira comercial nos cinemas, *Cartola, música para os olhos* atingiu a marca de 72 mil espectadores¹⁸⁷.

A proposta do projeto do Itaú Cultural era de que houvesse um “olhar estrangeiro” acerca da produção de alguns artistas brasileiros, ou seja, de que artistas com outras referências retratassem personalidades da cultura brasileira. Assim, o pernambucano Lírío Ferreira, naquele momento fortemente identificado com o Mangue Beat, movimento musical que misturava gêneros locais como o maracatu ao rock, ao hip hop e à música eletrônica, foi indicado para retratar um personagem do samba carioca.

Assim como em *A voz e o vazio*, o caminho da pesquisa e o trabalho com as informações da vida de Cartola também foram determinantes na reflexão sobre a linguagem a ser usada no filme e na escolha de referências que dariam suporte à narrativa. A proposta do roteiro inicial – contar a vida do compositor por meio dos diversos trabalhos que ele exerceu ao longo da vida (vendedor ambulante, gráfico, pedreiro, auxiliar de pai-de-santo, lavador de carros, funcionário de órgão público, dono de bar e, claro, músico e compositor), com Cartola sendo interpretado por pessoas diferentes em cada um deles – foi deixada de lado. Dela, no entanto, restou uma premissa central: a de valer-se de registros documentais para construir um olhar sobre seu personagem, sem com isso abrir mão da busca de inovações do ponto de vista da linguagem, podendo valer-se de técnicas narrativas variadas, inclusive aí trechos de ficção, segundo relato de Hilton Lacerda¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Informações dos produtores

¹⁸⁸ Depoimento concedido ao autor em 14.10.2010, anexo nesta dissertação. Lírío Ferreira, também contatado para um depoimento, precisou desmarcá-lo em função de gravações para seu telefilme na série *Somos1Só*, da TV Cultura. Posteriormente, não foi possível agendar um novo encontro.

Num dado momento, tomou corpo a percepção de que a vida de Cartola cobria um arco temporal que permitiria contar não só sua história pessoal, mas também um pouco das histórias do samba, da formação da cultura popular urbana e do país. Outra constatação fortemente incorporada ao filme é a da coincidência entre a morte de Machado de Assis e o nascimento de Cartola, ambos os fatos ocorridos em 1908 (a aproximação entre as duas personagens será analisada mais adiante). Na busca por fontes documentais que os ajudassem a pensar a composição discursiva do filme, os autores (sempre segundo o relato de Lacerda) identificaram material de maior interesse nos depoimentos gravados para rádios, TVs e para o Museu da Imagem e do Som do que nas fontes escritas. Resolveram, então, consolidar a aproximação entre o personagem Cartola e a obra machadiana: tal qual o Brás Cubas das *Memórias Póstumas*, seria o compositor, através de seus depoimentos, quem iria narrar sua própria história. Que seria enxertada com outras vozes, “meio dissonantes, porém mais críveis em alguns momentos da vida dele”¹⁸⁹, ressalva Lacerda, tendo em conta o caráter sinuoso da memória do ponto de vista do olhar histórico.

É neste ponto que se dá a decisão de utilizar com mais intensidade os materiais de arquivo. Além de haver bom material sobre a história do samba nas televisões – em especial nos programas *Ensaio* e *MPB Especial*, dirigidos por Fernando Faro de 1969 até os dias de hoje, primeiro na extinta TV Tupi, depois na TV Cultura/SP, séries que compõem o maior acervo da memória musical da televisão brasileira – os autores se depararam com muitos materiais que pediam restauro. Em muitos casos, como nos três filmes de curta metragem de Carlos Tourinho sobre o carnaval (*Escola de Samba*, *Partideiros* e *Noitada de Samba*, todos de 1978), trocaram o restauro das imagens pela utilização de fragmentos no filme. E começaram a pensar em obras do cinema brasileiro ao longo da história que ilustrassem os fatos e acontecimentos narrados na primeira parte do filme, correspondente à vida de Cartola de seu nascimento até o sumiço na virada dos anos 40 para os 50. O cinema brasileiro cumpriria, assim, o papel de compor um painel ilustrativo da história, de hábitos e costumes da primeira metade do século XX.

¹⁸⁹ Idem

Em acréscimo, havia também a intenção, apontada por Lúcio Ferreira em matéria sobre o filme veiculada no jornal O Globo¹⁹⁰ durante a produção, de valer-se do recurso das atualidades reconstituídas, caras aos realizadores das primeiras décadas do cinema, em que os registros de cenas reais e paisagens eram mesclados a encenações de acontecimentos reais, como guerras, crimes, catástrofes naturais etc¹⁹¹.

Como se pode intuir, o corpo de influências e matrizes que ajudou a dar forma narrativa a *Cartola, música para os olhos* – as declaradas e as não declaradas – nos aproxima da colagem, procedimento técnico que seria incorporado, com diferentes propósitos, por diversas vertentes da arte moderna no início do século passado, tais como o cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. O conceito cubista de incorporação de elementos do mundo real à superfície da tela, com a sinalização de um duplo sentido (dado por esta referência ao real e pelos aspectos gráficos da composição), passa a conceber a pintura como uma construção sobre um suporte¹⁹². Esse conceito pode ser aproximado à incorporação de materiais de fontes variadas, de diferentes texturas (imagens cinematográficas, televisivas, fotográficas etc.), concorrendo para a elaboração de um discurso, organizado por um narrador que dispõe esses materiais numa certa ordem, abrindo espaço para diálogos com o universo de origem desses materiais.

Esta noção se aproxima da vertente de filme de colagem, uma das três rubricas sintetizadas por William Wees e mencionadas por Catherine Russell¹⁹³ na referência que faz ao cinema do gênero *found footage* (os filmes de compilação e de apropriação de arquivo seriam as outras). Para a autora, no entanto, essas categorias não podem ser vistas de forma estanque: muitas vezes, há elementos entrecruzados no mesmo filme, e a sobreposição e coexistência estética de traços realistas, modernistas e pós-modernos ensejariam uma aproximação com o conceito benjaminiano de alegoria. Por ora,

¹⁹⁰ BIAGGIO, Jaime. *Mestre Cartola vira documentário “nem tão louco”*. O Globo, disponível em acesso em 17. dez. 2007 (<http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/segundocaderno/141835425.asp>)

¹⁹¹ BOWSER APUD CESARINO COSTA, Flávia, *O primeiro cinema*, 1995, p. 17

¹⁹² A esse respeito ver CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*, 2007, pág. 119 e Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, verbete *Colagem*.

¹⁹³ RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*, 1999, p. 238-240. A esse respeito, introdução desta dissertação

apenas retenhamos essa questão, à qual voltaremos mais à frente, na análise do primeiro segmento do filme.

Uma referência citada por Lacerda e que aparece de forma bem clara no filme é o livro *Mate-me, por favor* (*Please kill me*, 1996), história do movimento punk contada pelos jornalistas Gillian McCain e Legs McNeil¹⁹⁴. Lançado no Brasil em 1997, o livro é uma costura narrativa com textos diversos: entrevistas realizadas pelos autores, entrevistas de outras fontes e épocas, retiradas de jornais, revistas, diários, antologias, livros e algumas então inéditas. O fator que marca a narrativa – e que foi apropriado em *Cartola* – é a invisibilidade do narrador: os depoimentos são colados um após o outro, sem que haja qualquer movimento de enunciação dos jornalistas, responsáveis pela seleção e encadeamento dos fragmentos. O leitor lê apenas os nomes das personagens cujos depoimentos vão sucedendo uns aos outros.

No paralelo com o filme, esse formato é assumido com a teórica supressão de uma voz *over* que funcionasse nos moldes do documentário expositivo clássico, pautado “por uma lógica informativa transmitida verbalmente”¹⁹⁵, em que as imagens assumem um papel de ilustração do texto verbal. Com a colagem de vozes diversas, a começar da do próprio *Cartola*, a narrativa estaria fragmentada em diferentes pontos de vista, sem que houvesse uma voz articuladora. É de se questionar, no entanto, e isso será feito ao longo do capítulo, se essa articulação não se encontra *sob* o texto aparente, visível apenas ao se analisar a sequência narrativa proposta e os nexos a ela subjacentes.

No que diz respeito a outras referências, que aparecem de forma mais fluída no filme, podemos citar o diálogo com o cinema experimental ou de invenção, que se traduz na presença do “chamado” cinema marginal brasileiro, representado por Julio Bressane. E não só pelo fato de a obra de Bressane estar presente no filme, como pela articulação inicial que, como dissemos, liga *Cartola* a Brás Cubas (Machado de Assis) e sinaliza um lugar de enunciação.

¹⁹⁴ MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me por favor. Uma história sem censura do Punk*, 2010

¹⁹⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*, 2005, p. 143

A própria história do cinema brasileiro, escolhida para narrar a vida de Cartola e do samba do ponto de vista da visualidade, representa outra referência, mais acentuada e mais bem trabalhada (em função da própria necessidade de eleger imagens que representassem uma representação inexistente, pela falta de registros) na primeira parte do filme.

De certa forma, também poderíamos apontar um diálogo, não expresso pelos autores, com aspectos da obra de Jean-Luc Godard. Como aponta Ismail Xavier¹⁹⁶, Godard trabalha, desde a sua produção realizada nos anos 60, com um leque variado de materiais de forma a criar procedimentos disjuntivos, utilizando a ironia para romper com a narração ilusionista. Nesse processo, cria uma dialética entre fragmentação (resultante da colagem, da mistura de gêneros narrativos e materiais) e totalização (dada pelos comentários irônicos) que realça o tempo histórico, num procedimento alegórico. Ainda que desprovido do mesmo tipo de ironia, o trabalho da primeira parte de *Cartola* realça o tempo histórico pelo uso das imagens de arquivo. É bem verdade que, ao utilizar alguns símbolos, ligados à confluência das questões do samba e da nação, a totalização corre em sentido contrário, com forte acento nostálgico.

No que tange ao Godard contemporâneo, o diálogo se dá por meio da aposta nas imagens cinematográficas de arquivo como referência narrativa. O Godard de *Histoire(s) du Cinema* (1980-1988), que conta a história do cinema recorrendo ao próprio meio, pode ser visto como matriz para as escolhas do primeiro segmento de *Cartola*, em que as imagens de filmes diversos reinventam o contexto do personagem. O documentário sobre o compositor carioca põe em evidência ainda a propriedade das imagens e o acesso aos acervos, questão já presente na obra de Godard dos anos 80 e retomada com o recente *Filme Socialismo* (2010), apontado como “manifesto em favor de ‘uma nova república de imagens’, livre do domínio das leis de propriedade intelectual”¹⁹⁷.

Num sentido contrário à complexidade de textos com viés alegórico, *Cartola, música para os olhos* é revelador também da intenção de seus autores de não criar uma obra hermética, que afastasse o público do grande circuito exibidor de cinema. E que

¹⁹⁶ XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: *Teoria contemporânea do cinema*, 2005, p.360-361

¹⁹⁷ GIBBONS, Fiachra. “O autor morreu”. Folha de S.Paulo, 22 jul. 2011, Ilustrada, p. E 14

a ele pudesse agregar aqueles que, antes do cinema, são amantes da música, em especial a música popular brasileira. Dessa forma, na busca pelo modo de narrar, os autores não se fixaram nas interdições estéticas que eram discutidas no âmbito da produção documental durante o período de sua realização. Assim, não viram motivo para não apoiar-se no uso de testemunhos daqueles que conviveram com o compositor ou que estudaram e analisaram sua obra e o samba de maneira geral, casos do jornalista Sérgio Cabral e do antropólogo Hermano Vianna (o primeiro também convivia de Cartola). E em constituir uma linha cronológica, que num primeiro momento pode ser pouco visível pelo fato de as datas não serem mencionadas, mas que, uma vez analisada a narrativa, expõe claramente seu caráter linear. E essa amarração no tempo, essa organização da cronologia de uma vida, inspira-se em grande parte em uma biografia¹⁹⁸ do compositor, escrita em tom afetivo pelo jornalista Arley Pereira e publicada pela primeira vez em 1998, na linha do panegírico. Não por acaso, Pereira é um dos depoentes do filme, para o qual também cede imagens de seu arquivo pessoal.

1.2 Aproximação biográfica

Se existe a tentativa de um tratamento polifônico para abordar a vida de Cartola, deixando margens para as contradições e lacunas da memória, ainda assim o filme de Lírío Ferreira e Hilton Lacerda é tributário de uma visão biográfica mais tradicional. Ou melhor, aposta na biografia como uma possibilidade não só de entender o personagem retratado, mas também, por meio da narrativa de sua vida, de fazer uma clivagem do universo cultural que lhe é pertinente.

Desse ponto de vista, mesmo que sempre tenhamos em mente que o filme não é uma obra de historiador e sim de artista, é possível aproximá-lo à noção de biografia de contexto, um dos quatro tipos da classificação empreendida por Giovanni Levi na busca de entendimento sobre as abordagens narrativas relativas a uma vida. Segundo o autor, esse tipo de biografia busca um equilíbrio entre aquilo que é específico do indivíduo e as forças que concorreram em sua época e ambiente para conformar sua trajetória.

¹⁹⁸ PEREIRA, Arley. *Cartola – Semente de amor sei que sou, desde nascença*, 2008, 2ª. edição. A respeito da questão biográfica, ver discussão na introdução desta dissertação

Como frisa Levi, o contexto de época ajuda a “preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado”¹⁹⁹. No caso de *Cartola*, esse recurso percorre o filme todo, mas é mais flagrante em seu primeiro segmento, que cobre o período do nascimento do compositor, em 1908, até a década de 50. Um período em que a documentação – e em especial os registros audiovisuais remanescentes – são bem mais escassos. Por esse motivo, o filme se vale da memória para reconstituir a trajetória – e dialoga com o contexto histórico para corporificá-la. E esse contexto se transforma em tradução narrativa do filme por meio do arquivo, ou seja, por narrativas de outras épocas que retrataram aquele momento passado, fazendo com que a obra seja um diálogo de olhares através do tempo: o tempo do acontecimento original, o de seu registro imagético (documental ou ficcional) e do próprio filme, que recorta esses outros discursos.

Na tipologia de Levi, o recurso do contexto proporciona bases analíticas para se ter ideia do que advém da efetiva singularidade dos personagens, em contraste com a força das estruturas sociais. No caso de *Cartola*, veremos adiante na análise do filme, é possível pensar que em um dado momento de sua vida, quando muitas pessoas passaram a orbitar em torno a ele e sua mulher, o compositor assumiu um papel de protagonismo capaz de influenciar senão estruturas, ao menos práticas e valores do universo da cultura popular urbana.

Outra questão acerca da abordagem historiográfica que o filme faz emergir refere-se ao uso extensivo de material de arquivo proveniente da televisão, e que tipo de relação o discurso deste meio, via de regra, tem com a história. Como lembra Pierre Sorlin ao tentar identificar esse olhar da televisão sobre o passado²⁰⁰, trata-se de um veículo que, em sua dinâmica diária, trabalha com uma lógica da acumulação de registros, derivada da cobertura cotidiana de fatos os mais diversos, resultando em programas de produção rápida, que o aproxima da crônica. Ao longo dos tempos, diz o autor ao comparar crônica e história, a primeira consistiria “em estabelecer um levantamento meticuloso, sustentado

¹⁹⁹ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos e abusos da história oral*, 2006, p. 176

²⁰⁰ SORLIN, Pierre. Televisão: outra inteligência do passado. IN: Nóvoa, Jorge (et. Al). *Cinematógrafo – um olhar sobre a história*, 2009. p. 41-59

pela ideia de que tudo o que sobreviveu é digno de memória”²⁰¹, procedimento característico dos cronistas. Levantamento este que, no caso da televisão, materializa-se na profusão testemunhal das entrevistas e na consulta aos próprios arquivos, constituindo um movimento de ofertar aos espectadores retrospectivas em que revejam aquilo que já viram antes, que relacionem essas imagens com sua própria memória do fato.

Ou seja, a crônica – ao longo dos tempos e transportada aos dias atuais – teria um processo menos elaborado do que a história, com prejuízo de certas características mais analíticas. Privilegiaria, por outro lado, uma cadeia de acontecimentos, diacronicamente organizados. E, no caso da TV, um dos pilares de sustentação desse discurso é o testemunho, que se estabelece como um saber legítimo, próximo ao que Michel de Certeau caracteriza como o saber do outro ao falar da crônica em Michelet: algo que “se constrói segundo uma problemática de processo, ou de citação, ao mesmo tempo capaz de ‘fazer surgir’ uma linguagem referencial que aparece como realidade, e julgá-la a título de um saber”²⁰².

Essa crônica ininterrupta, cancelada pelas diversas vozes que compõe sua narrativa, está muito presente em *Cartola, música para os olhos*. A linha cronológica da trajetória do compositor está bem definida, apesar de às vezes esconder-se pelo fato de haver poucas menções a datas e pelas imagens de representação muitas vezes não corresponderem à época do fato representado no filme²⁰³. Exceção feita ao seu início, com a inversão narrativa inspirada em Machado de Assis, a linearidade da trajetória fica bem clara na obra.

Assim, sob esse aspecto, o filme se afasta dos discursos históricos audiovisuais pós-modernos e se avizinha a uma narrativa mais tradicional, ainda que em vários outros quesitos não o seja. Se tomarmos como base a súmula de características dos filmes que aderem a uma leitura histórica pós-moderna, elaborada por Robert

²⁰¹ SORLIN, Pierre. Op. citada, p.43

²⁰² CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. IN: *A escrita da história*, 2008, p. 101.

²⁰³ Exemplo disso é a utilização de cena de *Aviso aos Navegantes* (1950), de Watson Macedo, em que o personagem de Oscarito, que viaja clandestinamente em um navio, se esconde na cama do homem suspeito de ser um procurado espião. O diálogo é usado como um texto de duplo sentido para ilustrar a passagem que descreve a descoberta, pelo marido traído, do caso de Cartola com sua mulher, ocorrido por volta de 1925.

Rosenstone²⁰⁴, *Cartola* responde positivamente a várias dessas marcas textuais, tais como a mescla de elementos contraditórios, como ficção e documentário; a explicitação de um ponto de vista, o uso de humor, paródia, absurdo; a utilização de um conhecimento fragmentário ou poético, entre outros. Mas há questões, como a da multiplicidade de pontos de vista, que se apresentam de forma dúbia, ou outras, como a do desenvolvimento cronológico da história, que estão inequivocamente do “outro lado do muro”.

De toda maneira, mesmo com essas tensões visíveis entre formas mais consagradas, acessíveis a um público mais ampliado, e a busca de aproximar-se a um cinema de invenção, o filme de Lício Ferreira e Hilton Lacerda, traz, inegavelmente, uma questão mais do que contemporânea à súmula de debates sobre o discurso audiovisual. Ao recorrer a uma série de imagens que se foram deixando esconder nas margens dos sistemas de representação, muitas delas restauradas pela produção do filme, os autores fizeram um movimento de escavação sob as ruínas, de iluminação de um passado que ficou à deriva mesmo nos arquivos da maior emissora do país. Se a abordagem é diversa daquela empreendida por Carlos Adriano e comentada no capítulo anterior, não deixa de remeter à mesma questão.

Num momento de grande fragmentação de identidades, de luta por espaço simbólico, trata-se de um movimento de suma importância para que o imaginário não fique restrito às imagens do poder que acabam por contar a história política do país, como aponta Jean-Claude Bernardet em relação ao já mencionado *Os Anos JK* (1980), de Silvio Tendler²⁰⁵.

Se, como diz Norbert Elias em sua biografia analítica acerca da obra e da vida de Mozart²⁰⁶, uma das perguntas mais interessantes que resta sem resposta diz respeito a conhecer quais características estruturais são responsáveis por essa permanência dos objetos de arte no imaginário coletivo ao longo tempo, seguramente a garantia de sua

²⁰⁴ ROSENSTONE Apud NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. IN: Nóvoa, Jorge (et. Al). *Cinematógrafo – um olhar sobre a história*, 2009. p. 133-145

²⁰⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Os anos JK: como fala a história. IN: *Cineastas e Imagens do Povo*, 2003, p. 243-258. Curiosamente, *Cartola, música para os olhos* utiliza muitas das imagens da ditadura militar que aparecem nos filmes de Tendler. Mas tenta trabalhar com seu sentido ao manipulá-las, usando-as de trás para frente ou em *slow motion*.

²⁰⁶ ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*, 1995, p. 52

materialidade, do acesso a ela, constitui-se em uma das premissas para que essa descoberta possa acontecer.

PARTE 2

ANÁLISE DE CARTOLA, MÚSICA PARA OS OLHOS

2.1. Parâmetros metodológicos

Manteremos aqui os principais pontos do paradigma analítico erigido por Pierre Sorlin utilizados no capítulo anterior. Em especial, destaquem-se questões como a de tentar desvendar as leis que regem a construção da *mise en scène*, determinante do modo de aproximação com o espectador; a separação em blocos de sentido e a identificação de signos visuais recorrentes que tenham importância para a construção de significados na narrativa.

2.2. Sinopse e proposta de divisão em blocos de sentido

Apesar de uma maior linearidade narrativa, *Cartola*, por constituir-se de fragmentos de origens diversas, também se abre em muitas questões a interpretações variadas. A leitura que será aqui empreendida é apenas uma entre muitas possíveis, assim como o filme parece assumir que haveria outras possíveis interpretações para a trajetória do compositor. Isso se consolida na narrativa principalmente através da enunciação inicial, da escolha de materiais que não dá relevância a restrições temporais (tal filme não poderia representar tal fato em função de ter sido rodado tantas décadas depois) e do confronto de versões de alguns fatos, dado pelos diversos depoimentos trabalhados, entre outras marcas.

Em linhas gerais, pode-se dizer que *Cartola, música para os olhos* narra a vida do compositor Angenor de Oliveira, nascido no Rio de Janeiro em 10 de novembro de 1908, partindo de seu velório, em 1980, e deste diretamente para a infância, seguindo progressivamente até chegar novamente ao dia do enterro. Nesse percurso, utiliza-se de

materiais variados, grande parte deles derivados de arquivos institucionais e particulares. Do ponto de vista das fontes utilizadas, podemos apontar as seguintes origens:

- imagens de filmes de ficção;
- imagens de filmes documentais;
- entrevistas feitas originalmente para o filme;
- números musicais gravados originalmente para o filme;
- áudios de entrevistas;
- áudios de músicas;
- áudios de atualidades (programas de rádio, noticiários etc.);
- programas de TV com Cartola;
- programas de TV em geral (normalmente com outros músicos);
- imagens de fotos, discos e publicações (jornais, revistas etc.);
- imagens de composição poética feitas originalmente para o filme (trens, fios elétricos, os óculos de camelô da cena final)

Ao articular esses materiais para contar a história do compositor, o filme faz um constante movimento pendular, passando da narrativa de aspectos da vida do compositor a outros mais amplos, ligados à história do samba, da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil de modo geral. Poderíamos classificar esse tipo de movimento dentro daquilo que Todorov menciona como as repetições que presidem a lógica das ações em uma narrativa²⁰⁷. No caso do filme essas repetições se materializam a partir deste jogo de ida e volta que ajuda a história a evoluir, ora alinhavando aspectos de identidade entre o particular (personagem) e o geral (contexto), ora fazendo-a caminhar por meio da diferenciação de um em relação ao outro.

Esse tipo de arranjo acaba por unir dois tipos de divisão estrutural que se encontram na biografia desde o Renascimento, como indica Peter Burke no texto em que

²⁰⁷ TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*, 2008, p. 223

analisa a ascensão do gênero nesse período²⁰⁸. Essa divisão costumava se dar por temas ou tópicos – a maioria –, acolhendo algumas exceções que privilegiavam a cronologia. Pois bem: o filme avança por meio de temas e tópicos que se sucedem em uma linha temporal. E muitos deles, como também se registra nas convenções – tanto nas renascentistas como no modelo canônico descrito por André Maurois já no século XX – com farto uso de anedotas²⁰⁹.

Desta forma, podemos dizer que o filme se divide em dois grandes segmentos de sentido, cuja divisão pode ser lida com o auxílio de algumas marcas, articuladas nos aspectos relativos ao material usado, ao sentido que este proporciona e à leitura da obra em relação à vida de Cartola e de seu contexto.

O primeiro grande segmento começa em seu enterro, depois dá ao leitor a senha de que o próprio defunto narrará a sua história – veremos como mais adiante –, cobrindo um arco que vai da infância do compositor até o momento em que ele desaparece do cenário musical do Rio de Janeiro na virada dos anos 40 para os 50, logo após a morte de sua primeira mulher, um segundo casamento infeliz e o fato de ter sido relegado a segundo plano na Mangueira, escola da qual foi fundador. Em todo esse segmento, só há imagens estáticas de Cartola. Não restou, ou não foi localizado pelos autores nenhum trecho de filme que registrasse a imagem do compositor. De todas as imagens em movimento dispostas pela narrativa até o momento em que se ouve um longo trecho com vários registros de áudio (depoimentos, programas de rádio, narrações esportivas e músicas) que se sucedem contra um fundo preto²¹⁰, simbolizando o sumiço de Cartola e a derrocada do estado de espírito do Brasil após a derrota na Copa do Mundo de 1950,

²⁰⁸ BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo Renascentista. In: *Revista Estudos Históricos*, vol. 10, n. 19, 1997, p. 83-98.

²⁰⁹ A respeito ver DOSSE, François. *La apuesta biográfica*, p. 56. No modelo canônico que Maurois acredita se impor aos biógrafos, há três grandes regras gerais: a escrita em sequência cronológica, de forma a fazer com que o leitor espere pelo desfecho da história; a manutenção de certa proximidade de segurança em relação à personagem central, para que esta não vire pano de fundo da narrativa; o uso das anedotas, dos detalhes, como meio de revelação da personalidade do biografado. Modelo de resto usado fartamente até os dias correntes, em especial nas biografias escritas por jornalistas.

²¹⁰ O início das cenas do enterro de Cartola, primeiras imagens do filme após os créditos iniciais (produtores, apoiadores, patrocinadores) ocorre em 1'29''; o fade in que marca o começo do segundo segmento entra aos 33'.

apenas aquelas que mostram o Carnaval²¹¹ no começo do século são anteriores aos anos 40. Todas as outras, exceção feita àquelas de Carmen Miranda e Groucho Marx em *Copacabana* (1947), são de 1950 em diante. Esse fato levou os autores a um uso mais criativo do arquivo no segmento, com um tratamento mais alegórico dos significantes utilizados para ilustrar as situações propostas pela voz narrativa.

Neste segmento, podemos listar os seguintes temas encadeados na narrativa:

1) A escolha de um lugar: genealogia da obra (enterro, referências a Machado); 2) A história do samba - contexto histórico; 3) A orfandade de Cartola e a entrada no mundo do samba; 4) Cartola desvenda a cidade; 5) Nascimento das escolas de samba; 6) A venda de sambas; 7) O samba e o Rio de Janeiro constituem o Brasil; 8) Tempo de derrocadas: Cartola, Brasil, 1950.

O segundo segmento do filme tem início após a passagem temporal dada pelo *fade out/fade in*, simbolizando o sumiço de Cartola e a tragédia do Maracanã em 1950, seu posterior reaparecimento e o otimismo da era Kubitschek. Começa com imagens de Copacabana, retiradas de *Cidade do Rio de Janeiro* (1948), de Humberto Mauro, de onde também saíram as últimas imagens do segmento anterior, antes do *fade out*. Essa passagem marca também um deslocamento geográfico, com o centro das atenções do Rio de Janeiro, ainda capital da República, migrando para a zona sul. Deslocamento este que iria marcar também a música, com o surgimento da bossa nova, tema contemplado pelo filme. Mas aqui, o que começa a dar o tom é a existência de imagens de arquivo – em movimento – com a presença do próprio Cartola. Logo no início, o primeiro registro de que se tem notícia: Zica, a mulher que foi buscá-lo em seu retiro no bairro do Caju, trazendo-o de volta à Mangueira, ajeita sua gravata em uma ponta que o casal fez no filme *Orfeu do Carnaval* (ou *Orfeu Negro*, 1959). Daqui por diante, a imagem de Cartola estará presente em filmes do Cinema Novo e, cada vez mais, em diversos programas de televisão, muitos deles exclusivamente dedicados ao compositor. Ou seja, este segundo segmento retrata tanto a redenção de Cartola como a consagração definitiva do compositor em seus últimos anos de vida, principalmente depois de gravar os primeiros discos com músicas de sua autoria e interpretação dele próprio,

²¹¹ As imagens são provenientes de *O que foi o Carnaval de 1920* (1920), de Alberto Botelho, e de *Memória do Carnaval* (1975), de Adhemar Gonzaga, filme este que já trabalha com imagens de arquivo.

já na década de 1970. Redenção esta que de certa forma explica a permanência, ampliação e conservação do acervo imagético relativo ao compositor.

Grosso modo, esse segmento poderia até ser dividido em dois sub-segmentos: uma primeira parte, que vai da redescoberta de Cartola por Zica e Sérgio Porto até o final da experiência do Bar ZiCartola, referência da cultura popular nos anos 60, e a ida para a casa do pai; e um segundo, com a volta à Mangueira, a gravação dos discos, o reconhecimento e a morte. A marcar a passagem de um a outro estaria a intensificação das imagens televisivas que dão o tom do terço final do filme.

Tentando identificar os temas-chave na condução da narrativa, eles seriam os seguintes em todo o segundo segmento: 9) Zica, a família e o renascimento; 10) Retratos de sambistas e a composição, vida de ator; 11) ZiCartola; 12) (início do segundo sub-segmento) Volta à Mangueira; 13) A gravação do primeiro disco e a consagração; 14) A última morada, o corpo que definha: a despedida.

Neste segmento ficam evidentes alguns elementos que aproximam o filme de uma narrativa mais tradicional, pautada por uma linguagem mais próxima da televisiva. Em muitos dos blocos que tratam dos temas-chave, a narrativa passa a ser guiada, total ou parcialmente, por um depoimento, ao qual são mescladas imagens e outros testemunhos que têm função apenas ilustrativa. No primeiro segmento, esse tipo de procedimento só será notado em um dos oito temas; no segundo, em ao menos quatro deles.

Antes de passar à análise dos segmentos do filme, vale registrar que a obra como um todo está assentada em alguns elementos cuja identificação ajudará a entender o seu caráter geral. São eles: a cronologia; a sucessão de temas, passando do geral ao particular e vice-versa; a perspectiva de obra da memória, em sintonia com grande parte da produção escrita e cinematográfica sobre o samba²¹²; o uso de diversas vozes na composição de um fio narrativo; a parada desta narração, ou sua articulação, para que se possam mostrar as músicas do compositor, numa perspectiva próxima às biografias de vida

²¹² Acerca da importância da memória produzida pelos fãs e partícipes da história do samba, ver MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: *História e música no Brasil*, 2010.

e obra, consagradas no século XIX²¹³ (ou numa versão contemporânea destas); o uso de variadas fontes visuais com caráter ilustrativo.

A seguir, entraremos na análise de cada um dos segmentos, analisando-os a partir dos temas que os compõem, às vezes agrupados, às vezes isoladamente, de modo a tentar identificar as articulações entre som e imagem, entre imagens de arquivo e aquelas produzidas especialmente para o filme.

2.3. Segmento 1: A juventude de Cartola e o nascimento do samba

2.3.1. Lugar de enunciação

O filme sobre Cartola parte de uma inversão do tempo referencial da narrativa, na busca de obtenção de um efeito de sentido, nos moldes relatados por Certeau ao tratar dos desdobramentos de uma construção discursiva na operação historiográfica²¹⁴. Seu início é marcado por um fragmento de cerca de dois minutos com imagens documentais originalmente captadas para o curta-metragem em 16mm *A morte de um poeta* (1981, 17 min., direção de Aloysio Raolino), feitas no enterro de Cartola. Ao som de seu primeiro e maior sucesso, *Divina Dama* (1932), cujos versos evocam o fim de um amor (Tudo acabado/E o baile encerrado), metáfora aqui para a vida, vemos diversas imagens que definem o universo a ser retratado pelo filme. Na intensa movimentação do enterro, há gente do povo, muitos negros, homens e mulheres. Não sabemos se houve a presença de autoridades, políticos etc., algo plausível, já que Cartola era nome consagrado quando de sua morte. Guardemos, por ora, essa dúvida.

Aos poucos vão aparecendo elementos que evocam o samba: um tamborim, uma rosa (talvez em menção à música *As rosas não falam*, de Cartola), uma bandeira de escola de samba. Depois aparecem as bandeiras do Fluminense (mais um índice do universo popular) e da Mangueira. Um homem aparece discursando sem que ouçamos sua voz, até que a sequência é cortada para uma coroa de flores. Sobre essa imagem, entra um

²¹³ DOSSE, François. *La apuesta biográfica*, 2007, p. 79 em diante, em especial o conflito entre as visões de Saint-Beuve e Proust.

²¹⁴ CERTEAU, Michel de. *Op. citada*, p. 100.

off de uma voz conhecida no universo popular, mas não facilmente identificável. É o cantor e compositor Jards Macalé que recita o trecho inicial de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Em meio a suas palavras, entra o título, *Cartola*, sem o subtítulo. Logo a seguir, é a própria voz de Cartola que se ouve: “Eu nasci...”. É a senha de que está “narrando a própria vida”, tal qual o personagem machadiano, senha acentuada pela imagem de um homem com um microfone emitindo grande ruído. O homem logo sai do quadro, permanecendo o microfone que percorre um esqueleto humano. Trata-se de fragmento de *Brás Cubas*, de Júlio Bressane (1985), trecho final da cena inicial da adaptação da obra de Machado. No original, a tomada é colorida (p&b em *Cartola*) e o microfone é identificado como “necrofone”. O trecho utilizado é aquele em que a imagem causa mais estranhamento ao espectador, pelo fato de o registro da imagem estar sendo feito de baixo para cima.

A voz de Cartola, agora falando sobre o tempo dos ranchos carnavalescos, continua com imagens ilustrativas do Rio de Janeiro, extraídas de *Memória do Carnaval* (1975, de Adhemar Gonzaga) e de *O que foi o Carnaval de 1920* (1920, de A. Botelho), com a sobreposição de um menino negro fantasiado de diabo, filmado para representar o próprio compositor quando criança. Até que imagens de um trem em movimento cortem a seqüência e indiquem um deslocamento narrativo.

Toda esta articulação tem significado de suma importância para o filme. Ela busca situar qual é o lugar de enunciação do discurso fílmico. Um lugar, obviamente, situado na esfera artística, e não no discurso histórico, o que nos leva a uma maior abertura para o diálogo com o próprio campo, diferente das regras mais rígidas instituídas no âmbito da produção científica²¹⁵. Esse tempo da enunciação ou da escritura é realçado em especial pela articulação necrofone/trecho de *Memórias Póstumas*, em que um narrador nos fala da própria narrativa, salientando sua organização.

No todo, o trecho diz mais. Ao unir um registro documental (Raolino) com um registro experimental de um cinema de invenção (Bressane), sinaliza que lidará com os

²¹⁵ Referimo-nos aqui ao lugar social da operação historiográfica, e as interdições e assentimentos dele derivados, conforme texto de CERTEAU, Michel, Op. citada, p. 77.

documentos audiovisuais que remetam ao compositor Cartola e à cultura brasileira, sem abrir mão de organizá-los sob uma perspectiva criativa. Ao vincular a narrativa a Machado de Assis e à sua famosa inversão narrativa, tenta também criar uma associação entre a obra em curso e a passada. Ao escolher a voz de Jards Macalé para a leitura do trecho de Brás Cubas faz mais uma vinculação entre obra e os universos que esta escolhe para ter proximidade. Como se delineasse uma genealogia, um recorte da cultura brasileira ao qual quer se vincular, a obra situa no mesmo campo Machado de Assis, Cartola, Aloysio Raolino, Júlio Bressane, Jards Macalé e a si própria. Acentuando-se o fato de que, pela coincidência do ano da morte de Machado ser o mesmo do nascimento de Cartola (informação que não está no filme), subjaz uma ideia de passagem de bastão entre dois grandes ícones negros da cultura brasileira.

É de se perguntar apenas o motivo pelo qual os autores optaram por deixar de fora do letreiro inicial o subtítulo do filme – *música para olhos* – frase sinestésica que reforçaria a remissão à questão da experiência, dada pela cena do filme de Júlio Bressane. É interessante notar que esse tipo de associação constituiu uma tradição no pensamento de vanguarda do início do século XX, que buscava aproximar o cinema à música. Exemplos disso se encontram em títulos de diretores como Hans Richter (*Ritmo* 21, de 1923, por exemplo) e Walter Ruttmann (*Berlim, Sinfonia da metrópole*, 1927).

Por fim, com relação a esse trecho inicial, vale destacar que já aqui, com a mescla não identificada de várias fontes audiovisuais, o filme faz uma opção clara por um caminho de valorização de seu próprio discurso. Isso porque, em vez de localizar o espectador com a origem de cada um dos materiais com os quais vai erigindo esse mesmo discurso (o que desviaria o olhar do todo fílmico em direção à leitura do nome de cada obra mencionada), prefere ocultá-la, proporcionando uma maior fluidez para a recepção. Com isso, faz também com que cada um dos trechos mantenha-se como significante, mas ganhe novo significado. É bem verdade que muitas vezes os fragmentos servirão apenas como ilustração para a narração que ouvimos, como é o caso dos trechos de *Memória do Carnaval* e *O que foi o Carnaval de 1920*. Ou seja, há uma menção da voz narrativa ao carnaval antigo, e logo aparecem imagens que remetem à época. Mas ainda nestes casos as imagens proporcionam ao espectador uma dimensão lúdica própria aos filmes do campo

experimental, como vimos no capítulo anterior. Se lá o jogo proposto era o da descoberta dos princípios que regiam o discurso, aqui se trata de algo menos pautado pela explicitação do dispositivo, mas que igualmente parece ser uma senha de uma cifra a ser desvendada: quais seriam os filmes escolhidos para representar a trajetória de Cartola? Haveria algum – ou alguns – critérios a nortear sua escolha? Como no primeiro segmento o uso do material de arquivo é menos documental, essa dimensão de jogo cifrado ganha mais relevância, ainda que sempre pautada por uma fluidez da narrativa, que por mais fragmentada que seja, pela colagem de diferentes materiais, conserva sempre uma linearidade capaz de não tornar a cifra inviável à recepção do filme como um todo. Ou seja, o espectador menos afeito ao cinema experimental, pode não fazer o link direto entre as obras de Bressane e Machado, a proposta de ambas de buscar uma linguagem não convencional. Mas a imagem pressupõe algum nível de inteligibilidade do texto ao “dar o microfone ao cadáver”, menção mais explícita da intenção narrativa.

2.3.2. A história do samba - contexto histórico

Se a coexistência dos tempos da enunciação e da matéria enunciada (o começo invertido, iniciado no ponto de chegada) gera um atrito revelador de importantes fatos discursivos, tal como o maior ou menor aprofundamento de determinados pontos da narrativa de acordo com o rol de informações disponíveis, o deslocamento iniciado com as imagens de um trem no Rio no Janeiro no final desse bloco inicial nos leva ao principal momento de contextualização do filme. Se os documentos levantados nos permitem conhecer uma ou outra informação sobre a infância de Cartola – a morte da mãe, o abandono do pai, os ranchos - recuperar a trajetória do entorno cultural é a estratégia utilizada para falar do compositor e de sua importância no cenário da cultura popular urbana daquela época. Estamos diante de um exemplo de biografia de contexto, dado pelo encadeamento de depoimentos, programas e filmes antigos, que nos revelam até mesmo uma dimensão antropológica dos primeiros tempos do samba e da forte urbanização do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século passado.

Em sucessão, vemos/ouvimos os depoimentos de Bucy Moreira e Ismael Silva (MPB Especial ou Ensaio, TV Cultura) falando sobre a Tia Ciata, fundadora do primeiro rancho carnavalesco e avó de Moreira, e das reuniões entre sambistas e chorões nas casas das tias baianas (Ismael). Na sequência, entra uma cena de *Conversa de Botequim* (de Luís Carlos Lacerda, 1972), em que o sambista João da Baiana fala com Donga (autor de *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado) e com Pixinguinha sobre as interdições para que se andasse com pandeiros e violões nas ruas do Rio de Janeiro no início do século passado. A seguir Bucy Moreira entra mostrando alguns passos de como se sambava naquela época.

Antes que outras imagens de TV fechem o bloco com músicos de várias épocas, inclusive o então jovem Chico Buarque cantando *Pelo Telefone* no Programa de Hebe Camargo (anos 60), a narrativa explora, pelo contraste de depoimentos, as versões conflitantes sobre se a música era efetivamente um samba ou um maxixe, questão recorrente da historiografia da música popular já nos anos 60 e ainda hoje muito mencionada.

Num trecho situado entre os documentos e testemunhos descritos acima, o filme assevera, com o áudio dos depoimentos do jornalista Sérgio Cabral e do antropólogo Hermano Vianna (não identificados), associados à imagem do trem (símbolo inequívoco da modernidade), que o samba é uma construção (também moderna) da cultura carioca. Esse trecho foge à regra do bloco em função de esses depoimentos estarem ancorados num discurso de autoridade (apesar de não identificados, tratam-se de dois especialistas), em oposição à “narração da experiência” contida na junção de corpo e voz que evocam “uma presença real do sujeito na cena do passado”²¹⁶, narração esta que marca a temporalidade desta lembrança que se processa.

Mas, apesar do breve interregno analítico, os sentidos do trecho parecem estar mais ancorados numa lógica de exploração da experiência, que segue aquilo que Sorlin chama de mergulho no interior do evento, dado pelo acúmulo e estilhamento dos pontos de

²¹⁶ SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p.24-25, ao comentar a questão da narração da experiência e o imbricamento de sentidos na junção de corpo e voz desse tipo de narração. Não por acaso, os testemunhos de cunho analítico são aqueles que promovem a separação entre corpo e voz nesse bloco.

vista, “as múltiplas facetas da memória em relação com a coerência explicativa”²¹⁷. Ou seja, o princípio da crônica, explorado pela TV, materializa-se aqui no discurso fílmico pela exploração da colagem dos testemunhos. Esse tipo de uso dos documentos que tende a preservar mais sua integridade, sem muitas disjunções entre imagem e fala, também ocorrerá em outros trechos do filme, geralmente quando há o intuito de enfatizar os acontecimentos e registros históricos. É a perspectiva da crônica pautada pela memória, o depoimento utilizado como citação, que articula o discurso fílmico “com a sua exterioridade semântica”, com vistas a uma “credibilidade referencial”²¹⁸.

Mas aqui o jogo nos parece duplo: se busca essa credibilidade, a narrativa textual, ao mesmo tempo, mostra que ela própria constitui um texto novo, que organiza e explica a cronologia e as relações causais. Esse movimento de autonomização do texto do filme se acentuará no segundo segmento, quando ficará mais clara a organização de um novo todo, maior que a simples junção das partes.

2.3.4. A orfandade de Cartola e o desvendar da cidade

Os dois blocos seguintes marcam o retorno da vida de Cartola à narrativa do filme, aproximando-a cada vez mais ao universo do samba. A imagem do menino no trem opera a passagem de volta do texto mais geral sobre o samba para a vida do compositor. Explica-se a proximidade com a música desde a infância (o pai tocava cavaquinho no Palácio do Catete) e o seu abandono no morro após a morte da mãe.

O filme trabalha aqui pela primeira vez com dois símbolos visuais que voltarão mais tarde à tela: os emaranhados de fios elétricos, aqui a expressar os caminhos e descaminhos da vida, suas complicações; as bandeirinhas verde e rosa características da Mangueira e do mundo do samba, aqui vinculadas ao sentido de festa, de compartilhamento, ligado ao acolhimento dado ao compositor pela gente do lugar, sentido este reforçado pela música *Sala de Recepção* (que aparece com imagens atuais, feitas para o filme), uma ode à

²¹⁷ SORLIN, Pierre. Op. citada, p. 51.

²¹⁸ CERTEAU, Michel de. Op. citada, p. 101-102, acerca da crônica e do papel da citação no discurso historiográfico.

simplicidade e ao espírito despojado da gente do lugar (Pois então saiba aqui não desejamos mais nada/A noite, a lua prateada/Silenciosa, ouve nossas canções).

A passagem das imagens de fios e bandeiras para a execução da música, com um grupo no morro da Mangueira, marca também a primeira abertura do filme para o vaivem entre vida e obra, forma explicativa clássica que vai justificando a segunda a partir de episódios da primeira. Cumpre, além disso, a função de colocar o repertório do compositor em circulação, de ir ao encontro do que os espectadores podem reconhecer do personagem.

O bloco seguinte, caracterizado pela circulação de Cartola pela cidade, seu processo de domínio da geografia do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que vive suas primeiras experiências nos campos amoroso, do trabalho, dos laços de amizade e sociais, é o mais rico do filme no que diz respeito ao uso das imagens de arquivo. Ganha corpo nesse bloco (apesar de não se restringir a ele) um diálogo com a história do cinema brasileiro, que se configura num processo que poderíamos caracterizar como alegórico, tal como Jeanne Marie Gagnebin vê a reabilitação da alegoria em Walter Benjamin: “como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna”²¹⁹.

Ou, como complementa Xavier ao explicar a concepção do alegórico em Benjamin: a ruína – no presente caso, os fragmentos de filmes utilizados – carregam “um depósito da temporalidade disposto numa imagem (simultânea); nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado”²²⁰. Mas, se como aponta o autor, o olhar barroco é melancólico, será objeto de novos sentidos no novo arranjo. Se o resultado é descontínuo e não-orgânico como o da alegoria barroca analisada por Benjamin e descrita por Xavier, é outra questão que o todo do filme nos permitirá ver melhor.

No caso de *Cartola*, ainda que o olhar final sobre a obra não nos permita vê-la como um texto alegórico em seu todo, ou como texto que encoraje uma leitura alegórica,

²¹⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In : *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 31

²²⁰ XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. *Revista Novos Rumos/IAP*, ano 5, n. 16, 1990, p. 16

a percepção dessa historicidade se acentua na medida em que o filme se utiliza de registros de tempos diversos, deslocando-os muitas vezes de sua época e de seus sentidos narrativos originais, para construir sua visão da história do compositor e da história da cultura popular urbana em boa parte do século XX. Constitui dessa maneira uma história fragmentária, não sistemática e afetiva do cinema brasileiro, iluminando obras relegadas a segundo plano, algumas delas carentes de restauro (às vezes levados a cabo pela própria produção), abrindo o leque das representações visuais a que as platéias brasileiras têm acesso.

É como se o filme recorresse a uma espécie de inversão em relação ao procedimento da alegoria nacional, tão cara ao discurso de representação de diversas nações no cinema. Nelas, muitas vezes a trajetória de um personagem ou do par central concentra os grandes temas convergentes de uma história coletiva. Em *Cartola*, na ausência de registros sobre o personagem, é o imaginário da cultura nacional construído pelo cinema que representa esse mesmo personagem, recorrendo a vários arquétipos de brasileiros para recriar um só, como em alguns dos trechos que descrevemos a seguir.

Depois de imagens ilustrativas de *Conversa de Botequim* (1972) e do Arquivo Nacional, mostrando uma vela e um terreiro para retratar o trabalho de Cartola como cambono (ajudante de pai de santo), aparece uma foto estática do compositor e um trecho do áudio de seu depoimento ao MPB Especial de 1974, falando sobre outras experiências laborais e como decidiu virar pedreiro: ao ver os homens que trabalhavam em obras olhando as moças que passavam na rua e mexendo com elas. Para ilustrar o trecho, entra o primeiro dos filmes com esse uso significativo de um significado bem diferente na origem. Trata-se de *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. No original, um curta-metragem com forte atmosfera neo-realista, os mundos da pesca, que até então reinava na comunidade carioca, e da então emergente industrialização são contrastados. O trecho utilizado – dois *travellings* com operários que sobem por um elevador em uma obra – situa-se entre uma seqüência que mostra uma linha de produção industrial e novas tomadas dos pescadores na praia. O som, com um ritmo bem marcado na fábrica, cai abruptamente quando a imagem deixa este cenário, para ficar como um pulso mais lento depois. A forte tensão gerada pelo som original é deixada de lado em *Cartola*: o que importa aqui é o jogo irônico da imagem ilustrativa sugerindo que os homens do

elevador que sobe estão com a atenção fixada nas mulheres que passam na rua, como relata o compositor. Ou seja, a tensão original é desviada e esvaziada.

Logo a seguir, entram os primeiros planos do trio de filmes de curta metragem dirigidos por Carlos Tourinho (*Escola de Samba*, *Partideiros* e *Noitada de Samba*, todos de 1978)²²¹. Aqui utilizados em função de sua força de evocação de um passado (e não “do” passado) e não por outros sentidos, essas imagens fazem parte do rol daquelas cujo restauro foi trocado pela concessão dos direitos. Mais à frente, na segunda parte, serão objeto de outro deslocamento típico da estética *found footage*, discutida na introdução desta dissertação.

Depois de imagens de um arquivo pessoal que mostram Carlos Cachça, o grande amigo de juventude de Cartola, a narração volta a contar as peripécias de Cartola, para isso evocando o arquivo do cinema brasileiro. *Perdida, uma mulher da vida* (1976), de Carlos Alberto Prates Correia, ilustra as freqüentes idas de Cartola a bordéis; *Rio 40 Graus* (1955), complementa imagetivamente a história contada pelos depoimentos de Arthur de Oliveira e Marília Barbosa acerca do caso da adolescência que resultaria no primeiro casamento do compositor. No filme do cinema novo, a mãe da personagem principal está conversando com a amiga lavadeira na casa da outra, que está doente. Elas conversam sobre ervas e a mulher – robusta como a amante de Cartola que virou sua primeira mulher, Deolinda – fala que uma outra vizinha fez ressuscitar um homem que estava à beira da morte. A conversa de comadres do original ganha acento malicioso em *Cartola*, fazendo com que os cuidados das ervas se transmutem em atenções sexuais, ambos capazes de colocar seus alvos de pé.

Como último exemplo mais significativo desse tipo de uso, o filme recorre a uma cena de *Aviso dos Navegantes* (1950), de Watson Macedo, para enfatizar um aspecto trazido pela narração. O marujo clandestino da chanchada da Atlântida, escondido sob os lençóis do espião estrangeiro que julga conversar com a mulher, faz caras e bocas ao ver um revólver na mesa de cabeceira, como se representasse o próprio Cartola no filme de agora, ameaçado de ser descoberto pelo marido de sua amante e futura mulher. Aqui, o

²²¹ Diretor de fotografia e cineasta nascido no Rio Grande do Norte que viveu muito tempo no Rio de Janeiro, onde trabalhou nas TVs Tupi e Globo. Dirigiu mais de 10 filmes (documentários de longa e curta metragem), que retratam aspectos da cultura brasileira (título de um de seus filmes, de 1977).

filme de Lacerda e Ferreira consegue transportar sobretudo o clima das chanchadas (e da própria música popular), em que os jogos de duplo sentido carregados de malícia criam empatia com os espectadores/ouvintes, para a sua própria narrativa, acentuando assim o tom de colagem do imaginário nacional.

Antes de encerrar-se com mais um número musical (*Chega de demanda*) o bloco traz ainda uma imagem, ao que tudo indica, de *It's All True*, o filme não acabado de Orson Welles, que entra como ilustração das brigas entre os grupos de rapazes do morro. A se destacar, neste caso, que a obra não está listada na relação de fragmentos mencionados ao final do filme. Talvez como senha para a falta de menção, lê-se no letreiro final após os créditos: “Procuramos autorizar e creditar os arquivos utilizados no filme e seus autores”.

2.3.5. Nascimento das escolas de samba/A venda de sambas/O samba e o Rio de Janeiro constituem o Brasil

Os três blocos seguintes inserem o personagem Cartola em uma narrativa maior, que é a da adoção do samba como matriz da cultura popular urbana brasileira, capaz de representar a nação como um todo. O primeiro deles nos contará como foi o processo de adoção do título de escolas de samba pelas agremiações e reviverá, num misto de depoimento e reconstrução encenada (as *atualidades reconstituídas* a que Lírio Ferreira faz alusão), como eram os ensaios para o lançamento de um samba novo nos anos 30 e 40. A voz de Cartola e um trecho de *Escola de Samba*, de Tourinho, dão conta da fundação da primeira escola, Deixa Falar, e da Mangueira.

A narrativa recorre mais uma vez, então, a *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Agora para uma representação mais direta: o trecho do filme em que, durante um ensaio da escola Unidos do Cabuçu, da qual fazem parte os protagonistas da história, um homem anuncia a chegada de visitantes ilustres: “Atenção, acabam de chegar os nossos amigos da gloriosa escola de samba Portela”. A imagem se desloca direto para o casal porta-bandeiras/mestre salas, com a câmera fazendo uma lenta grua que, em metade do movimento, mostra as bandeirolas que enfeitam as ruas, marcando uma rima visual com aquelas mostradas por ocasião do trecho em que a narrativa fala do abandono de Cartola na

Mangueira e de seu acolhimento pela comunidade. O áudio da cena de *Rio 40 Graus* se divide com a narração (depoimento de Hermano Vianna), que diz que, dali em diante, aqueles lugares não poderiam mais ser classificados como violentos, que haviam se tornado altamente civilizados.

Segue-se uma evocação do samba de quadra – um samba lento, calmo, segundo a voz de Cartola. Primeiro sob as imagens do sambista e pintor primitivo Heitor dos Prazeres (e do documentário de curta-metragem homônimo de Antônio Carlos Fontoura, de 1965), depois com a reconstituição dos ensaios desses sambas, revividas em imagem e pelo passo a passo descritivo na voz de Éltton Medeiros. Por fim, a letra da música da reconstituição apresentada, aliada ao depoimento de Xangô da Mangueira nos dão a chave para interpretar os sambas daquele período como os verdadeiros formadores de uma tradição, a argamassa que forja um espírito comum²²². *Vale do São Francisco*, enredo da Mangueira de 1948, assinado por Cartola e Carlos Cachça, louvava as terras nacionais, com a montagem enfatizando os versos “Foi Deus, foi o mestre/Quem fez meu Brasil!/Meu Brasil! Meu Brasil!” Logo a seguir, Xangô fala da longevidade do samba daquela época, em comparação com os de hoje: “Agora, você faz um samba hoje, canta hoje, e amanhã já se esqueceu. E naquela época, não. Cantava ontem e cantava toda a vida”.

Essa fala pode ser considerada como uma chave para a visão que o filme traz sobre o lugar do samba e sobre o marco fundador de sua tradição. Estamos diante do eterno, que confronta o evanescente (o samba daquele determinado momento histórico, em cotejo com o samba e as outras músicas de hoje). Alia-se, pela narrativa, uma noção de samba e cultura genuínos, nascidos no morro, reforçados pela imagem das comunidades (sob as bandeirolas) e da arte primitiva de Heitor dos Prazeres.

O antagonista dessa tradição inventada nos morros cariocas é o mundo do asfalto e seus representantes compradores de samba, tema do bloco seguinte. Alguns dos personagens colhidos em filmes nacionais e presentes em *Cartola* são mais antagonistas do que outros. Exemplo disso são os personagens de Maurício (Jece Valadão), de *Rio Zona Norte* (1958, Nelson Pereira dos Santos), ou os representantes dos estúdios de *Quem*

²²² Sem dúvida, a música é um elemento fundador, na sociedade urbana contemporânea, das comunidades imaginadas, tal qual descritas em ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*, 2005

roubou meu samba (1959, de José Carlos Burle). Outros compradores cumprem menos a função de antagonistas que a de mediadores, como o Mario Reis, de *Mandarim* (1995, Júlio Bressane), que sobe o morro para prospectar as canções que lançará no rádio. Cartola é parte ativa nesse período da história, pois foi um dos primeiros compositores a vender sambas. Intercalada a cenas do filme, sua história ganha a ilustração mais direta do primeiro segmento: os três filmes conseguem oferecer uma boa ilustração ao relato feito por Cartola a um programa de TV.

E, no caso de *Rio Zona Norte*, há um reforço à ideia de que de um lado estavam os verdadeiros formadores de uma genuína cultura brasileira e do outro aqueles que os exploravam, interpretação subjacente ao filme. Isso está presente em *Cartola*, na utilização da cena em que o compositor Espírito (Grande Othelo), canta um trecho da música que querem lhe tomar (“Samba meu/que é do Brasil também), olhando o horizonte, na porta de um trem em movimento do qual cairá. Esse desenlace (a queda) não aparece em *Cartola*, mas a cena faz pano de fundo para depoimento do próprio compositor, que diz que vendia os sambas, mas queria que seu nome entrasse junto com o do comprador, significando que ele resistiu à usurpação da qual o personagem de Grande Othelo foi vítima.

Ressalte-se ainda no segmento o uso de um plano de *Mandarim* em que a imagem invertida nos faz ver discos quem sobem do mar às mãos do personagem de Mario Reis, como algo que sai da potência emocional/criativa simbolizada pelo mar e vem dar nas mãos de alguém. Essa imagem, usada tal como está no original, talvez tenha também sido motivadora para as inversões que veremos mais adiante nas cenas de rua das ações do exército nos tempos de regime militar.

Após esse contraponto da venda dos sambas, um novo bloco vem fechar a questão do discurso da nação e novamente retomar o contexto de época. É o trecho que começa com imagens aéreas do arquivo de Pedro Lima e a música *Infeliz Sorte*, de Francisco Alves e Cartola, na voz do primeiro. A música introduz o tema das derrocadas de Cartola e do Brasil que será abordada no bloco seguinte. Logo após esse início, as imagens de *Memória do Carnaval* (1975), de Adhemar Gonzaga, são acompanhadas da voz *over* de Hermano Vianna (e depois *on*) e de Nelson Nóbrega, que farão o discurso sobre o

delineamento da questão nacional e da originalidade do Brasil, ocorrido no governo Vargas, e com ocupação do espaço de representação do país pelas escolas de samba.

Neste trecho – em especial nas poéticas imagens com a sombra do bonde e dos arcos da Lapa sob o casario do bairro, com o som da música *Vai Saudade* (1964), de Heitor dos Prazeres (entremeadas com imagens do próprio no curta-metragem de Antônio Carlos Fontoura), o filme parece colocar esse Brasil construído pelo samba em um passado que já não pode ser reconstituído, objeto de nostalgia e tristeza evocadas pela composição som/imagem e acentuadas pelo uso dos depoimentos sobre a Lapa boêmia que entram logo a seguir. Durante quase um minuto são encadeados depoimentos de Moreira da Silva, Madame Satã e Aracy de Almeida sobre a vida boêmia daqueles tempos. Aqui, existe uma forte valorização do caráter documental das imagens, todas elas retiradas do programa televisivo *Histórias da Lapa*, do arquivo da TV Cultura. Os trechos utilizados, apesar de bastante recortados (seguindo o estilo de montagem de Cartola), casam fielmente som e imagem do material copiado, que estava em mau estado, com as fitas magnéticas registrando *dropouts*²²³. Aqui – como em outros trechos – a má qualidade do material de arquivo é suplantada por seu valor documental.

Aproveitando a menção ao nome de Noel Rosa por Madame Satã, a narrativa continua com uma fração de uma música dele em parceria com Cartola (*Qual foi o mal que eu te fiz*), que faz a transição para o relato de um fato histórico: a passagem, durante a 2ª Guerra, do maestro Stokowski pelo Brasil, a quem o compositor da Mangueira foi apresentado por Villa-Lobos. Cartola não perdeu a oportunidade de gravar com ele. O trecho ganha ilustrações de *Retrato de Villa-Lobos* (1964), de Miguel Schneider, e de *Aviso aos Navegantes*, que tem imagens do navio Uruguay, o mesmo que trouxe ao Brasil o maestro britânico de origem polonesa. Nos dois casos, as imagens entram em cena para dar sustentação ilustrativa ao texto narrado.

Entre as imagens dos dois filmes, mais uma vez há espaço para exibir a obra de Cartola: após ele falar que “mandou seu recado” na gravação com o maestro, entra

²²³ Material com perda de informações visuais ou sonoras, em razão de a fita magnética estar amassada. Segundo Hilton Lacerda, no depoimento já mencionado, as imagens copiadas para o filme eram provenientes de uma cópia em U-Matic, armazenada pela TV Cultura. O original teria sido rodado em 16mm ou em 1 polegada, com direção de Fernando Faro, mesmo diretor de Ensaio e MPB Especial.

Quem me vê sorrindo (dele e de Carlos Cachça), acompanhada por imagens do Carnaval extraídas de *Folia* (1974), curta documental de Rodolfo Neder, que traz imagens feitas pela Cinédia do carnaval no início dos anos 40. A imagem do navio Uruguay e a menção à vinda de Stokowski são ganchos para relembrar a Política da Boa Vizinhança americana e a guerra, ilustrados por *Copacabana* (1947, Alfred Green), com cena de Carmen Miranda cantando *Tico-tico no Fubá*, e o documentário *O Brasil na Guerra: a FEB contra o nazifascismo* (1970, de Jorge Ileli, produção do INC). Logo a seguir, cenas de *It's all True* (dança no salão e em um barco, Orson olhando por um telescópio), dão a entender que por aqui a festa reinava.

2.3.6. Tempo de derrocadas: Cartola, Brasil, 1950.

O último bloco do primeiro segmento marca a convergência trágica entre as narrativas de Cartola e do Brasil, a afinação entre personagem e contexto histórico. Isso se dá pela associação de um período em que a vida de Cartola desandou – com a morte da mulher, o fato de ter sido relegado a segundo plano na Mangueira e de ter saído de lá, o romance com uma mulher “barra pesada” e o excessivo consumo de álcool – com a derrota da seleção brasileira na copa do mundo de 1950.

Como bem lembra José Miguel Wisnik, o futebol, em especial nesse momento da vida nacional, tinha um grande poder de simbolizar o estado de ânimo da nação. A tragédia do Maracanã em 1950 teria, assim, mostrado “o dispositivo típico, e sintomático até a raiz dos cabelos, de uma pendulação imaginária e ciclotímica entre o tudo e o nada, sem meias medidas emocionais, em que os critérios ponderados e realistas de avaliação sucumbem ao menor sinal dos fatos, desaguando em caudal”²²⁴.

Esse pêndulo a que se refere Wisnik estaria marcado pela polaridade entre a euforia atingida em 1950 com a campanha brasileira, em especial na vitória por 6 a 1 contra a Espanha, quando um coro de 150 mil vozes promoveu um dueto entre música e futebol ao cantar a marchinha carnavalesca *Touradas em Madri* (Alberto Ribeiro e João de

²²⁴ WISNIK. José Miguel. *Veneno remédio – O futebol e o Brasil*. 2008, p. 249.

Barro) e a profunda tristeza após a derrota por 2 a 1 no jogo final contra o Uruguai, quando o país dava a vitória como certa e viu o sonho naufragar.

Pois bem, o filme utiliza essa memória coletiva que habita o imaginário da nação por meio de um material radiofônico de arquivo, para fazer um paralelo com a trajetória de Cartola. Afinal, o compositor, depois de ajudar a criar a Mangueira, ser um dos fundadores da tradição do samba carioca (e, por extensão, brasileiro), parecia agora superado (musicalmente) pelo tempo e abandonado por sua gente. É o declínio que, como veremos, aguarda por uma ressurreição. E que permitirá depois que Cartola ocupe um lugar de referência, “o ponto de vista de quem já viveu”, segundo a expressão de Nuno Ramos acerca do lugar que o compositor e Nelson Cavaquinho ocupam no cenário da música e da cultura popular brasileiras²²⁵.

Essa construção começa com o depoimento do jornalista Sérgio Cabral falando sobre o trio “Os Cariocas” (Cartola, Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela), a morte de Deolinda, passa pela interpretação de Nelson Sargento de *Ciência e Arte* (Cartola e Carlos Cachça), com transição para o depoimento (não identificado) de Arley Pereira, dizendo que a dupla começou a ser vista como superada, e vai para imagens e som de Eliseth Cardoso cantando *Sim* (de Cartola e Oswaldo Martins). A música, além de mostrar mais uma parte da obra, resume o estado de espírito do cantor à época:

*Sim,
Deve haver o perdão
Para mim
Senão nem sei qual será
O meu fim
Para ter uma companheira
Até promessas fiz
Consegui um grande amor
Mas eu não fui feliz
E com raiva para os céus*

²²⁵ RAMOS, Nuno. Rugas – Sobre Nelson Cavaquinho. IN: Revista *Serrote*. São Paulo: n.1, p. 14, mar. 2009. Ramos lista três marcas definidoras da obra e do lugar ocupados por Cartola e Nelson Cavaquinho na música brasileira: a abstração, a sobriedade e a experiência (ou velhice).

*Os braços levantei
Blasfemei
Hoje todos são contra mim
Todos erram neste mundo
Não há exceção
Quando voltam a realidade
Conseguem perdão
Porque é que eu Senhor
Que errei pela vez primeira
Passo tantos dissabores
E luto contra a humanidade inteira*

Sob esta música começa uma longa transição espaço-temporal que levará ao segundo segmento do filme. As imagens de *Cidade do Rio de Janeiro* (1948), documentário de média-metragem de Humberto Mauro, com a câmera em um *travelling* feito de dentro de um carro que deixa uma paisagem para trás, nos levará depois de um longo trecho com tela escura, representando um período de trevas, ao outro lado do túnel. O túnel da vida de Cartola, do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro, que viveria um deslocamento em termos de espaços de representação da cultura musical da cidade (e do país), com o advento da bossa nova, a partir do final da década de 1950.

Esse “túnel negro” tem duração de cerca de 52 segundos, entre o começo do *fade out* (escurecimento da tela) e o início do *fade in* (clareamento). Nele há uma colagem de diferentes matérias de áudio, aproximando a composição a uma peça radiofônica, na linha das *Hörspiel* alemãs dos anos 20/30 do século passado²²⁶. A começar do registro da partida de futebol, seguido de sucessivos depoimentos sobre o período sombrio de Cartola, entremeados por um trecho de uma novela radiofônica. Os trechos estão em parte sobrepostos, com pequenos efeitos de reverberação, como a evocar acontecimentos simultâneos. Antes ainda do *fade in*, o áudio já prenuncia a luz que chega. Um depoimento diz que “aí começou o namoro com a minha mãe”. Logo depois, o cantor Jamelão começa

²²⁶ A esse respeito, ver HAOULI, Janete El. “Mordendo a Própria Cauda: Peça Radiofônica Alemã e Experimentação de Vanguarda” in *Mídia, Cultura, Comunicação*. Org.: Anna Maria Balogh e outros, 2002.

a cantar *Grande Deus*, de Cartola, início da redenção do compositor. Redenção que marcará uma mudança no plano das imagens.

Antes de prosseguir na análise, é importante acentuar as diferenças que marcam os dois segmentos do filme. Neste primeiro há uma busca de saídas variadas e criativas para a ausência de documentos, tais como o uso do arquivo do cinema brasileiro, promovendo uma espécie de “alegoria nacional invertida” (o universal representando o particular), o diálogo com referências da cultura nacional, o uso de imagens ficcionais. No segundo segmento, o filme passará a recorrer bem mais aos depoimentos, às imagens agora disponíveis de Cartola. É como se passássemos de uma lógica narrativa permeada pela inventividade para a lógica da administração e exposição do excesso, numa velocidade mais próxima à da televisão. E também a uma linearidade mais acentuada.

2.4. Segmento 2: Redenção, reconhecimento e morte

Neste segundo segmento, a narrativa aproxima-se mais do tempo da enunciação e, como na formulação de Barthes²²⁷, a história assim caminha mais lentamente, detendo-se mais sobre o objeto em função da maior massa documental disponível. Essa operação se materializa no tempo da narrativa dedicado a cada um dos segmentos: se o primeiro, que cobria um arco temporal de quatro décadas (dos anos 10 ao final dos 40) foi composto em 33 minutos, este segundo levará 47 minutos para perfazer a narrativa de três décadas (os anos 50, 60 e 70, até a morte de Cartola em 1980).

Contribuem para isso a preservação de um número maior de filmes desse período (que já serviram para ilustrar o segmento anterior, com maior deslocamento temporal) e a presença mais acentuada de imagens originárias da televisão, que é uma devoradora de acontecimentos, como diz Sorlin. Assim, apesar de a grande maioria dos registros dos primeiros anos da televisão terem se perdido devido à tardia percepção de que eram um grande acervo de memória da sociedade e do próprio veículo, muitos programas produzidos nos anos 60 e 70 foram preservados. Destacam-se os já citados registros de Fernando Faro (Ensaio e MPB Especial) e produções realizadas pelas TVs Globo,

²²⁷ BARTHES, Roland. O discurso da história. In: *Rumor da língua*, p. 166

Educativa e Cultura, assim como alguns arquivos pessoais (Silvio Da-Rin e Nelson Motta) e públicos (Arquivo Nacional).

Com isso, mesmo quando as imagens de origem são cinematográficas, sua articulação ganha uma velocidade televisiva²²⁸, com uma visão panorâmica da grande história e ênfase na crônica e na história anedótica. Além do que, há uma construção que faz lembrar o drama hollywoodiano, como tentaremos demonstrar adiante. O registro da vivência de Cartola como ator será registrado também ao final do segmento, com cenas do compositor atuando em *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, e depoimento do diretor do filme do cinema novo.

Também se verá, assim como no primeiro segmento, registros com um certo teor antropológico, ainda que sem o rigor de uma pesquisa que a isso se propusesse diretamente. Podemos, por indução, intuir questões relativas a formas de convívio familiar e de amizade, constituição de laços comunitários e sobre o modo de compor dos sambistas cariocas nas décadas de 60 e 70.

2.4.1. Zica, a família e o renascimento

O primeiro bloco do segmento marca o renascimento que se operou na vida de Cartola com o casamento e a volta à Mangueira. Essa redenção é mostrada primeiro pelo laço da nova família (o casamento com dona Zica e o lugar de referência que eles ocupam na comunidade), depois por meio de sua atuação no meio musical, já como figura agregadora a quem os sambistas mais jovens acorriam.

Após a passagem espaço-temporal que nos conduz à década de 1950, com um longo *travelling* da praia de Copacabana retirado do mesmo *Cidade do Rio de Janeiro* de Humberto Mauro que fechara o segmento anterior, indicando a nova centralidade do bairro na vida carioca, vemos a primeira tomada em movimento de Cartola. Trata-se de uma ponta que ele e dona Zica fizeram em *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus. Além

²²⁸ Aqui, vale registrar que as imagens televisivas dos anos 60 e mesmo 70 têm uma textura bem diferente das registradas a partir do final dos anos 70 em diante. Isso porque muitas delas ainda eram captadas em 16mm, em película cinematográfica.

da participação como padrinhos de casamento do par central, os dois fizeram parte da produção, Cartola como roupeiro e Zica como cozinheira²²⁹.

A entrada em cena da nova mulher na vida de Cartola é acentuada pelo arquivo televisivo: são mostradas cenas do casal no MPB Especial gravado em 1973, com Zica falando sobre a relação dos dois e Cartola cantando o amor em *Nós dois*. Essas falas são antecedidas por imagens de um especial da TV Globo com ambos caminhando em Mangueira. Note-se que o filme preserva o paralelismo de primeiros planos do casal articulado pelo programa televisivo, evocando a música que fala do encontro amoroso definitivo da vida de ambos. Nesse caso, o filme conserva os tempos do original, enfatizando as reações de Zica ao que diz a música, dedicada a ela.

Logo a seguir, um trecho que, mais do que a generosidade de Zica e Cartola, ressalta também formas de relacionamento em comunidades populares naquela altura da vida do Rio de Janeiro. A narrativa, por meio de fotos e depoimentos, mostra que o casal não teve filhos, mas que muitas pessoas viviam com eles, temporariamente ou não, e os tinham como referência. Eram vizinhos ou filhos de amigos do meio musical, como Irinéia dos Santos, filha de uma corista que viajava muito e deixava a menina com o casal. Infere-se da somatória de depoimentos um tipo de solidariedade que, mais do que marca do casal, parece traduzir um modo de convívio mais amplo, principalmente se levarmos em conta que o próprio Cartola foi beneficiário da acolhida de outros quando o pai o deixou em Mangueira, ainda garoto.

Do plano da família para o plano do trabalho e da criação: a partir de uma foto de Cartola, começa um depoimento de Arley Pereira narrando a história de seu ressurgimento artístico, a partir de um encontro com Sérgio (Stanislaw Ponte Preta) Porto, quando trabalhava lavando carros numa garagem de Copacabana. Uma fala com imagem de Ponte Preta (provavelmente deslocada de seu contexto de origem) e depoimentos do cartunista Lan e do próprio Cartola (sem separações das bandas sonora e visual, preservando o documento) ilustram a narrativa ancorada na fala de Pereira. Depois disso, o filme se abre a mais um número musical, com Elza Soares cantando *Festa da Vinda*, cuja

²²⁹ Segundo relato do compositor a CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba. O quê, quem, como, quando e por quê*. 1974, p. 52

letra fala em regresso e na esperança de que a vida/amor termine bem (Apesar de todo erro/Espero ainda/Que a festa do adeus/Seja a festa da vinda).

A crônica do encontro de Cartola com Sérgio Porto e sua conseqüente ressurreição ilustra bem um tipo de articulação que acontece ao longo de todo o filme e que permite colocar em xeque a suposição de que é o compositor o narrador de sua história. Afinal quem narra o trecho é Pereira, e a fala de Cartola é utilizada como ilustração do fato que este conta. Abandona-se, portanto, a referência machadiana. Ou seja, no encadeamento de depoimentos, bastante típico dos arranjos propostos pela televisão²³⁰ (a não ser pelo fato de o filme ter uma montagem mais requintada, com antecipações ou atrasos disjuntivos na entrada de áudio e imagens), nem sempre se sabe quem fala, mas é ainda mais difícil identificar quem é efetivamente o enunciador, o organizador do discurso, tal a mistura de vozes.

Como essa enunciação se estabelece para além das vozes, estas acabam por compor, quando casadas ou não com as imagens de quem fala, um todo maior, em que aquilo que parece ser o uso de uma voz do depoente, ora acompanhado da imagem, ora não, é, na realidade, uma voz *over* articuladora do discurso, expositiva. Constrói-se como um ponto de vista do narrador, não ancorado em nenhuma das personagens mostradas. Mesmo que essa voz *over* se constitua de forma bastante diferente do convencional – o narrador que se apresenta claramente acima do todo narrado – ela dá sinais de sua existência por meio da construção de uma linha cronológica coerente, sustentada pelo texto falado. Ou seja, a voz *over* se faz por meio das vozes variadas, se dissimula por meio destas, ainda que por vezes elas tragam alguns choques de versões para os fatos explicados (como no caso do primeiro samba – ou maxixe? – narrado no primeiro segmento).

Dessa forma, se seguirmos o texto falado do filme, que conduz a narrativa, com as imagens na maioria das vezes servindo de suporte ilustrativo, o que é fragmento acaba tomando a dimensão de um todo coeso, sequencial. Ou seja, a tensão entre o desejo de um cinema de invenção, expresso no primeiro segmento e materializado pela

²³⁰ Como diz Sorlin no artigo citado em que faz um paralelo entre televisão e cinema: “Na telinha é sempre difícil saber exatamente não quem fala, mas quem é o enunciador, qual é a intenção que se dissimula atrás das palavras pronunciadas – se é que há alguma. E, entretanto, as palavras são bem essenciais, é a matéria fundamental da transmissão televisa”. SORLIN, op. citada, p. 49.

fragmentação dos materiais de composição e pelo diálogo com a experimentação, contraposto à busca por um não hermetismo traduzido pela preocupação de uma compreensão mais linear da história de seu personagem, acaba por produzir este conflito interno no plano estético. Os fragmentos acabam, afinal, por produzir um discurso coeso e linear sobre o personagem.

2.4.2. Retratos de sambistas e a composição; vida de ator

Bloco que se inicia com novo arranjo de vozes similar ao descrito no anterior. Aqui, narra-se a vida de Cartola e seus convivas em torno da música, do ato de compor e da bebida, introduzindo-se o cenário que irá gerar o Bar ZiCartola (próximo bloco). O filme também volta, por meio de uma colagem de imagens que dá sustentação visual ao maior sucesso do compositor (*O Sol Nascerá*), à biografia de contexto, mostrando, de forma panorâmica, a atmosfera do Brasil pré-golpe de 1964. Termina com um registro da atuação de Cartola como ator, com imagens de *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, e um depoimento do diretor.

O início remete novamente à noção de um olhar antropológico pela via da descrição de hábitos e práticas, dando conta das reuniões na moradia de Cartola, regadas a bebidas, quitutes de Zica e samba. Desta pequena descrição passa à narração de um episódio, no melhor estilo anedótico, que busca revelar a espontaneidade do processo de composição em parceria – no caso, de Cartola e Éltton Medeiros, cujo depoimento amarra a descrição, da mesma maneira como o de Arley Pereira o fazia no trecho comentado anteriormente.

A passagem exemplifica o uso ilustrativo do arquivo para dar sustentação visual ao veio anedótico, que mostra como Éltton e Cartola, a partir do desafio de uma terceira pessoa, compuseram o maior sucesso da carreira do segundo. O depoimento de Éltton conduz a narrativa, com tomadas de Cartola no programa MPB Especial (o mesmo de onde foram retiradas as imagens e o som de *Nós Dois*, inserido no bloco anterior) pontuando a fala, como resposta ilustrativa à situação narrada. Segue, abaixo, um quadro que mostra como foi montada a seqüência:

**EXEMPLO DE USO DO ARQUIVO COMO ILUSTRAÇÃO DE
HISTÓRIA ANEDÓTICA: A COMPOSIÇÃO DE O SOL NASCERÁ**

ÁUDIO	IMAGEM	TEMPO APROXIMADO DA IMAGEM
1. Eu passei na casa do Cartola depois que o conjunto acabou, uma tarde	Élton Medeiros em depoimento	4 segundos
2. E a gente tá conversando... (continua Elton)	Cartola fumando, em primeiro plano	2 segundos
3. Vamos fazer um samba? E [Cartola] pegou o violão e já botou no colo	Élton Medeiros em depoimento	4 segundos
4. Dois acordes de violão	Mãos de Cartola dedilhando o violão	3 segundos
5. E a gente começou ali uma música... (Elton recita os versos)	Élton Medeiros em depoimento	13 segundos
6. Nisso chega o Renato...	Cartola em close lateral, vira a cabeça	3 segundos
7. [Élton]: Foi bom você chegar. Queremos mostrar um samba que acabamos de fazer	Élton Medeiros em depoimento	7 segundos
8. Acordes finais de uma canção	Close de Cartola, que move novamente a cabeça, como se acabasse de executar a música mencionada	4 segundos
9. [Élton contando a reação do visitante]: Vocês não fizeram esse samba agora coisa nenhuma.... querem ver vocês fazerem na minha frente, agora!	Élton Medeiros em depoimento	9 segundos
10. Cartola: Vou cantar um bocadinho pra você, né?	Close lateral de Cartola falando	3 segundos
11. Élton: Cartola pegou o violão e já saiu....	Élton Medeiros em depoimento	2 segundos
12. Pandeiro marca o ritmo, violão entra com a melodia, Cartola canta: “A sorrir, eu pretendo levar a vida”...	Close lateral de Cartola, que sorri quando começa a cantar (com um pequeno close em insert de um pandeiro)	15 segundos
13. “Em 40 minutos, essa música estava pronta”	Élton Medeiros em depoimento	2 segundos

A passagem acima também é singular pelo tipo de desvio que provoca em relação ao original e os usos que este faz do primeiro plano. Tanto em MPB Especial como no Ensaio, Fernando Faro trabalhava com uma diretriz estética que criou uma identidade para os programas. Neles, o entrevistado aparece quase sempre em primeiro ou primeiríssimo plano, com um quadro bem fechado (tanto do rosto quanto de detalhes de mãos, instrumentos etc.), uma iluminação que recorta sua face, criando contornos por meio do escurecimento de um lado e de uma luz mais chapada do outro. O espectador não ouve a pergunta do entrevistador e não o vê, mas o momento em que isso ocorre é preservado, com a imagem mostrando o entrevistado ouvindo e reagindo ao que, intui-se, alguém diz a ele. Essa estrutura pouco mudou ao longo do tempo, com a introdução da cor no início dos anos 90 e a utilização do arquivo do próprio programa mais no final da mesma década. De início, no entanto, Faro inspirava-se no *nouveau roman* de Allain-Robbe Grillet e não usava nenhuma referência externa à fala do entrevistado, maneira de valorizar o instante²³¹. É desse período inicial que provêm as imagens tanto de *Nós Dois* quanto do trecho sobre a composição de *O Sol Nascerá*.

O uso do primeiro plano com a retirada de suas coordenadas de tempo e espaço concorre para acentuar o potencial expressivo do rosto, dialogando com a tradição da imagem-afecção, aquela que faz “surgir o afeto puro enquanto expresso”, como diz Deleuze²³². Essa imagem-afecção abre mão do movimento no espaço para concentrar-se nos micromovimentos de expressão do rosto, “o conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto”²³³. Pode se revelar como um conjunto – um contorno – mostrando alguém que pensa, reflete. Ou que reage com intensidade, fazendo com que as partes – olho, boca – assumam independência e ganhem peso expressivo. Respostas que Deleuze chama, respectivamente, de *rostificação* (exprimindo uma qualidade pura) e de *rosticidade* (expressão de uma potência pura). A imagem do rosto em primeiro plano expressaria o afeto nesses dois estados, podendo passar de um a outro, e deles à imagem-ação (com uma modificação do enquadramento).

²³¹ A menção foi feita pelo próprio diretor ao autor desta dissertação, em material inédito gravado no ano de 2004.

²³² DELEUZE, Gilles. *Cinema – A imagem-movimento*, 1983, p. 125

²³³ Idem, *ibidem*, p. 115

O curioso a notar aqui é que, quando conserva o trecho integral de *Nós Dois*, com a imagem que vai de Cartola interpretando a Zica reagindo ao que diz música, o primeiro plano parece potencializado pelo diálogo das expressões de ambos, pelo tempo que se dá a Zica para que passe de um estado a outro. Já na sequência descrita acima, que traz um exímio trabalho de recorte (no original), pela luz, do rosto de Cartola, a intensidade do primeiro plano se perde pela prioridade da narrativa à intersecção dos planos entre Éltton e Cartola, pela subordinação das imagens à fala do primeiro. Os tempos mortos da narrativa, que o cineasta Eduardo Coutinho²³⁴ evoca como aqueles que, ao contrário do que parece, contêm a substância maior do encontro com o entrevistado, suprimem-se, subtraindo o acaso, o contingente e matando os vazios expressivos da imagem em prol do encadeamento ilustrativo.

A seguir, sob a mesma música, agora cantada por Nara Leão, voltamos ao contexto histórico: imagens de arquivo de Brasília, utilizadas em *Jango* (1984, de Sílvia Tandler) mostram a nova capital (o Sol que nasce). Segue-se uma coleção de imagens de gente na rua (de *Heitor dos Prazeres*), do presidente Jânio Quadros, do universo do samba, evocando o bom momento de Cartola e do Brasil, até chegar a Nara Leão. Dela, a Cacá Diegues (seu marido nos anos 60) e à experiência de Cartola como ator. Passando de uma referência a outra, o filme não se aprofunda no momento histórico. Restitui ao espectador, pela abundância e variedade de referências imagéticas, um clima de época.

2.4.3. *ZiCartola*

Narrando desde a aproximação dos músicos da bossa nova aos compositores do samba até o golpe militar de 1964, este bloco traz um momento central do filme e da vida de Cartola: o período (um ou dois anos, a menção no filme é imprecisa) em que o compositor e sua mulher estiverem à frente de uma casa de shows no Rio de Janeiro. Apesar de o filme estar numa zona intermediária, em diálogo com o cinema de invenção e o documentário, assume-se também como uma narrativa histórica, na medida em que tenta restituir-nos não só a história do compositor, como do samba e da cultura popular urbana.

²³⁴ A esse respeito ver LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*, 2004, p. 21

Mesmo oferecendo pouca instrumentação analítica para saber o quanto a estrutura social é definidora do indivíduo ou o quanto este influencia modificações nos modos de organização desta²³⁵, como no alerta que Norbert Elias faz sobre o papel de Mozart nas relações entre artistas e a corte no século XVIII²³⁶, é possível fazer algumas inferências acerca da posição de Cartola àquela altura.

Fundador de uma das principais escolas cariocas, compositor reconhecido desde a instauração do samba nos padrões do Estácio, Cartola havia atingido nos planos artístico e pessoal uma condição de pessoa de referência não só no meio musical, mas também nas esferas circundantes. Havia sido gravado pelos precursores do rádio (e a eles vendeu parcerias), havia transitado entre maestros, enfim, acumulara experiências suficientes para, estando no centro de um lugar como o Bar ZiCartola, desempenhar o papel de mediador cultural que Hermano Vianna classifica como fundamental para desvendar o “mistério do samba”²³⁷. E, em plenos anos 60, essa mediação era mais ampla: dava-se não só no âmbito do samba, mas também junto às novas vertentes da música popular brasileira²³⁸. A extensa e variada frequência do bar conduzido por Cartola e sua mulher e o tipo de relações que lá se deram permitem vê-lo como uma individualidade singular, nos termos descritos por Gilberto Velho e citados por Vianna. Ou seja, são indivíduos que, expostos a diferentes matrizes culturais, podem facilitar e intensificar as trocas entre os agentes destas.

Nesse sentido, sua função é de maior relevância que aquela que desempenhou nos anos 20/30, na fundação da Mangueira. É verdade que foi um nome fundamental naqueles tempos, mas a centralidade de sua presença foi maior nos anos 60, quando muita gente orbitava em torno a sua figura, e não em paralelo, como antes.

Esta ponte entre diferentes universos é feita, por meio das imagens de Tom Jobim cantando *Chega de Saudade* em *O Tempo e o Som* (1970, Bruno Barreto e Walter Lima Jr.), e outras de Zé Ketí, Nelson Motta e Nara Leão, simbolizando os mundos da

²³⁵ Carência esta plenamente justificada, dado que não se trata de objetivo enunciado pelo filme

²³⁶ ELIAS, Norbert. Op. citada, p.18-19

²³⁷ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 1995, p. 41-42

²³⁸ A esse respeito, ver NAPOLITANO, Marcos. *A síncope da ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*, 2007, p.24, 27, 33, 34, 62, 63, 74, 75, 77, 85, 103.

bossa nova e do samba e desaguando no ZiCartola. No resto do bloco temático, o arquivo terá diferentes usos.

Logo após as primeiras imagens do ZiCartola (vemos o lugar onde foi o bar, filmado no tempo da enunciação, porém em p&b, o que dá uma sensação de registro antigo, com sobreposição de ilustrações do cardápio), vêm depoimentos de Zica e Cartola e uma montagem de fotos de época. Nas fotos, registradas com movimentos incertos e variados (aproximações, deslocamentos laterais, ora abertos, ora fechados), enfatizam-se as pessoas que fizeram a história do lugar. Muitos sambistas – como Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Éltton Medeiros, Hermínio Bello de Carvalho, Aracy de Almeida entre tantos outros – e jornalistas como Sérgio Cabral. Na banda sonora, Cartola canta *Peito Vazio*, evocando a saudade afogada no álcool.

Aqui, como nas tomadas do cemitério no começo do filme, a ênfase está em personagens populares, ligados ao mundo do samba. O que faz supor que, tanto em um caso como no outro, houve uma seleção, uma mediação seletiva (nas filmagens ou na escolha do material registrado) que elegeu determinado tipo de personagem para compor ambas as cenas. O MPB Especial com Zica e Cartola é um indício deste processo: no programa, Zica comenta que o bar foi financiado por amigos – engenheiros, advogados que entraram como capitalistas. E também que o local era freqüentado pelas elites. O ex-presidente Juscelino é citado nominalmente. Da mesma forma, podemos supor que tenham comparecido ao enterro de Cartola autoridades não contempladas nas cenas iniciais do filme (ou pelas filmagens de origem). Afinal, Cartola era então já uma entidade cultural do Rio de Janeiro e do Brasil, o que faz crer que haveria ali políticos e personalidades sempre dispostas a aparecer nessas ocasiões. Ou seja, o filme dá sinais de ter feito uma construção do popular menos imbricada com outros segmentos sociais do que os indícios fazem supor que ela realmente foi.

Já quando trabalham com as imagens selecionadas por Silvio Tendler para a realização de *Jango*, que criam o elo entre o ZiCartola e seu tempo, os autores reincorporam o espírito experimental de Júlio Bressane. Em meio ao registro de uma gravação de *Acontece* com Cartola e Paulinho da Viola (mais uma passagem de bastão no espectro da cultura brasileira), as imagens dos militares ocupando as ruas do Rio de Janeiro estão em sentido

invertido, de trás para frente, como o plano do disco de *Mandarim*, um claro signo de retrocesso da tomada de poder pelos grupos que levaram a cabo o golpe de 1964.

Por fim, vale ressaltar o contraste que as imagens televisivas de Paulinho e Cartola, de um especial da TV Globo, fazem com aquelas de *Partido Alto* (1976), curta-metragem de Leon Hirszman, feito em colaboração com o próprio Paulinho da Viola. Se o programa televisivo enfatiza o encontro de gerações em tom laudatório, o filme busca esquadrinhar, como um registro antropológico, uma manifestação cultural em vias de se perder justamente pela pasteurização levada a cabo pela excessiva industrialização da cultura.

O final do bloco marca a importância do ZiCartola no momento de resistência político-cultural em que o país se encontrava, com falas que remetem a manifestações que ocorriam lá ou que ali foram gestadas, como os shows Opinião (calçado com imagens de *O Desafio*, 1965, de Paulo César Saraceni) e Rosas de Ouro. Mostra o fim do bar e a ida de Cartola para a casa do pai que o rejeitara na infância. Curiosamente, o pai pede a ele (em especial da TV Globo) que cante a música que fez para alertar a enteada sobre os perigos da vida, quando esta deixou o lar (*O Mundo é um Moinho*). Justo ele, que, como pai, fez o papel inverso, abandonando o filho.

2.4.4. Volta à Mangueira

Uma grande colagem de imagens, com cerca de 1 minuto e meio, abre o terço final do filme, marcando uma passagem temporal, que traduzirá, ao longo desse bloco e dos próximos, a chegada de Cartola à velhice. Esta coleção inicial de imagens simbolizará a grande virada cultural e política da segunda metade dos anos 60, as tensões entre a efervescência criativa e o novo espaço conquistado pela juventude, de um lado, e o endurecimento do regime, de outro. Tudo isso aparece de forma panorâmica, explorando grandes símbolos de época. A força da televisão, com Gilberto Gil, Nara Leão, Caetano Veloso e Gal Costa cantando, Elis Regina dividindo o palco com o comediante Ronald Golias, contrapõe-se a imagens de Carlos Marighela morto, de um jovem ferido, do rosto de Che Guevara. Pessoas importantes do período desfilam na tela: Pelé, Roberto Carlos,

Darcy Ribeiro. O Porfírio Diaz (Paulo Autran) de *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), aparece carregando uma cruz em um carro, simbolizando não só a tomada do poder pelo conservadorismo, como também a importância do cinema novo, ratificada no *take* seguinte, do próprio Glauber recebendo uma homenagem. Em meio a isso, aparecem imagens carnavalescas – que permeiam o filme todo -, como se mostrassem que aconteça o acontecer, há uma constante na vida nacional.

No geral, esse conjunto de imagens nos remete muito mais ao plano denotativo do símbolo do que às conotações alegóricas. Elas concorrem para situar o espectador no tempo, mais do que para colocar uma época em xeque, ainda que alguns contrastes estejam representados (juventude X repressão etc.). Mas, tirando as imagens de dançarinas que aparecem refletidas em um espelho girando, que podem sugerir uma realidade variada e difícil de apreender, estamos mais próximos ao “ser” do símbolo do que ao “significar” da alegoria²³⁹.

A seguir, o arquivo televisivo, com uso factual, mostra a vida de Cartola na Mangueira, para onde havia voltado. Conta mais uma anedota (seu trabalho no Ministério) e mostra a obra (*O Sol Nascerá* em diversas versões e *Tempos Idos*).

Nesta segunda, retoma-se o tema do samba como elemento constituinte da nação e da cultura nacional, com imagens de gente sambando e novas aparições das bandeirinhas (verde e rosa) dispostas na rua e a letra que evoca o gênero como estandarte do país:

*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*

²³⁹ “O símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa”, diz TODOROV APUD GAGNEBIN, op. citada, p. 34

*O nosso samba, 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*

2.4.5. A gravação do primeiro disco e a consagração

A articulação deste bloco temático, o penúltimo do filme, traz dois elementos essenciais da construção narrativa. Um deles está no depoimento do produtor Pelão, responsável pela gravação do primeiro disco de Cartola, em 1974, quando o compositor já estava com 66 anos. Trata-se, pelos detalhes relatados no depoimento, de exemplo acabado de história anedótica e do efeito de verdade decorrente. O outro também advém de um depoimento – de Arley Pereira, quando ele resume a trajetória de Cartola. E mostra o tipo de leitura da vida do personagem e a construção dela derivada, com raízes, em termos de estrutura, na tragédia grega e no cinema clássico hollywoodiano, como veremos a seguir.

No caso de Pelão, que relembra desde o dia em que, bêbado, falou com o dono de gravadora sobre a premência de gravar Cartola até o detalhe da cuíca confundida com um miado de gato por Marcus Pereira (também sócio da gravadora), estamos diante do excesso de informações da história biográfica e anedótica. São as âncoras de uma história fraca, que necessitaria ser transportada para uma história forte para ganhar inteligibilidade, como diz Levi Strauss²⁴⁰. É a crença na ilusão biográfica, no simbolismo do detalhe como elemento definidor da história²⁴¹, no seu poder de restituir o real, em especial se rememorados pelo testemunho de quem esteve diante dos fatos²⁴².

Aqui, o jogo do contexto com o específico foi esquecido em prol da redenção da personagem. Como lembra Beatriz Sarlo ao falar sobre o modo realista-

²⁴⁰ STRAUSS APUD VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*, 2008, p. 26

²⁴¹ LEVILLAIN, Phillipe. Os protagonistas: da biografia. IN: *Por uma história política*, p. 153-154

²⁴² Diz SARLO, Beatriz em obra já citada, p. 51: “Num testemunho, jamais os detalhes devem parecer falsos, porque o efeito de verdade depende deles, inclusive de sua acumulação e repetição”.

romântico produzido pelo testemunho, “nenhuma soma de detalhes consegue evitar que uma história fique restrita às interrogações que lhe deram origem”²⁴³. Do ponto de vista do conhecimento histórico – que, reconheça-se, não é o objetivo primeiro do filme – situar a gravação do disco dentro de uma possível busca maior de registros, feitos naquele momento, dos mais variados compositores que fizeram as origens do samba permitiria saber até onde se situava a singularidade de Cartola. O filme não nos diz se esse era um movimento desencadeado apenas por Pelão, ou se era uma tônica entre as produtoras voltadas para a música popular urbana naquela época.

Mas, ao contrário, sua fala valoriza o detalhe. Quando relembra a confusão sonora de Marcus Pereira (que confundiu o som da cuíca com um miado de gato, incomodando-se), a imagem de Pelão apontando para a caixa de som que reproduz a música é frisada, para acentuar o efeito da anedota. Nem mesmo o recurso do contraste de depoimentos, utilizado em outros trechos do filme, entra como contraponto à fala. Em defesa da escolha dos diretores de Cartola talvez se possa argumentar que a ênfase deriva da importância do selo Marcus Pereira no resgate da cultura popular, como a sinalizar que um dos promotores desse processo ganhou fama por tê-lo levado a cabo, mas não estava tão familiarizado assim com esse universo.

O depoimento de Arley Pereira vem logo após a música (*Alegria*) que simboliza o momento vivido por Cartola após, finalmente, gravar seu primeiro disco. A música entra depois da fala de Pelão e é introduzida com uma imagem de Cartola abrindo uma janela, com o áudio (retirado do próprio disco) de alguém que diz “Manda aquele teu samba, *Alegria*”. Em paralelo ao áudio da música, Cartola aparece dando uma entrevista que começa nova coleção de imagens, agora quase sempre oriundas de registros televisivos, ressaltando a recente notoriedade do compositor. São muitas entrevistas, shows, notícias de jornal, a capa do segundo disco, até que Arley diz, sem que sua imagem apareça na tela: “Ele teve uma vida de cinema. Sofreu a vida inteira, mas no fim ele venceu”.

Por vida de cinema, entendamos uma trajetória de narrativa clássica americana, com o herói que passa pelos mais diversos infortúnios até merecer a vitória que conquista na vida, prêmio pelo aprendizado e pelo esforço. É a repetição, com a

²⁴³ Idem, *ibidem*, p. 53

troca do veio trágico do teatro grego para o final feliz hollywoodiano, da *Harmatia*, a falha trágica. No “Sistema trágico e coercitivo de Aristóteles”²⁴⁴, como Augusto Boal batiza a poética aristotélica, a *Harmatia* é a impureza desviante do comportamento do herói, algo a ser purificado. No caso da tragédia, isso ocorre com a morte ou a desgraça da personagem. O sistema seria coercitivo por gerar, de início, uma empatia entre personagem e espectador e, ao selar um destino ruim ao primeiro, funcionaria como alerta preventivo para que o segundo não adotasse o comportamento moral e socialmente desviante que levou o herói ao fracasso.

Como esquematiza Boal, a *Harmatia* está presente num primeiro momento de sucesso do personagem (que é quando se dá o processo de empatia deste com o público), mas se revelará o caminho de sua desgraça. E, no caso da reversão hollywoodiana, vencê-la é o caminho para a aceitação social e o final que preza o sucesso moral, ao invés da tragédia coercitiva.

No caso de *Cartola*, o filme nos leva a ver que as virtudes – o talento de compositor, a amizade – se misturam se não a falhas, pelo menos a situações de infortúnio que o levam a fracassar. Primeiro, no período do sumiço, quando viveu desventuras amorosas e foi relegado a segundo plano como compositor na Mangueira.; depois, na falência do ZiCartola, quando é obrigado a voltar, já velho, à casa do pai. Se é verdade que o filme não propõe em momento algum leituras moralistas dessas passagens que envolviam álcool, paixões e descompromisso com o dinheiro, por outro lado acentua o sofrimento do compositor. A *Harmatia*, aqui, talvez esteja mais no entorno do que no personagem. Mas fica clara a linearidade da trajetória, seguindo o movimento de ascensão, derrocada (por duas vezes) para uma ascensão definitiva deflagrada pelo disco e pelo reconhecimento imediatamente posterior, preparando o terreno para uma morte digna e plena de consagração.

2.4.6. A última morada, o corpo que define: a despedida.

O bloco final se inicia com uma sucessão de falas e imagens que remetem ao corpo de Cartola, o corpo que define. Discorre-se sobre o nariz, as mãos, mostra-se o

²⁴⁴ BOAL, Augusto. O Sistema Trágico e Coercitivo de Aristóteles. IN: *Teatro do Oprimido*, 1980, p. 5-55

compositor deitado, fala-se de seus hábitos, do cigarro, do consumo de bebida alcoólica. A narrativa acaba por estabelecer uma relação de causa e efeito, justificando pelos hábitos a aproximação da morte. Uma imagem em câmera lenta de Cartola fumando ilustra o cansaço mencionado por Pelão acerca do universo repetitivo do carnaval. O compositor fala de sua decisão de ir morar em Jacarepaguá em busca do sossego. Até que o arquivo televisivo rememora o factual: Cartola saindo do hospital e, ao ser entrevistado, a declaração peremptória: “Carnaval nunca mais. Chega de Carnaval para mim”. O que equivale a dizer “chega de vida para mim”. A imagem dos fios elétricos do começo do filme é retomada – agora com eles esticados. Ao fundo um relógio de rua, evidente metáfora do tempo acentuada pela música *O Inverno do Meu Tempo*. Um *fade out* sobre essa imagem sinaliza o fim.

Uma coleção final de imagens, editada em tom de louvação, enfatiza a despedida do compositor. A imagem que abre esta seqüência, com Cartola sorrindo, em câmera lenta, num desfile de escola de samba, marca um deslocamento último no uso do arquivo. Retirada de *Escola da Samba*, de Carlos Tourinho, ela assume em *Cartola, música para os olhos*, um tom explícito de homenagem ao compositor, acentuado pela articulação com outros registros, provenientes de outras fontes (TV Globo, Arquivo Nacional, *Memórias de um Carnaval*). No original, no entanto, o sentido é inverso. O curta metragem de Tourinho faz um discurso de denúncia sobre a espetacularização e a descaracterização do Carnaval em tempos de televisão. Mas se a prática está dentro do espírito do *found footage* – de compor novos discursos com uso indicial do material de arquivo – o fato de esta inversão não poder ser lida pelo espectador acaba por obscurecê-la, tornando inacessível a qualquer espectador que não tenha informações outras sobre o filme. No exemplo mencionado por Michael Zryd²⁴⁵, de *Tribulation 99* (1992), de Craig Baldwin, os deslocamentos de sentido são dados por uma recontextualização irônica, a partir da qual se abrem camadas de sentido. Nesse trecho de *Cartola*, o deslocamento de sentido passa despercebido, apenas realçando um olhar panegírico.

Por fim, o documentário voltará ao enterro de Cartola para fechar a narrativa e, pela via da música, deixar que “a voz” do compositor narre o fechamento da história.

²⁴⁵ ZRYD, Michael, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. The Moving Image - Volume 3, Number 2, Fall 2003, p. 46-47

Assim, Cartola “homenageia” a Mangueira cantando *Fiz por Você o que pude*, enquanto seus amigos sambistas “bebem” seu cadáver. Para relativizar o quociente de real contido na narrativa, é ainda a voz do compositor quem agradece e alerta: “Quero deixar o meu abraço a vocês todos, agradecer a lembrança do meu nome para bater um papo com vocês, para contar algumas mentiras e algumas verdades”. Dubiedade acentuada com a imagem dos diversos óculos de camelô – muitas possíveis visões para a mesma história – que fecham o filme.

2.5. Signos e recorrências

As bandeirinhas presentes em festas e desfiles populares (em especial aquelas em verde e rosa, cores da Mangueira) constituem o signo de maior presença no filme. Quando associadas ao texto falado, essas bandeiras estão sempre em relação com situações que evocam a vida em comunidade e a constituição de uma cultura comum, carioca ou brasileira. Isso acontece no relato do abandono de Cartola pelo pai (imagens das bandeirinhas e do morro da Mangueira ao fundo); no trecho que mostra a constituição das primeiras escolas de samba (imagens de *Rio 40 Graus*); na reconstituição do ensaio tal como ocorria nos anos 40 (com a letra que fala da singularidade nacional) e na homenagem do final do filme, com o compositor desfilando.

Ajudam, assim, a construir o discurso – bastante enfatizado pela narrativa – de que o samba e as comunidades onde ele era criado no período que vai dos anos 30 aos 50, era o gênero musical que melhor representava a ideia de nação. Ideia esta que começa a ser compartilhada com outros gêneros a partir dos anos 60, em especial com a Bossa Nova.

Outro símbolo bastante presente no filme é o trem, um dos aparelhos de translação contemplado na oposição feita por Kafka entre os meios de comunicação e os de translação²⁴⁶. Um dos grandes ícones da modernidade e de seus fenômenos derivados, como a urbanização, a aceleração da vida e as conquistas do espaço, o trem aparece principalmente no primeiro segmento. Marca passagens temporais, o jogo de idas e vindas entre personagem e contexto e a ocupação da cidade, que se expandia por ocasião da juventude de Cartola. Outro meio de translação, o carro, está presente também no

²⁴⁶ A respeito ver DELEUZE, Gilles, Op. citada, p. 130

deslocamento espaço-temporal que marca a passagem do primeiro para o segundo segmento do filme, com as imagens de Humberto Mauro em *Cidade do Rio de Janeiro*.

Se as bandeiras expressam as relações coletivas, os fios elétricos, menos presentes, remetem, como expressão de uma poética visual, à vida de Cartola. Aparecem no começo do filme, bastante emaranhados, como símbolo do caos enunciado pela narrativa acerca de sua vida familiar; terminam desemaranhados, sinalizando a existência que se configurou na obra mostrada ao longo do filme e legada à comunidade.

2.6. Conclusão

No cotejo entre os diferentes tempos narrados e a conseqüente disponibilidade de material para a construção narrativa – definidora da divisão em dois segmentos empreendida – *Cartola, música para os olhos* traz aspectos variados, às vezes dissonantes.

Recorrendo a diferentes estratégias narrativas em busca de uma forma inventiva (imagens e sons de arquivo, depoimentos, reconstituições de época encenadas, clipes musicais), o filme acaba por refletir o vazio que os documentos audiovisuais reservam à primeira parte. Nesse sentido, esse vazio obrigou a um uso do arquivo mais experimental e menos comprobatório nessa primeira parte, abrindo-se por meio da maior intensidade de deslocamentos entre significantes e significados a uma narrativa pronta a dialogar com faces variadas da cultura brasileira, da chanchada ao cinema novo, passando pelo cinema educativo de Humberto Mauro e pelo cinema de invenção de Julio Bressane.

No segundo segmento, o arquivo se divide mais entre o cinema novo e os diversos registros de TV, que abundam (ainda que muitos deles feitos em película). Em função dessa abundância, a narrativa toma uma forma diferente, com um exercício de acomodação do excesso e uma maior valorização do documento.

De uma maneira ou de outra, ainda que apareçam mais no segundo segmento, estão presentes no filme inteiro uma clara linha cronológica, a valorização da memória (em especial sob a forma dos depoimentos) e uma visão mais tradicional da

biografia, expressa na forma do jogo de interligações entre contexto e personagem, na ênfase anedótica e no acúmulo de informações característico da crônica histórica.

Mesmo com os sinais expressos na direção de uma relativização do poder de verdade derivado da crônica e dos documentos, tais como a enunciação inicial que aponta para o campo do cinema de invenção, o uso do confronto de depoimentos e a fala final de Cartola, dizendo que contou “algumas verdades e algumas mentiras”, o filme acaba, no nosso entender, por ter uma visão mais totalizante da vida do compositor. Essa visão é dada, principalmente, pela teleologia delineada pela cronologia (e pelo desfecho de redenção da falha trágica do personagem, que superou seus insucessos, após muito sofrimento, para ocupar seu lugar no panteão do samba), e pela construção expositiva escondida sob os depoimentos, com as diversas vozes que fariam a multiplicidade dos olhares constituindo uma linha de evolução narrativa.

Ao utilizar arquivo tão variado, *Cartola* traz à baila, ainda, questões de suma importância para a discussão sobre o acesso à memória que resiste ao tempo no Brasil. Sem sombra de dúvida, o filme ajudou a ampliar a presença de diversos produtores de cultura no imaginário nacional, recorrendo a fontes as mais diversas para compor-se. Sem que esse incômodo esteja diretamente presente em seu discurso, deixa, ainda, algumas questões: quem detém as imagens de arquivo no Brasil? Como se pode ter acesso a elas para construir novos recortes da história?

Tomados em consideração esses aspectos, *Cartola, música para os olhos*, pode ser visto como uma obra em que se sobressai uma luta de forças entre o desejo de inventividade e de diálogo amplo com o imaginário nacional, de um lado; e, de outro, sua autodeterminação de não se constituir como texto hermético, não inteligível a um público mais amplo. Na tentativa de combinar esses dois nortes, acaba tendo uma narração aparentemente multifacetada, mas com um grau de coesão grande quando vista a partir de sua parte verbal, que funciona como guia orientador para a colagem das imagens que apresenta.

Concluída esta parte da análise, faremos no próximo capítulo um breve cotejo dos dois filmes no que diz respeito a algumas das dimensões neles trabalhadas.

CAPÍTULO 3

RITMOS DA HISTÓRIA DA MÚSICA NO CINEMA

“Sua cabeça é uma galáxia de insólitos parentescos”

Do jornalista Sérgio Augusto, sobre o cineasta Julio Bressane²⁴⁷

²⁴⁷ AUGUSTO, Sérgio. Bressane e *Brás Cubas*. In: *Julio Bressane, Cinepoética*, p. 52

Neste breve capítulo de conclusão, proporemos um jogo comparativo de questões tratadas ao longo da análise dos filmes e que nos parecem as mais relevantes tendo em vista os temas centrais aqui abordados: as matrizes e escolhas estético/conceituais; os princípios de enunciação (e de produção); os usos do arquivo na constituição do novo discurso e sua posição no universo do *found footage*; o lugar que os personagens escolhidos ocupam na história da música popular brasileira; as implicações desses fatores no tipo de visão biográfica e histórica das obras. Finalmente, as questões não abordadas ou pouco aprofundadas no âmbito desta dissertação e que restam como possíveis objetos de futuras pesquisas.

1.1. Matriz convergente, diálogos variados

Um primeiro aspecto a ser cotejado é a maneira como *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* (1998, direção de Carlos Adriano) e *Cartola, música para os olhos* (2006, de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda) dialogam com a produção e o ideário do cinema de invenção preconizado por Julio Bressane, traço de convergência entre ambas. Os dois filmes compartilham de uma busca inicial pelo caminho da inventividade na construção de seus discursos. Mas nem sempre essas novas enunciações se darão pelo mesmo veio.

Um elemento comum entre os dois filmes e a obra de Bressane é a abordagem bem-humorada. No filme sobre Vassourinha isso se configura em vários momentos. Destes ficaremos, a título de exemplo, apenas com aquele que parece mais bem acabado: a sequência do cemitério com a imagem que busca o personagem cuja voz pede que o deixem dormir em paz.

Seu par dialógico em *Cartola* poderia ser a cena em que a paródia de *Aviso aos Navegantes* ao típico caso do amante escondido no quarto do marido traído serve como ilustração do relacionamento do compositor com a amante/futura mulher. A ironia se acentua aqui pelo fato de o personagem escondido, vivido por Oscarito no filme de Watson Macedo, ser um mero gaiato, sem ligação nenhuma com a mulher do homem da cabine onde está escondido, acentuando o deslocamento de sentido da cena utilizada.

Mas no tocante àquilo que se podem considerar os elementos mais significativos do diálogo entre os dois filmes e o ideário bressaniano, os percursos enfatizam aspectos múltiplos, apesar de convergirem no fato de aproximarem diferentes referências culturais.

Carlos Adriano investe naquilo que ele próprio classifica, na obra de Bressane, como “estratégia de rupturas agressivas em várias frentes”²⁴⁸. Esse caminho se traduz, no universo bressaniano, por uma busca do “específico fílmico”, materializado na “não-narração (des) construída em parataxe (outras coordenadas para a organização da imagem e do som)”, na “mistura de repertórios antagônicos (o sofisticado e o grotesco)” e na “liberdade radical de experimentação”. Essas rupturas agressivas a que Adriano se refere estão patentes no seu filme no trato com as notícias de jornal, em que a relação de tempo estabelecida pelo cineasta afronta aquele que seria o tempo “natural” de exposição das notícias (um tempo palatável para a leitura), criando um incômodo para o espectador, que assim é obrigado a buscar um novo tipo de entendimento para o conjunto som/imagem, que vai além do que está escrito na notícia.

E a própria (re)leitura do personagem de Vassourinha por meio de uma translação da experiência sensorial da música para a do cinema, em que se alternam preenchimentos e vacuidades, parece dialogar bem proximamente com o que Sinhô (Gilberto Gil) diz a Mario Reis em *Mandarin*: “Em todas as minhas canções é você que está lá, sua voz, seu silabar. Talvez o instrumento mais importante de um poeta seja sua voz. As ideias, que importam as ideias? A voz, humano instrumento de emoção”. Em *A voz e o vazio*, a busca da tradução desta voz para o jogo de articulações entre os parâmetros visuais e sonoros e a remissão à experiência do ouvir permeiam a construção de sons e imagens.

Já no caso de *Cartola, música para os olhos*, o veio central está naquilo que Ismail Xavier chama de “incessante produção de ‘interferências’ entre mundos da cultura (passado e presente, popular e erudito, cinema e literatura)”²⁴⁹. Se em *Brás Cubas* Bressane “registra” o diálogo do modernismo com a obra de Machado de Assis, com o personagem

²⁴⁸ ADRIANO, Carlos. Julio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema. IN: VOROBOW, Bernardo. ADRIANO, Carlos (org.). *Julio Bressane. Cinepoética*, 1995, p. 138, também para os trechos entre aspas logo a seguir.

²⁴⁹ XAVIER APUD ADRIANO. Op. citada, p. 141

Lobo Neves, marido de Virgília, apresentando Tarsila Amaral, Patrícia Galvão, Anita Malfati e Cecília Meireles ao escritor, se em *Mandarim* convivem Villa-Lobos, Raphael Rabello, Gal Costa/Carmen Miranda, Gil/Sinhô, Chico/Noel, o filme de Lício Ferreira e Hilton Lacerda sagra laços entre Machado e Cartola, entre este e Paulinho da Viola, cinema novo e bossa nova, compondo uma grande gama de aproximações e cruzamentos, estabelecendo afinidades. Bressane, no entanto, apresenta um todo bem mais disjuntivo e faz uma leitura mais aberta da obra de Machado, na comparação com a organização do material de Ferreira e Lacerda em relação à vida e à trajetória de Cartola.

1.2. As escolhas: o lugar dos personagens na história da música brasileira

As figuras de Mario Ramos de Oliveira, o Vassourinha, e de Angenor de Oliveira, o Cartola, ou o lugar que eles ocupam no imaginário da cultura nacional constituem uma possível rota de entendimento da abordagem dos filmes sobre cada um deles. Se não são as escolhas que determinam os arranjos estéticos, pode-se ao menos dizer que elas se prestam ao tipo de leitura empreendido por cada uma das obras.

Vassourinha, como já dito no capítulo sobre o filme de Carlos Adriano, foi uma figura fugidia cuja morte precoce fez com que fosse relegada ao esquecimento. Havia pouca documentação sobre ele e muitas das informações registradas em enciclopédias e livros sobre a história da música popular são desencontradas. Entre seu surgimento, na capa da revista *Careta*, em 1935, consequência direta de sua presença nos concursos de calouros dos anos 30, até sua morte, em 1942, são apenas sete anos de trajetória artística, dos quais apenas nos dois últimos sua voz foi registrada em disco.

O que se projetava como um fenômeno da emergente indústria radiofônica acabou obscurecido. A então incipiente lógica do mundo moderno de sempre buscar a novidade fez com que o cantor que ainda não havia se firmado totalmente – e que não poderia mais produzir novos artefatos de consumo – perdesse o lugar para outras vozes. Por isso, pouco restou dele na memória da música popular brasileira que começava a se formar. Apenas algumas pegadas, indícios. São os pontos de partida não para reconstruir sua

trajetória, mas para reler, de uma perspectiva contemporânea, numa outra linguagem, esses elementos remanescentes. Um personagem que sugere uma leitura mais fragmentária, mais afastada da possibilidade de sínteses maiores em relação ao universo do samba ou da nação.

Estranhamente, talvez Angenor de Oliveira também pudesse ter cumprido trajetória parecida, ainda que já houvesse deixado estacas mais profundas quando de seu desaparecimento na virada dos anos 40 para os 50. Mas sua “volta por cima” a partir da segunda metade dos anos 50 foi fundamental não só para que não fosse esquecido, como também para que passasse a ser lembrado como nome fundamental no nascimento e na afirmação das escolas de samba e como um dos mais importantes mediadores culturais entre a cultura comunitária e a cultura de elite, tanto na década de 30 como na de 60.

Não fosse esse ressurgimento e seu lugar histórico seria mais restrito. Indício disto é que nos 14 números da Revista da Música Popular²⁵⁰, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes entre setembro de 1954 e setembro de 1956, o nome de Cartola é citado em sete ocasiões, nunca como tema central de colunas, reportagens ou notas. No mesmo período, Vassourinha foi citado cinco vezes, duas delas como tema de notas²⁵¹, ambas sobre sua gravação de *Seu Libório*, de João de Barro e Alberto Ribeiro. E as duas últimas menções ao nome de Cartola ocorreram após o famoso encontro dele com o jornalista Sérgio Porto, colunista da publicação, ou seja, após seu ressurgimento na cena musical carioca.

Mas se o seu “achamento” é, como diz Marcos Napolitano²⁵², sintomático do olhar de um tempo em que se buscava o popular “autêntico”, cujo trabalho de memória buscava erigir e narrar uma tradição para a cultura popular, Cartola ocupa um lugar único nessa narrativa. Essa singularidade foi muito bem traduzida por Nuno Ramos ao identificar as características que fazem de Cartola e de Nelson Cavaquinho artistas extemporâneos²⁵³, que, em razão de trazerem em suas canções marcas de abstração (no sentido de um

²⁵⁰ Ver *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2006

²⁵¹ Temos aí um exemplo da “cozinha” jornalística, ou o reaproveitamento de material já editado. As notas sobre Seu Libório aparecem sob o mesmo título (Estes são Raros), a primeira vez na edição 2, de nov. de 1954, e na segunda vez na edição 11, de nov/dez de 1955.

²⁵² NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*, 2007, citada, p. 63

²⁵³ RAMOS, Nuno. Rugas, sobre Nelson Cavaquinho. In: *Serrote*, No. 1, março, 2009, p. 13-18

distanciamento do mundo concreto, que os leva a uma dimensão reflexiva), de sobriedade e de experiência acumulada, passaram ao largo das tensões entre tradição e modernidade ocorridas nas décadas de 50 e 60. Foram aceitos e reverenciados por gente ligada aos dois campos, abrindo-se dessa posição a possibilidade de representarem um todo maior, a cultura popular urbana brasileira. Em especial Cartola, cujas letras acenam para a conciliação, enquanto Nelson está numa dimensão trágica, segundo a leitura de Ramos.

Em resumo, Cartola percorre em sua vida um longo arco temporal em que ocorrem não só vicissitudes pessoais, mas em que estas fazem paralelo com a própria trajetória do samba e seus renascimentos dentro de cenário cultural brasileiro. E ele, como personagem, está presente em momentos cruciais dessa história, sendo facilmente assimilável como elemento de síntese dessa trajetória.

1.3. Lugar de produção e enunciação inicial

Se os dois filmes apostam em seu início em enunciações que dialogam com narrativas não tradicionais (a flicagem em *A voz e o vazio*; o necrofone de *Brás Cubas*, em *Cartola*), o lugar e as dimensões de produção de cada um deles parecem concorrer para uma concretização diversa de seus discursos.

O filme sobre Vassourinha foi realizado com um orçamento pequeno, financiado por um concurso público promovido pelo governo federal. Desde sua concepção estava destinado a circular pelo circuito de festivais e mostras em que a produção de caráter mais experimental tem mais espaço. Já *Cartola* nasceu como roteiro para um filme de longa metragem voltado ao circuito comercial. Pautou-se em sua trajetória de concepção pela tentativa de usar estratégias criativas, balizadas por uma clara diretriz de seus diretores de não tornar a obra um texto hermético. Em função disso, o filme constrói uma linha cronológica e não se furta aos depoimentos (relatos e interpretações sócio-antropológicas) e aos episódios curiosos ou reveladores (anedotas), elementos de mais fácil digestão para um público mais amplo.

Desse ponto de vista, o arranjo inicial de Cartola, com o paralelo entre o documento (imagens do enterro do compositor) e a expressão de inventividade (Bressane), aliados ao parágrafo inicial das *Memórias Póstumas* machadianas, sinalizam a tentativa de composição entre as duas dimensões. No caso de *A voz e o vazio*, as cifras – o efeito *flicker* reiterativo na imagem e no som (com a repetição da senha “ninguém sabe”), os movimentos de câmera sobre o nome que indicam um retorno ao passado – apontam para um texto de caráter mais alegórico.

1.4. O trato com o arquivo

Outro elemento que irá marcar as diferenças nos planos estético e discursivo é a forma como as produções utilizam o material de arquivo e os diálogos textuais daí decorrentes. Em *A voz e o vazio*, há uma clara opção por restringir o material de arquivo somente àquilo que resta como evidência direta da vida de seu personagem, os indícios de uma existência: o registro da voz, as fotos, notícias de jornal, os discos, documentos variados (certidões, registros trabalhistas etc.). Até mesmo as notícias de jornal que dão algum contexto, mencionando outros personagens da música, só integram o filme por estarem diretamente relacionadas a Vassourinha. Não existe articulação que exceda esses elementos, a não ser na sequência do cemitério. O que há é a manipulação, por meio de efeitos os mais diversos na imagem e no som, para criar sentidos novos. Em resumo, temos uma utilização do arquivo como índice, mas essa indicialidade é deslocada no âmbito de uma reapropriação estética que cria um novo discurso a partir de parâmetros distintos daqueles do documento original. Por esse motivo, aquilo que a princípio parecia um conjunto de poucos elementos remanescentes torna-se muito, em função do incômodo causado pelos novos tempos estabelecidos pela montagem (no caso das informações de jornal). Se retomarmos a súmula de William Wees²⁵⁴ sobre o *found footage*, estamos diante de uma obra com perspectiva pós-moderna, dada pela dimensão de reapropriação dos materiais históricos.

²⁵⁴ Acerca da classificação dos filmes *found footage*, citada na introdução desta dissertação

Em *Cartola*, o uso do material de arquivo está articulado com outras estratégias narrativas, tais como a reconstituição (imagens do ensaio dos anos 40 e do menino que representa Cartola), o uso de depoimentos, de imagens poéticas metaforizando temas diversos (bandeirinhas, trens, óculos, fios elétricos). O próprio uso do arquivo obedece a lógicas variadas, com imagens de outros contextos, compreendidas aí também obras ficcionais, que ilustram temas e épocas, e imagens e sons utilizados rigorosamente como provas documentais de fatos narrados. Há, também, imagens do próprio Cartola deslocadas para ilustrar uma anedota, como no caso da composição de *O Sol Nascerá*.

Os usos do arquivo aqui variam entre a representação figurativa de seus assuntos (mais presente na primeira parte da obra), numa perspectiva da colagem modernista, e até mesmo um viés mais analógico, próprio ao filme de compilação, principalmente quando os registros de Cartola passam a ser mais abundantes. Essa tônica do excesso que ganha um viés realista é tanto maior quanto o final do filme se aproxima, coincidindo com os últimos anos de vida do compositor, em especial a década de 70, quando foi bastante solicitado pela TV. Há, é verdade, deslocamentos de significado no uso do arquivo nesse trecho, mas alguns deles não podem ser reconhecidos sem que se recorra a informações extra-filme (como a inversão de sentido no uso das imagens do filme de Tourinho, de crítica ao espírito dos desfiles de então, que o documentário transforma em louvação dos sambistas).

Assim, ainda que trabalhando com alguns elementos de texto alegórico, principalmente no primeiro segmento, a tônica de *Cartola* é de uma obra mais simbólica, enfatizada pelo caráter de representação da cultura nacional, com a composição de uma sinédoque: Angenor de Oliveira traduziria o espírito do samba e da cultura popular urbana brasileira.

1.5. Intertextualidade ou dialogismo

Do ponto de vista dos diálogos que os filmes estabelecem com outros discursos, pode-se dizer que *A voz e o vazio* o faz mais na sintonia de leitura do mundo e

posicionamento²⁵⁵, com remissões não tão fáceis de identificar num primeiro momento. Há diálogos com o primeiro cinema, pela interpelação direta do espectador na flicagem inicial; há a retomada com novos significados de algumas imagens, evocando os intervalos de Vertov; a busca pelos elementos específicos do filme, dentro de uma certa proximidade com Arthur Omar. É uma via dialógica que se manifesta menos pela pura citação que pela incorporação de conceitos à linguagem. Especificidade de linguagem que é uma questão manifesta da obra em seu caminho sensorial, o que interpretamos como a tradução fílmica da audição de um disco, traduzida em duas partes distintas, com um intervalo (ruídos da virada do disco/passagem temporal).

O documentário sobre *Cartola* trabalha de forma diversa. À primeira vista, o discurso utiliza elocuições variadas e as incorpora para constituir-se. Seu recurso de mostrar diretamente textos de outras fontes é claro, mostrado desde o início por meio de filmes ou falas de depoimentos. Essa visibilidade de outros textos, no entanto, vai perdendo nitidez em muitas partes do filme, quando se embaralham as muitas vozes que o compõem. O enunciador, que a princípio parecia ser o depoente, revela-se o organizador dessas diversas vozes. Esse processo se dá pela não demarcação do discurso alheio²⁵⁶, com um recurso que se assemelha ao discurso indireto livre do texto escrito, aquele em que o narrador dá voz a outra pessoa sem, no entanto, delimitar quais falas são exatamente do personagem ou dele narrador. No texto escrito, as aspas ou o travessão representam essas marcas discursivas. No caso de *Cartola*, o embaralhamento é feito por meio da não identificação da voz e da mistura de muitas delas.

Do ponto de vista do olhar histórico, *Cartola* constrói uma linha temporal sobre a qual acompanhamos o desenrolar da vida de seu personagem, ainda que essa linha seja objeto de uma inversão narrativa inicial, na evocação da dúvida – e da fórmula machadiana – de “abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim”, dando antes lugar ao

²⁵⁵ A referência analítica que pauta essa ideia é a análise de José Luiz Fiorin sobre o conceito de dialogismo em Bakhtin. Ao comentar o primeiro conceito de dialogismo do autor russo, ele escreve: “(...) um discurso pode ser tanto o lugar de encontro de pontos de vista de locutores imediatos (por exemplo, num bate-papo, numa admoestação a um filho), como de visões de mundo, de orientações teóricas, de tendências filosóficas, etc. (por exemplo, na literatura, no editoriais, nos programas partidários)”. FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, 2008, p. 27.

²⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 39.

nascimento ou à morte. Onde não existem as referências claras à vida de seu personagem, busca ancorar-se no contexto, nas realidades de época, para que o espectador construa uma visão mais íntegra tanto de Cartola quanto do mundo à sua volta. Explica e cria relações de causalidade, como na associação entre fumo, bebida e descaso consigo próprio para justificar a morte do poeta ao final do filme. Mostra-se, desse ponto de vista, um discurso mais centralizado, centrifugador dos materiais que traz para dentro de si. Mas, ao mesmo tempo, traz à tona uma pluralidade de representações da cultura popular urbana que cria uma tensão no interior do próprio filme. Se o resultado aponta para um todo mais coeso, a composição é aberta a discursos variados, muitos deles alijados há tempos dos meios de comunicação.

Organizado a partir da experiência sensorial da audição, *A voz e o vazio* opta pela circularidade, pelos retornos a certos pontos de sua enunciação. Assim, confronta dois lados, tal como um disco de 78 rpm antigo: um primeiro, com sons mais próximos das canções originais, mais inteiras, ascendente; um segundo em que tudo se fragmenta rumo ao mistério da morte, à desapareição, com lacunas que cada espectador preencherá com suas inquietações. O contexto conta pouco. Tudo o que sabemos está nos elementos materiais que restaram do personagem. Se sabemos que ele fez shows com Carmen Miranda ou que excursionou com Francisco Alves é porque essas informações estão nas notícias de jornal sobre o próprio Vassourinha. Como, em função da restrição temporal, elas não podem ser totalizadas e lidas como verdades absolutas, o cantor resta como uma incógnita, uma sensação cambiante a cada espectador. É um discurso centrípeto, pluralizado a partir do próprio receptor.

1.6. História, novas pesquisas, percurso

Os dois filmes, por fim, constroem olhares diferentes em relação aos aspectos historiográficos da narrativa e suas possibilidades de entendimento do passado. *A voz e o vazio*, ao colocar-se numa perspectiva pós-moderna, denega a via restaurativa em relação à existência e ao tempo de seu personagem, enfatizando a questão da linguagem e o ponto de vista do presente sobre o passado. Como um convite ao espectador para que ele próprio interprete o filme e seu objeto, abre-se a novas construções.

Cartola, por sua vez, mesmo sinalizando desde o início ter sido pensado como discurso – e, como tal, um texto consumado entre muitos outros possíveis – assenta-se sobre o curso de uma narrativa biográfica mais tradicional, com cronologia e um jogo de vai e vem que ora explica o personagem por meio do contexto, ora o contexto por meio do personagem. Como diz François Dosse²⁵⁷ na conclusão de seu extenso trabalho sobre a biografia, esta “já não tem a ilusão de enunciar a realidade” e de, com isso, prover-lhe todo o sentido adjacente à existência do biografado.

Mas, se por um lado o filme sobre Cartola, ao fazer e mostrar suas escolhas ante as possibilidades figurativas para representar cenas e momentos da vida brasileira, deixa aberta a porta para outras leituras, por outro também acaba aderindo à tradição do discurso de resgate da memória. Ao valorizar depoimentos e documentos audiovisuais que retomam a leitura do samba como o signo autêntico da nacionalidade – e ao dizer, ao mesmo tempo, que esse mesmo samba tornou-se um produto altamente perecível, quando antes era perene – o filme parece colocar no passado o eixo comum de representação da cultura do país. Começa aberto, termina nostálgico.

Outra diferença importante é o que sinalizam os dois filmes no processo de aproximação com seus respectivos objetos. Enquanto *A voz e o vazio* metaforiza essa relação mostrando que, ao nos aproximarmos de um detalhe, vemos as lacunas do entorno e perdemos a noção do todo, *Cartola* opta por deter-se mais na profusão documental, dando muitas vezes a ela um estatuto de comprovação de verdade.

Os olhares dos dois filmes, no entanto, apontam para algo que se vem consolidando mais e mais nas últimas duas ou três décadas: uma pulsão de buscar na história da música popular brasileira as chaves para refletir sobre o imaginário do país. O fato de ambos recorrerem ao material de arquivo para diversificar as possibilidades de representação dialoga fortemente com uma necessidade de romper com uma visão hegemônica da cultura nacional. Afinal, cambiar os eixos do que se lembra pode ser importante por, ao mesmo tempo, alterar a lógica do que se deixa enterrado nas conveniências do esquecimento.

²⁵⁷ DOSSE, François. *La apuesta biográfica*, 2007, p. 412

Sob esta ótica, restam, entre muitas outras, questões que mereceriam maior atenção e reflexão mais aprofundada em novas pesquisas. Entre elas, seleciono três que me parecem mais instigantes em termos de possibilidades futuras. A primeira diz respeito aos arquivos e aos artefatos de memória em geral. Se há uma questão que *Cartola, música para os olhos* traz à tona de forma mais evidente é a de que, se vemos muito ali disposto, muitas coisas mais poderiam integrar seu arranjo discursivo. Para ficarmos em duas hipóteses, mencionadas pelos autores: o curta metragem *Chega de Demanda*, realizado por Roberto Moura em 1975, tendo o próprio Cartola como personagem central (com muitas cenas do período em que foi contínuo do Ministério da Indústria e Comércio); e um filme do antigo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) rodado com o sambistas da Mangueira, do final dos anos 30, sob encomenda do governo de Getúlio Vargas, não localizado. Acerca deste segundo, seria relevante identificar que tipo de construção o governo da época fez sobre os sambistas e o samba, que tentava incorporar como símbolo nacional. Mas além destas interdições quantas outras não se materializam cotidianamente em função ou do abandono de muitos arquivos, com sua conseqüente deterioração, ou pelo fato de instituições privadas passarem a deter seus direitos e restringir, às vezes pela via econômica, usos e conhecimento de sua existência? O acesso pleno a esses arquivos e sua conservação é a garantia de que possam prestar à escrita de histórias com ângulos e visões variadas.

Um segundo tema de pertinência seria a análise específica, que poderia ser estendida a vários outros filmes, das relações entre as formas de representar a morte e os sentidos derivados dessa operação nos discursos cinematográficos. O tema aqui foi apenas resvalado – afinal, ambas as obras dão centralidade à dialética entre luto e jogo. Como diz Certeau, a escrita histórica “faz mortos para que os vivos existam”²⁵⁸. Ao que o comentário de Gagnebin poderia servir de complemento: “A alegoria nos revela, e nisto consiste sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que ‘significação e morte amadurem juntas’, como afirma Benjamin numa página decisiva”²⁵⁹. Ou seja, as formigas que caminham sobre a grama do cemitério no filme de Adriano – assim como no *Brás Cubas* de Bressane – contêm uma potência de sentidos que resta a ser mais bem explorada, fato extensivo a muitos outros filmes.

²⁵⁸ CERTEAU, Michel de. A operação historiografia. IN: *A escrita da história*, 2008, p. 108

²⁵⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*, 2009, p. 38-39.

Por fim, uma última dimensão intuída a partir de uma primeira observação bastante genérica e talvez arbitrária, fruto talvez daquilo que Ismail Xavier aponta como o “pendor racionalizante” que faz do crítico “o maior alegorista”²⁶⁰, passando a enxergar sentidos em demasia onde eles não existem. Esta “aflição” na busca de significação, no entanto, parte de um comentário do próprio autor: o de que, nos filmes narrativos, a questão alegórica não se restringe ao plano dos agentes e ações da narração, “mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas”²⁶¹. A partir desse prisma, seria instigante tentar traçar um paralelo entre a forma como aparecem as bandeirinhas carnavalescas em suas diversas aparições em Cartola e se, de alguma forma, elas poderiam dialogar com a obra pictórica de Alfredo Volpi, instaurador de uma tradição que, talvez, esteja presente ainda que de forma inconsciente na forma de enquadrar, ou de relacionar o ritmo da forma. Afinal, como lembra Paulo Sérgio Duarte, as assimetrias do pintor fazem com que a analogia com a música seja inevitável, pois a obra de Volpi seria “uma partitura de marcações rítmicas”²⁶². Um bom ponto de partida para tentar estabelecer relações entre o vasto leque de referências visuais deste e de outros filmes e as tradições das quais elas decorrem.

Para finalizar, diria que este trabalho, aqui e ali, talvez tenha “sido vítima” da construção de pontes demasiadas entre as obras analisadas e as diversas áreas do pensamento. Ou talvez em outras partes as tenha deixado de construir onde elas poderiam estar presentes. Mas foi justamente esse processo de identificar amálgamas significativos o mais rico deste percurso, pois algumas questões e campos com os quais aqui se dialoga, como o cinema *found footage* e a historiografia da música popular, pedem, neste momento, o aprofundamento de pesquisas e reflexões para que sejam mais bem entendidos e conhecidos.

²⁶⁰ XAVIER, Ismail. *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*. 1990, p. 71.

²⁶¹ XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*, 2005, p. 345.

²⁶² KLABIN, Vanda (org.). *6 perguntas sobre Volpi – um debate sobre arte brasileira*, 2009, p. 77.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADRIANO, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 2000

ADRIANO, Carlos. Eixo de métodos (capítulo 4). IN: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 2008

AGGIO, Alberto; Barbosa, Agnaldo; LAMBERT, Hercília. *Política e Sociedade no Brasil, 1930-1964*. SP: Annablume, 2002

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996

BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: *Problemas de lingüística geral*. São Paulo, Edusp/Cia. Ed. Nacional, 1976, p. 260-276

BERNARDET, Jean-Claude. Os anos JK: como fala a história?. In: *Cineastas e imagens do povo*, 2003, p. 243-251.

BOAL, Augusto. O Sistema Trágico e Coercitivo de Aristóteles. IN: *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 5-55.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo Renascentista. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 10, n. 19, 1997, p. 83-98.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba. O quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974

CAIXETA, Rubens; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

CAMPOS, Augusto. Informação e redundância na música popular. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, p. 179-188

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: Cavalcante, Berenice et alli (org.), *Decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo , 2004, p. 37-68.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. RJ: Editora Nova Fronteira, 1995

CARROLL, Noël. A brief comment on Frampton's notion of metahistory. IN: *Millennium Film Journal*, Nova York, n. 16/17/18, p. 200-205, fall-winter 1986-1987

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. IN: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008, p. 65-119.

CESARINO Costa, Flávia. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

DELEUZE, Gilles. *Cinema – A imagem-movimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985

- DOSSE, François. *Apuesta biográfica, La*. Valência: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- EFEGÊ, Jota. Figuras e Coisas da música popular brasileira. RJ: Funarte, 2ª. edição, 2007
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. RJ; Jorge Zahar Editor, 1995
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Ática, 2008.
- FRITH, Simon. Hacia uma estética de la música popular. In: *Las culturas musicales. Lecturas em etnomusicologia*, (dir.) Francisco Cruces y otros, Madrid, Ed. Trotta, 2001, pp 413-435
- GADDIS, John Lewis. *Paisagens da história – como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GERVAISEAU, Henri. A identificação do lugar. In: *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento na vida dos homens*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2000
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicologia popular em América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafios. In: *Revista Musical Chilena*, 195, PP 38-64, 2001
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction: Early film, its spectator, and the avant-garde. In: *Early film*, ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker, 1989, p. 229-235
- HAOULI, Janete El. “Mordendo a Própria Cauda: Peça Radiofônica Alemã e Experimentação de Vanguarda” in *Mídia, Cultura, Comunicação*. Org.: Anna Maria Balogh e outros. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2002
- KLABIN, Vanda (org.). 6 perguntas sobre Volpi – um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. IN: ROMANO, Ruggiero (org.) *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. S.1p., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 95 -106, vol. 1

- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos e abusos da história oral*. (orgs) Marieta Ferreira e Janaina Amado, RJ, Ed. FGV, 1998, pp. 167-182.
- LEVILLAIN, Phillipe, Os protagonistas: da biografia. IN: *Por uma história política*, (org). René Rémond, RJ, Ed FGV, 2ª. ed. pp. 141-184.
- LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinema & pós-cinemas. Campinas, SP: Papirus, 5ª. edição, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. *O Cantor de Tango*. SP: Companhia das Letras, 2004
- MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me por favor. Uma história sem censura do Punk*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2 vol., 2010
- METZ, Christian. História/Discurso (nota sobre dois voyerismos). In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 403-410
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular no Brasil. IN: *Latin American Music Review*, vol. 28, No. 2, 2007
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000
- MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias – A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

- NICHOLS, BILL. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. IN: Nóvoa, Jorge (et. Al). *Cinematógrafo – um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009. p. 133-145
- PAIVA, Samuel. A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais. In: Maria Helena Capelato et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.
- PIGNATARI, Decio. Introdução à teoria da informação. In: *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix, 1980
- PEREIRA, Arley. *Cartola – Semente de amor sei que sou, desde nascença*. São Paulo, Edições Sesc SP, 2008, 2ª. edição.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade – O Negro e o Rádio de São Paulo*. São Paulo, Edusp, 2ª. ed., 2001.
- RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. *O espaço fílmico sonoro em Arthur Omar*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 1995
- RAMOS, Nuno. Rugas, sobre Nelson Cavaquinho. In: *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, No. 1, março, 2009, pp. 8-21
- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography – The work of film in the age of vídeo*. Durham and London: Duke University Press, 1999
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001
- SARLO, Beatriz. Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. IN: *Revista USP*. São Paulo: n. 56, p. 48-61, dezembro/fevereiro, 2002/2003

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, vol 1., 1901-1957. SP: Editora 34, 1998

SITNEY, P. Adams. Structural film. IN: *Visionary Film – The american avant-garde, 1943-2000*, Nova York: Oxford University Press, p. 347-370

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1985

SORLIN, Pierre. Televisão: outra inteligência do passado. IN: Nóvoa, Jorge (et. Al). *Cinematógrafo – um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009. p. 41-59

SOUZA, José Inácio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. *Revista USP*, n. 19, p. 171-3, jul.1993-jan.1994.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. DF: Editora UnB, 2008.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000

WEIRNRICHTER, Antonio. Hacia un cine de ensayo. In: *Desvia de lo real. El cine de devoficción*. T&B: Madrid, 2005.

WHITE, Hayde. *Meta-história – A imaginação histórica do século 19*. São Paulo: Edusp, 2008

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Anos 70. Música Popular*, RJ, Ed. Europa, 1979

WISNIK. José Miguel. *Veneno remédio – O futebol e o Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2008

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. IN: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica, volume 1*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.339-379.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005, 3ª. edição.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983

XAVIER, Ismail. Barravento: alienação versus identidade. In: *Sertão mar*, São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 23-51

XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. Revista *Novos Rumos*, São Paulo: Editora Novos Rumos/Instituto Astrojildo Pereira, Ano 5, número 16, p.51-71, 1990

ZRYD, Michael. *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. The Moving Image - Volume 3, Number 2, Fall 2003, pp. 40-61

OUTROS TEXTOS (CATÁLOGOS, ARTIGOS DE JORNAL ETC.)

BIAGGIO, Jaime. *Mestre Cartola vira documentário “nem tão louco”*. O Globo, disponível em acesso em 17. dez. 2007
(<http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/segundocaderno/141835425.asp>)

COUTO, José Geraldo. *Obra foge do convencional. Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1998. Caderno Ilustrada, p. 13 (capa do 2º caderno). Resenha crítica.

FERRETE, JL. Sem título. In: Vassourinha. SP: Continental, 1976, LP

HELENA JR., Alberto. Curta revive Vassourinha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1998. Caderno Ilustrada, p. 13

LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda. RJ, SP, Brasília: CCBB, set. 2006

FILMES

DIAS, Ricardo. *Um Homem de Moral*. SP: Superfilmes, 2009

SÍTIOS DE INTERNET

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (www.dicionariompb.com.br)

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. In: Revista Intermídias.com. 2002. Disponível em http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf.

ANEXO 1**FICHA TÉCNICA DA CINEMATECA BRASILEIRA****A VOZ E O VAZIO; A VEZ DE VASSOURINHA****Categorias:** Curta-metragem / Sonoro / Ficção**Material original:** 35mm, COR, 15min*, 410m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37**Data e local de produção****Ano:** 1998**País:** BR**Cidade:** São Paulo**Estado:** SP

Sinopse: "A arte sincopada do original e obscuro sambista paulistano Vassourinha (1923-1942), que gravou apenas seis discos 78 rpm". (FICMSP/9) "... Rara doença cessou seu batuque, aos 19 anos, truncando breve e luminosa trajetória. Ensaio sobre a percepção audiovisual da música e o sentido de documentação histórica, o filme articula na estrutura poética de ritmos, sensações e materiais, o processo do samba sincopado do cantor e uma reflexão conceitual sobre o fenômeno imagem-som." (É TUDO VERDADE/9)

Gênero: Documentário; Experimental; Biografia**Termos descritores:** Música Popular Brasileira**Descritores secundários:** Vassourinha; Disco**Termos geográficos:** SP**Produção:****Companhia(s) produtora(s):** Tatu Filmes**Produção:** Kahns, Cláudio; Lins, Mika; Adriano, Carlos; Vorobow, Bernardo**Produção executiva:** Vorobow, Bernardo; Kahns, Cláudio; Adriano, Carlos**Argumento/roteiro:****Roteiro:** Adriano, Carlos**Pesquisa:** Adriano, Carlos; Vorobow, Bernardo**Direção:** Adriano, Carlos**Fotografia:****Direção de fotografia:** Reichenbach, Carlos**Câmera:** Reichenbach, Carlos**Assistência de câmera:** Toledo, Rodrigo; Concilio, Sergio**Animação:** Tassara, Marcello G.

Som

Mixagem: Sasso, José Luiz

Montagem

Montagem: Amaral, Cristina

Montagem de som: Mendes, Eduardo Santos

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

CB/Transcrição de letreiros

FICMSP/9

MinC/CMB

MSP/22

É TUDO VERDADE/4

MinC/PDB

É TUDO VERDADE/9

Observações:

Contato: cadriano@usp.br.

Os letreiros do filme especificam: "1º assistente de câmera": Rodrigo Toledo; "2º assistente de câmera": Sergio Concilio.

Outras fontes apontam: a produção da Carlos Adriano Produções Cinematográficas.

Informações complementares às do sítio eletrônico da Cinemateca Brasileira:

Prêmios**

1997 1º Concurso de Projetos de Curta Metragem e Produção Independente, Ministério da Cultura

2000 Gold Plaque de Melhor Documentário de Curta Metragem, 36º Festival Internacional de Cinema de Chicago

2004 Eleito um dos 10 Melhores Documentários Brasileiros sobre Música, É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários (“A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha”)

Exibição de "Vassourinha" em Mostras individuais e Retrospectiva de filmes**

2009 Imagem-pensamento, O cinema radical de Carlos Adriano, Belo Horizonte, curadoria de Eduardo de Jesus

2007 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc - Videobrasil, sala Carlos Adriano, eixo curatorial, São Paulo, curadoria de Solange Farkas

2004 É Tudo Verdade - Festival Internacional de Curtas Metragens de Belo Horizonte

-
- 2003 56º Festival Internacional de Cinema de Locarno, sessão Carlos Adriano, seção “Cineastas do Presente”, Suíça, curadoria de Tiziana Finzi
 - 2002 Festival do Rio, sessão Carlos Adriano, Rio de Janeiro (no catálogo textos sobre a obra de C.A. assinados por Augusto de Campos, Caetano Veloso e Carlos Dignes)
 - 2001 Perhappiness (Curitiba), sessão Carlos Adriano, curadoria de Décio Pignatari
 - 2000 Hot Docs - 24o Margaret Mead, Museu de História Natural, Nova York
États Généraux du Documentaire de Lussas, França
 - 2000/1999 Programa Petrobras Curtas às Seis, circuito nacional - Espaço Unibanco de Cinema
 - 1999 28º Festival Internacional de Cinema de Roterdã, Holanda. É Tudo Verdade
 - 1998 Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo

** O filme tem cerca de 15 minutos se não forem contabilizados os créditos finais; com eles, vai a aproximadamente 16'50''.*

*** Segundo informações do próprio autor*

ANEXO 2

FICHA TÉCNICA

CARTOLA, MÚSICA PARA OS OLHOS

Categorias: longa-metragem, colorido, documentário

Duração: 88 minutos

Ano de produção: 2006

Produção: Raccord Produções / Globo Filmes

Distribuidora: Riofilmes

Direção: Lírío Ferreira, Hilton Lacerda

Roteiro: Lírío Ferreira e Hilton Lacerda

Produção executiva: Clélia Bessa

Produção: Clélia Bessa e Hilton Kauffmann

Fotografia adicional: Aloysio Raolino

Direção de arte: Cláudio do Amaral Peixoto

Figurino: Rô Nascimento

Edição: Mair Tavares, Rodrigo Lima e Lessandro Sócrates

Pesquisa: Beth Formagini, Roberto Azoubel e Wanda Ribeiro

Figurino: Rô Nascimento

Som direto: Valéria Ferro

Edição de som: Aurélio Dias

Mixagem: Roberto Leite e Aurélio Dias

Consultoria: Elton Medeiros

Direção de produção: Marcelo Ferrarini

Produção de finalização: Bruno Vianna

Assistência de Produção Executiva: Liliâne Dias

Relação de filmes utilizados, em ordem de entrada, segundo os créditos da obra

- 1) *A Morte de um Poeta* – Aloysio Raulino (doc), 1980
- 2) *Brás Cubas* – Julio Bressane (fic), 1985
- 3) *Memória do Carnaval* – Adhemar Gonzaga (doc), 1975
- 4) *O que foi o Carnaval de 1920* – A. Botelho (doc), 1920
- 5) *Conversa de Botequim* – Luís Carlos Lacerda, (doc), 1972
- 6) *Arraial do Cabo* – Paulo César Sarraceni, (doc) curta-metragem, 1960
- 7) *Perdida, uma mulher da vida*, Carlos Alberto Prates Correia, (fic), 1976
- 8) *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, (fic), 1955
- 9) *Aviso aos Navegantes* – Watson Macedo (fic), 1950
- 10) *Escola de Samba* – Carlos Tourinho (doc)
- 11) *Heitor dos Prazeres* – Antonio Carlos Fontoura (doc), curta-metragem, 1965

- 12) *Quem roubou meu samba* – Antonio Carlos Burle, longa-metragem (fic), comédia musical, 1959 (ilustra venda de sambas)
- 13) *O Mandarim* – Julio Bressane (fic), 1995
- 14) *Rio Zona Norte* – Nelson Pereira dos Santos (fic), 1957
- 15) *Nelson Cavaquinho* – Leon Hirszman (doc), curta-metragem, 1969
- 16) *Escola de Samba Alegria de Viver* – Cacá Diegues, Produção CPC da UNE (fic), episódio de Cinco Vezes Favela, 1962
- 17) *Retrato de Villa-Lobos* – Miguel Schneider (doc), curta-metragem, 1964
- 18) *Folia* – Rodolfo Neder (doc), Cinédia, curta-metragem, 1974
- 19) *Copacabana* – Alfred Green (fic), 1947
- 20) *O Brasil na Guerra: a FEB contra o Nazifascismo* – Jorge Ileli, INC (doc), curta-metragem, 1970
- 21) *Cidade do Rio de Janeiro* – Humberto Mauro, INC, (doc), média-metragem, 1948
- 22) *Orfeu Negro* – Marcel Camus (fic), 1959
- 23) *Jango* – Silvio Tendler (doc), 1984
- 24) *Os Anos JK* – Silvio Tendler (doc), 1980
- 25) *O Tempo e o Som* – Bruno Barreto e Walter Lima Jr., INC, (doc), curta-metragem, 1970
- 26) *Ganga Zumba* – Cacá Diegues (fic), 1964
- 27) *O Desafio* – Paulo César Sarraceni (fic), 1965
- 28) *Os Marginais*, episódio “Papo Amarelo”, de Moisés Kandler (fic), 1968
- 29) *Álbum de Música* – Sérgio Sanz (doc), curta-metragem DAC/MEC, 1974
- 30) *Garota de Ipanema* – Leon Hirszman, Saga Filmes, (fic), 1967
- 31) *Terra em Transe* – Glauber Rocha, (fic), 1967
- 32) *Partideiros* – Carlos Tourinho, TVC Produções (doc)
- 33) *Noitada de samba* – Carlos Tourinho, TVC Produções (doc)
- 34) *Rio, Carnaval da Vida*, Leon Hirszman, RF Farias/INC (doc), 1978

Arquivos consultados e mencionados no filme:

Acervos de vídeo e áudio:

Arley Pereira
 Beth Carvalho
 João Carlos Betzelli (Pelão)
 Silvio Da-Rin
 André Barcinsky
 Pedro Lima/Rio Filme
 Silvio Tendler
 Arquivo Nacional
 Cedoc – TV Globo
 Cinemateca Brasileira
 CTAV
 MIS
 Rádio MEC
 Rede Record

Tempo Glauber
TV Cultura

Acervos de fotos:

Arley Pereira
Carlos Cachça
Beth Carvalho
João Carlos Betezelli (Pelão)
MIS/RJ
Lúcio Rangel – Maria Lúcia Rangel
Lúcio Rangel – MIS
Biblioteca Nacional
Sérgio Cabral
Jornal do Brasil
O Globo
Arquivo Geral da Cidade
Arquivo Nacional Editora Abril
Funarte
Walter Firmo

Relação de músicas, em ordem de entrada no filme

Divina Dama - MPB Especial Cartola – TV Cultura
Ri, Palhaço - Áudio – Rádio MEC
Pelo Telefone - 50 anos de Samba – TV Record
Sala de Recepção - Gravação original para o filme
Não quero mais amar a ninguém - Gravação original – acervo inédito de André Barcinsky
Chega de demanda - Gravação original para o filme (música de 1929)
Vale do São Francisco - Gravação original para o filme
Que Infeliz Sorte - Áudio – gravação original Odeon 1929 – Acervo Lúcio Rangel
Qual Foi o Mal que Eu te Fiz - Áudio – gravação original Odeon 1932 – Acervo Lúcio Rangel
Quem me vê Sorrindo - Áudio Gravação original maestro Stokovsky
Tico-Tico no Fubá - Gravação original filme Copacabana (1947)
Ciência e Arte - Gravação original para o filme
Sim - Gravação original Brasil Especial Cartola/Rede Globo
Grande Deus - Gravação original Continental 1958
Nós dois - Gravação original MPB Especial – TV Cultura
Eu tive um só Amor - Gravação original Memória em Verde e Rosa
Festa da Vinda - Gravação original Brasil Especial Cartola/Rede Globo
A Voz do Morro - Gravação original MPB Especial Zé Ketti/TV Cultura

O Sol Nascerá - Gravação original MPB Especial/TV Cultura

O Sol Nascerá - Gravação original Brasil Especial Cartola/Rede Globo, com Nara Leão

Peito Vazio - Gravação original MPB Especial/TV Cultura

Acontece - Gravação original videoclipe Programa Fantástico/Rede Globo

O Mundo é um moinho - Gravação original Brasil Especial Cartola/Rede Globo

Tempos Idos - Áudio Gravação original LP Fala Mangueira EMI-Odeon fonograma

O Sol Nascerá - Gravação original Record (Cartola canta)

Alegria - Áudio – gravação Marcus Pereira (LP)

As Rosas não falam - Áudio gravação instrumental Maurício Edgar

O Inverno do Meu Tempo - Áudio – RCA

Autonomia - Áudio – RCA

Fiz por Você o que pude - Gravação original Especial Cartola TVE

Corra e olhe o Céu - Áudio EMI

ANEXO 3

Entrevista com o cineasta Carlos Adriano

Realizada no dia 7/4/2009, no Chopp do Miguel, nos Jardins, em São Paulo.

Em que condições de financiamento e produção o filme foi realizado?

O filme foi feito em 35mm. Foi o primeiro concurso do Ministério da Cultura, o primeiro edital lançado pelo Minc para a produção de curtas-metragens, em 1997. A verba era de R\$ 40 mil. Eu e Bernardo [Vorobow, produtor do filme] dividimos produção, pesquisa e roteiro; a fotografia filmada em locação foi do Carlos Reichenbach; fotografia de animação e *table top*, do Marcelo Tassara; montagem da Cristina Amaral; edição de som, Eduardo Santos Mendes; mixagem, José Luiz Sasso. Obviamente, o dinheiro nunca dá. Mas foi feito só com esse aporte financeiro e a gente complementou com dinheiro do bolso. Eu não ganhei nada, e o Bernardo não ganhou nada. O filme foi feito como eu queria, não tive de renunciar a nada por conta da limitação de verba. Não tem muito como medir quanto se gasta com algumas coisas como combustível, pesquisa de campo. Acaba que você se financia, sem ter uma forma de mensurar isso.

Foram quantos dias de filmagem?

É difícil lembrar, pois já faz mais de 10 anos. Acho que filmagem em *table top* não levou mais de cinco ou seis dias. E a última seqüência, do cemitério, teve menos do que um dia, um período da manhã inteiro, mais meia tarde. Em uma semana tudo foi filmado. A montagem levou um mês e uma ou duas semanas. Edição de som, três semanas; mixagem, dois dias.

Carreira, público, recepção?

Prefiro te mandar a relação completa por escrito. Ganhou um prêmio de melhor documentário de curta metragem no Festival de Chicago; a placa de ouro para melhor documentário de curta. Melhor longa foi Agnès Varda com *Le glaneur, la glaneuse*. Ficou em cartaz no programa Curta Seis, em que os filmes ficam um ano circulando, do Espaço Unibanco. Há questões curiosas, como no Festival de Chicago, em que eles queriam que o filme fosse exibido com legenda, e eu recusei. Quando o filme foi selecionado, me pediram uma cópia legendada em inglês. Era algo que teria implicações conceituais. Falei que não fazia sentido e que seria impraticável. Para o espectador ler, iria ser uma guerra de um olho que lê a matéria e outro que lê a legenda, e disse que conceitualmente não era o caso, porque a proposta do filme era a de uma saturação da informação, que o espectador completaria. Então, se eu tenho um recorte grande e escolho duas, três frases para legendar, eu estaria matando a possibilidade de outras leituras enviesadas. Por sua vez, letras dos sambas ou dos choros dialogam com o que está escrito na tela, então seria impraticável traduzir e conceitualmente errado. Eles aceitaram minha justificativa, e curiosamente o filme ganhou o prêmio de melhor documentário de curta sem ter legendas, o que em festival americano, ou em qualquer festival internacional não se costuma aceitar, pois tem de ter a tal legenda. Mas eu disse ‘olha, não é essa a viagem do filme’.

O filme passou também em Locarno, quando teve a retrospectiva completa da minha obra, em 2003; no Vídeo Brasil, quando a Solange Farkas construiu uma salinha de cinema no espaço positivo e determinou que em 2007 o eixo curatorial era cinema, vídeo e artes. E eu era um dos

artistas brasileiros eleitos por ela para representar esse eixo curatorial. Então o filme ficou sendo exibido em *looping* ali. Também teve o festival do Rio, num programa-retrospectiva de meus filmes.

Foi possível calcular o número de espectadores?

Difícil, pois algumas das sessões eu não estava e houve muitas gratuitas. Nunca recebi também relatório. Talvez no Curta às seis eles tenham. Mas aí é um filme num programa, que era um programa de samba. Mas de festivais é difícil.

Como foi o processo de pesquisa? O que te fez escolher esse tema, buscar especificamente o Vassourinha? Era um ponto de partida teu a escolha de um personagem com o qual você fosse dialogar, em termos de imagem, só com imagens de arquivo, diferentes daquelas com que você vinha trabalhando? Como o filme se insere na tua obra?

É o meu terceiro filme, logo depois do *Remanescências*. Ele ganhou esse concurso do Ministério em 1997, mesmo ano em que o *Remanescências* foi finalizado. Começando pelo final [da pergunta], e vendo retrospectivamente, acho que o filme se insere num projeto que eu tenho, embora seja consciente, mas não deliberado, que seria trabalhar aspectos ou elementos ou materiais desconhecidos ou ignorados da cultura brasileira. Digo consciente porque isso é reconhecido. Quem pegar minha filmografia a partir do terceiro filme é assim: ou são os primeiros fotogramas filmados no Brasil; ou é um sambista paulista que gravou seis discos; ou é uma série de lanterna mágica que o fotógrafo Augusto Militão de Azevedo fez; ou é o suposto único filme rodado pelo Monteiro Lobato; ou são os filmes inacabados rodados pelo Décio Pignatari. Então, vendo no conjunto existe uma coerência e um trajeto que eu poderia dizer assim: aspectos materiais ignorados ou esquecidos da cultura brasileira enquanto artefatos mesmo, essa pesquisa de descoberta. Quando digo que não é deliberado – e no caso do Vassourinha, que é meu quarto filme e o segundo nesse viés – não era uma coisa que falei assim: “vou agora procurar um tema que se encaixe nesse projeto”. Obviamente que existia uma questão de coerência, mas não falei ‘vou agora ficar procurando temas que se encaixem nisso’. Já conhecia o Vassourinha por ser um admirador de sua obra, gostava de música popular dos anos 40 para trás, então já o conhecia, e quando surgiu a oportunidade do edital, pensei em escrever esse roteiro – inclusive porque tinha aquela coisa ‘aspectos da cultura brasileira’ – então o tema se encaixava. E o tema em si me atraiu. Achava muito interessante pela mera enunciação: um sambista que virou rodapé de página – ele era paulista, era preto, era criança, era bem marginal – tanto que alguns consultores como, por exemplo, o Raul Duarte, que o contratou na Rádio Record (pelo menos quando eu falei com ele, ele já idoso) não tinha muito... não respeito, mas não tinha muito interesse, pois era só um menino, havia gravado só seis discos. Então nessa coisa de artefatos ou temas esquecidos, ignorados ou desconhecidos o filme se encaixava, e eu tinha essa atração porque era uma coisa que – sem querer avançar em coisas estéticas, mas o filme começa dizendo ‘ninguém sabe’, com um *looping* do trecho do Emília – ninguém sabia nada mesmo. Tinham poucos, como por exemplo o Alberto Helena Júnior, que foi uma grande fonte, um grande consultor, mas ninguém sabia nada. Vassourinha eram três, quatro linhas, quando aparecia nas enciclopédias de música popular. Ele era um assunto fora da história. Então eu já com essa vontade de pesquisa, tinha essa coisa de ter estudado na USP, ter desenvolvido o mestrado, fazia pesquisa na Cinemateca Brasileira, sempre tive esse lado de

pesquisa muito forte, então essa atração pelo objeto não identificado ou pelo objeto difícil se fez como um impulso mais ou menos natural, em função de que eu também já conhecia o tema.

O filme tem aí uma visão de história, de historiografia, de buscar nas fendas aquilo que está escondido, que permeia a obra, de ter explicações e olhares diferentes daqueles consagrados.

Pode-se dizer isso?

Sim. E, no caso do Vassourinha, acho que o próprio título resume isso: *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. Porque realmente era voz dele, que é o que restou, além de fiapos de informação, e coisas que eu Bernardo acabamos achando – recortes de jornal, era tudo muito pouco. O que existia eram as doze gravações. O resto era vazio, lacuna, lapso, ouvido no sentido de ouvir, porque era música, mas também olvido, porque era esquecimento. Então é uma ideia – um pouco a história do Benjamin – de história como ruína, como fragmento, como artefato. E uma ideia que o Décio Pignatari naquele ensaio sobre a minha obra geral, mas a partir do Vassourinha, desenvolveu: a ideia da múmia, da imagem. Na verdade tem essa coisa de uma outra história, ou uma história à margem, ou uma história esquecida, ou uma história incompleta, ou lacunar. O Vassourinha era um signo que reunia essa questão da música brasileira, anos 30, mas também tinha esses compostos meio marginais, de uma história meio esquecida, deliberadamente ou não, a questão do samba paulista. Que há um preconceito [quanto ao samba paulista], mas se pode ver no filme que não só o Vassourinha cantou com as irmãs Miranda, Aurora e Carmen, naqueles shows muito típicos à época de fazer um show com vários artistas, cantou com Francisco Alves, com Orlando Silva. O Vassourinha tem um tipo de canto falado que faz parte de uma constelação – o primeiro foi Orlando Silva (não o dos anos 40 com a grande voz, mas com a voz pequena), Mario Reis, João Gilberto, há uma tradição. É o chamado samba-de-breque, com a entonação do canto falado. Ele era uma figura que, como signo, no sentido semiótico, no sentido de um índice, de um rastro de história, concentrava uma série de questões muito interessantes. E essa questão de história como lacuna, como coisa não completada, é a voz e o vazio. E eu esperava que houvesse a vez dele, que o filme colocasse, e acho que colocou um pouco, pois depois disso o disco foi relançado. Teve um projeto que não aconteceu, por uma questão de produção, mas o Caetano Veloso, que já conhecia meu trabalho, me procurou, pois ele e o Chico Buarque tinham um projeto de fazer um disco, não só de relançar as músicas originais, como também de fazer um segundo disco como duplo com outras interpretações – e a ideia era lançar o filme junto num DVD, seria uma caixa. Ou, então quando houvesse show do Caetano e do Chico, projetar o filme, mas aí outras pessoas acabaram só relançando em CD e a coisa acabou não acontecendo..... Quando o Caetano me perguntou, eu disse: “Claro, pô, é uma honra, não só por vocês resgatarem, o que vai ao encontro da ideia inicial, e colocar o Vassourinha numa leitura contemporânea de dois dos nossos maiores compositores e cantores. Mas aí acho que aquela coisa do [Charles] Gavin já devia estar engatilhada com uma outra gravadora, sei que acabou não acontecendo.

Mas você trabalhou com os discos originais de todas as doze músicas...

Usei os 78 rotações da coleção Miécio Caffé, que foi tema de um outro filme meu, para o meu grande prazer. Por uma questão de ser um filme de materialidade, a questão materialista do artefato... Primeiro porque na época não existia o CD, mas tinha em LP, eu tinha o disco, que era o meu conhecimento do Vassourinha. Aliás, quem organizou o disco foi o JL Ferretti, um

pesquisador que também foi uma fonte grande para mim. Mas eu queria usar os discos 78 rotações, que era como eles foram conhecidos. E a única matriz a que eu pude ter acesso foi da coleção do Caffé. Peguei as seis bolachas e transcrevi digitalmente para uma fita DAT e é todo o material sonoro do filme. Todo o som do filme é só tirado desses discos: chiado de disco, agulha emperrando, não tem nenhum som além.

Quando você decidiu fazer o filme, o que você sabia que existia de material, e o que você foi buscar a mais na pesquisa?

Eu só sabia que tinha as gravações e, obviamente, que os discos 78 rpm eu poderia encontrar com o Miécio, porque ele tem a maior coleção de discos 78. Mas naquela altura foi uma pesquisa de pré-produção de descobrir onde estavam os discos. E no encarte desse LP 33, que são as 12 faixas, tinha um encarte com umas fotos e eu tinha também uma capa da revista Carioca. Só.

Quando você decidiu fazer o filme, já tinha em mente o formato?

Não. Em geral, no meu trabalho, o processo de pesquisa é tão criativo quanto a realização. Por mais que eu tenha um plano de vôo meio determinado, marcado, sou muito aberto não só às contribuições do acaso, mas à riqueza de um processo de pesquisa. No filme existe isso, por exemplo, no plano final do cemitério. Toda aquela coisa é uma espécie de alegoria do processo de pesquisa do filme. O roteiro que eu fiz era mais ou menos próximo do que acabou sendo o filme, mas tinha uma pretensão mais didática, porque a ideia era tirá-lo do olvido, do olvido do espectador e do olvido enquanto esquecimento da história da música brasileira. Eu sabia que eu queria trabalhar só com artefato sonoro dos discos, sabia que queria ter imagens de registro de jornal, fotografia, mas foi só depois que ganhei concurso e pude me dedicar que fui atrás dos materiais. E esse processo foi muito intrincado e truncado, porque não existia nada. O que eu consegui por uma felicidade total foi chegar ao irmão de criação do Vassourinha, que tinha três álbuns – porque o Vassourinha fazia um *clipping* das coisas dele. Um álbum, o [jornalista] Alberto Helena [Júnior] me deu, pois ele fez um programa nos anos 60. Ele foi muito generoso, e acho que gostou muito, escreveu uma capa inteira da Ilustrada [da Folha de S.Paulo]. E ele fez o programa e tinha um álbum e me deu. Os dois outros álbuns eu consegui com o irmão de criação, que também foi absolutamente inesperado chegar a ele. Então eu tinha o Ferretti, que fez o disco 33, mas toda a informação dele estava no encarte... mas ele me colocou em contato com o Raul Duarte, que foi o cara que contratou o Vassourinha na Rádio Record. No filme tem o contrato, e você pode ver que a primeira testemunha foi o Raul Duarte.

Foi então na hora que você viu o material que tinha em mãos que definiu a linha do filme?

Cada filme é um filme, cada filme é um processo, cada filme é um projeto, mas em geral eu deixo que o material me diga o que eu devo fazer. Obviamente, quando você faz um roteiro, tem uma pesquisa, porque senão nem poderia apresentar no concurso, e muito menos ganhar. E, segundo eu soube, foi um projeto vencedor por unanimidade, as pessoas gostaram muito no Ministério. Quem me falou isso foi a Beth Carmona, da TV Cultura, que é uma fascinada por samba, e conhece tudo. Eu nem conhecia ela, e ela me disse que achou o projeto brilhante. Então, obviamente que havia uma pesquisa antes, baseada na coisa dos discos e das canções que eu conhecia, do encarte que eu conhecia, e de um texto ou outro que eu tinha guardado, lido. E

muito completando as lacunas da pequena biografia que aparecia nas notas de rodapé da história da MPB. Mas depois que eu ganhei o projeto, aí pude fazer o filme e comecei a pesquisa, a coleta do material também permitiu estruturar o filme de um outro modo.

E no que ele é diferente entre o que estava estruturado no projeto inicial e na realização final?

Ele é menos didático. No projeto original tinha até voz *over*, tinha alguém contando a história. Mas não assim: “nasceu Vassourinha” e aí aparece a casa, eu nunca faria isso. Mas tinha uma ideia – de como realmente não tinha nada, ninguém sabia nada – a ideia era um pouco assim fazer um documentário que explicasse. Mas depois com o que eu coletei e com o processo de pesquisa, que foi muito rico – por exemplo, a generosidade do Alberto Helena Jr., o conhecer mitos como o Raul Duarte, o próprio Alberto Helena como um mito, no sentido de um especialista de música brasileira... Com a coleta do material eu me beneficieei não só do material concreto – a evidência do artefato, a evidência das lacunas sugere muita coisa, mas a ideia muito clara de trabalhar a questão do vazio, apesar de que o filme – e isso é muito complexo – é superabundante de informação. Quer dizer, posso dizer que, pelo menos naquela altura, tudo que existia de Vassourinha está no filme, pois não só tem os álbuns do Helena, os álbuns do irmão de criação, eu fiz pesquisa no arquivo da Folha. Vassourinha começou a cantar em 1935 e morreu em 1942. Eu peguei todos os jornais originais e vi um por um todos os dias. Fiz isso com a coleção da Folha, com a coleção do Estado, da Revista Carioca e com outras revistas da época – não me lembro o nome. Chegava em arquivos como a Biblioteca do Museu Segall e pedia as revistas que abarcavam o período de 35 a 42. Pegava e olhava tudo, edição a edição. Tenho em casa várias coisas que xeroquei. Isso durou quase um ano. Porque para eu escrever o projeto, o roteiro, tive de fazer uma pesquisa. O que era não muito complicado para preparar. Para ter o acesso na Folha, no Estado – eram jornais originais, página por página – isso foi feito depois que eu ganhei o concurso, para poder abordar os jornais, e falar “olha eu tenho um projeto que vai resultar num filme, então tenho uma parceria que eu poderia propor”, mas essa parte da pesquisa mais assim era coisa de livro. Era assim pegar todas as histórias da música brasileira, ia a qualquer biblioteca e lia. E aí via o verbete, que não era quase nada. Mas a pesquisa reveladora que gerou a constelação da construção do filme foi depois do projeto aprovado, que permitiu me dedicar *full time* a isso. E descobri coisas inesperadas, como, por exemplo, chegar ao irmão de criação, que foi inacreditável.

Você faz uma opção deliberada pelo documento (jornal, certidões etc.). Você não busca imagens de locais hoje, depoimentos ou jornais de época que não tivessem que ver com o Vassourinha. Você fechou o foco no que havia de material em relação a ele. O que você tinha em mente ao fazer essa opção?

Isso foi depois do material coletado. Acho que no projeto original tinha uma contextualização do Vassourinha no panorama da música brasileira. Embora quando eu apresento um programa, um recorte em que o Vassourinha está do lado do Chico Alves, das irmãs Miranda, mostra existe um contexto em que ele não era um sambista paulista solto no espaço. Ele circulava, fazia shows com o Sílvio Caldas. De todo modo, o contexto está ali dado. Isso foi depois de todo o material reunido. Na verdade, a reunião do material e o processo de coleta me ensinou muito e me direcionou. Primeiro, a questão do suporte: artefatos, a ruína, jornal rasgado, páginas do

álbum rasgado do Vassourinha – um recorte que tem no final na seqüência da morte ou da ressurreição. Chegou assim, se foi o Vassourinha que rasgou, se foi o irmão de criação ou alguém da família, não importa. Essa ideia de coletar os objetos ou as ruínas dos objetos me sugeriu que seria muito mais rico trabalhar a questão da materialidade como ruína, como lacuna, e que isso é um dado irrecuperável da história. Eu entrevistei Raul Duarte, entrevistei até o médico que cuidou do Vassourinha na Santa Casa, que era um parente do Zuza Homem de Mello, e ele me contou histórias fantásticas. Porque a ideia era: vou perguntar para os especialistas de música. Mas *ninguém sabe* (sabia). Tirando o Alberto Helena, que não é propriamente um musicólogo de profissão – é um amante e conhecedor, por isso também ele sabe tudo. Você vai perguntar ao Zuza Homem de Mello etc., ninguém sabe. Ou sabe assim: ah, ele começou na começou na Record, começou como contínuo, mas o nome era Vassoura, mas isso não é verdade. Essas informações que estavam nas biografias, em geral três linhas com duas equivocadas. Aí, com essa coisa do Helena e descobrindo as coisas, você vê que o material revela. Então o caminho não era fazer uma coisa que também seria o tom. Eu poderia entrevistar o médico. Ele me contou como atendeu no final, como tinha o saguão do hospital cheio de gente para ver o Vassourinha... Mas eu queria fazer uma redução quase eidética, no sentido de *eido* [local próprio para uma pessoa ou coisa]. Sabe, reduzir, porque é assim: é artefato, é ruína, é memória. E o que sobrou disso. Sobraram os discos e algumas fotos, notícias de jornal, partituras de música (isso também eu pesquisei, no Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro, que eu soube que de muitos desses sambas e choros eram publicadas partituras também). Isso é registro material. Então me interessava mais isso do que um pesquisador ou historiador falar. Achei que era mais importante, pela especificidade do tema, trabalhar com suporte. Recusar a narração, não explicar o sentido, porque a eloquência... Para quem achava que ninguém sabia nada, e descobriu até recibo de médico, certidão de enterro, contrato, recibo de quanto ele ganhava por gravação. Era um mundo de informação, uma saturação. Achei mais interessante trabalhar essa dialética de ninguém sabe – não se tem nenhuma informação sobre ele – mas por outro lado se encontrou um registro superabundante de dados materiais. E a dialética se enriqueceria dessa tensão entre um vazio - ninguém sabe - ele é um enigma. Mas por outro lado, você tem desde um recibo de remoção do médico. A própria lápide, não se sabia onde ele estava enterrado. Por que ele foi inicialmente enterrado na Consolação, e depois foi removido para o cemitério dos protestantes por causa do Moraes Sarmiento. E eu só soube disso por uma outra coisa maravilhosa que quando você perguntar eu respondo...

Qual?

Foi graças ao Carlos Reichenbach. Que inclusive eu não só descobri onde estava o túmulo, como por meio disso, cheguei ao irmão de criação. Porque eu falei para o Bernardo Vorobow, o produtor, que gostaria que o Carlão filmasse as cenas de locação, porque eu admiro o trabalho dele como autor e como fotógrafo. E o Bernardo é um amigo do Carlão desde o começo de carreira, inclusive no *Lilian M, Relatório Confidencial* (1975), o Bernardo aparece numa cena na SAC, que é a Sala da Sociedade Amigos da Cinemateca, como espectador. O Bernardo fez mostras do Carlão, eles tinham um grande contato, eram amigos. Quando o Bernardo falou para o Carlão que a gente convidaria ele para fotografar, a descoberta: ele conta que, com a mãe, numa data específica, eles iam ao cemitério dos protestantes visitar o túmulo da família e sempre a mãe passava pelo túmulo do Vassourinha e deixava um ramalhete de flores ou uma

vela. Então, o Carlão nos disse onde o Vassourinha estava enterrado. Aí, pedimos o registro na secretaria do cemitério para chegar à família ou em quem pagasse o túmulo. O que não era muito fácil, porque como o túmulo foi doado pelo Moraes Sarmento, tinha uma coisa de manutenção. De todo modo, isso só foi descoberto por uma coisa totalmente enviesada: por acaso, quando o Carlão era criança acompanhava a mãe para visitar a família, e ela toda vez fazia questão de passar pelo túmulo do Vassourinha. Por isso aquele final é todo enviesado, os corredores do cemitério, vai na placa e volta. Não só tem a ver com uma ressurreição do Vassourinha, mas tem um pouco de espelhar esse processo muito rico, dinâmico e inesperado.

Vassourinha foi feito logo após *Remanescências*, filme experimental realizado a partir dos fotogramas primeiros do cinema brasileiro. O que o instigou a fazer um filme como Vassourinha na sequência deste, trabalhando sobre matriz diferente (jornais, registros documentais em papel)? Quais eram suas preocupações estéticas de momento? Ou, de certa forma, havia uma linha de continuidade já que se tratam, em um caso e outro, de documentos históricos (os fotogramas e esses outros documentos)?

Não vejo muita mudança. Cada tema pede um tratamento. Toda a ideia do filme como textura, mas tem uma sequência lá pro meio antes da questão da morte em que a câmera vai entrando no grão da fotografia, aí pega o ouvido... tem toda uma questão de textura do jornal, da fotografia, do grão, do pó. Obviamente eu não poderia, em um filme sobre samba, ter um tratamento como no *Remanescências*. Mas existe um trabalho com a materialidade do suporte ou do artefato. Tanto a questão do registro do som. A gente separou não só as músicas, mas a gente gravava agulha caindo. A gente ia gravar, transcrever o disco 78, mas eu já começava a gravar antes de a agulha cair no disco, porque eu queria o toque da agulha no disco, não ligava o gravador DAT só quando começava a faixa. Não! A agulha estava de pé, já ligava, porque eu queria cair, tinha o arranho e no final, quando circulava, também gravava. Então, existia uma preocupação com o artefato, com a materialidade da memória enquanto registro, o que sobrou. Tem movimentos de câmera muito importantes, não só que fazem alegoria ou rima com a ideia de varre, vassoura, vassourinha ou com relação ao que fala a canção, ou principalmente com ritmo. Porque a minha ideia, mudando o diapasão do *Remanescências* para esse, era a questão de fazer também um filme sincopado enquanto montagem, enquanto ritmo. Então, todas as quebras, todos os cortes, panorâmicas que vai para a direita, sobe para a esquerda, zooms, tinha a ideia toda de explorar o material. Existia uma ideia bem genérica que seria o seguinte: a primeira parte é imagem fixa, no sentido que, obviamente, tem movimento de câmera, tem a zoom, tem panorâmicas, por letreiros que falavam coisas específicas, mas toda essa primeira parte são imagens fixas, no sentido que são fotografias, imagens de jornal, documentos – atestado de óbito, recibo. E uma outra parte que é a coisa do cemitério, em cores. Embora a primeira parte é predominantemente preto e branco existe, por exemplo, o logo do alfaiate é colorido, o logo da Rede Record era vermelho, mas majoritariamente era preto e branco, com imagem fixa. Quando vai para o cemitério, é cor e movimento, no sentido de câmera filmada em locação. Então estruturalmente é um filme superarticulado e construído. Isso é uma razão para – embora eu não goste que meus filmes sejam vistos em vídeo, eu passei uma cópia para você não só porque uma pesquisa de mestrado exige a seriedade da análise de filmes, de assistir, rever – mas esse tipo de filme... se você assistir uma vez, você até consegue escrever uma resenha de jornal. O José Geraldo Couto escreveu uma resenha vendo o filme em projeção, o Pignatari escreveu aquele ensaio também.

Ele é muito bem construído. Eu posso justificar cada corte. Tem toda uma construção não só de blocos temáticos, tipo aqui é com a Aurora Miranda, aqui é a morte, aqui ele está começando, mas também relações internas, e de movimentos de câmera, e com diferentes direções, quando tem o batuque no chapéu e na calota do táxi. E buscando sempre a materialidade. Embora seja muito diferente do *Remanescentes*, existe um projeto materialista, estrutural, porque é a estrutura e a materialidade do registro histórico. O que me interessa é a lacuna que existe, mas também aquele registro que está ali. A coisa de aproximar no grão da fotografia ou no grão do jornal, na sequência da morte e da ressurreição do Vassourinha, vai um close ali num rasgo de jornal, que faz uma auréola, ou por exemplo, tem logo depois do atestado de óbito, tem um plano muito rápido que é um véu – véu, como linguagem técnica de cinema é a ponta velada. Era a filmagem de uma fotografia dele, mas como a gente estava filmando estava chegando próximo do fim do chassis, então o plano em si não ficou filmado corretamente, ficou só um véu. E quando a gente estava na montagem, aquele véu era plasticamente muito bonito, porque tem uma mancha azulada, uma fulguração da imagem que seria a fotografia que a gente queria filmar, mas aquilo tinha tudo a ver colocar do lado do atestado de óbito, e numa sequência da morte. Então, uma imagem que seria descartada, num processo de edição – os véus, no cinema, você corta o plano depois que a câmera é ligada e depois que a câmera para sempre tem um rabicho, enquanto a câmera desliga, a grifa, sobra um véu, uma coisa assim. A gente teve, na montagem a ideia do achado, que aquilo fosse significante.

E o começo, com a flicagem?

O começo é bem didático, como se fosse uma pedagogia poética. Porque tem a ideia do “Ninguém sabe”, com a imagem da Carioca [revista], que é bem emblemática para aquela época, de que ele foi capa, logo em 1935, antes de ser contratado pela Record, ele já foi contratado pela Carioca, que era das mais importantes do universo do rádio e da música brasileira. Então antes mesmo de ele ser o contratado da rádio... Tão importante quanto isso é a música que toca durante os letreiros de apresentação – “Tá na hora do baile começar/Música maestro...”

Estava fazendo um exercício de apenas ouvir o filme e...

É um filme sonoro, eu diria que é um dos primeiros filmes sonoros do cinema brasileiro, enquanto criação de um imaginário sonoro.

Lá no final dos créditos, você termina com esse mesmo trecho...

Esse trecho é o Vassourinha cantando, mas é uma sobra de gravação, é um pedaço de um disco de cera, um ensaio de estúdio, antes de gravar não se sabe qual das 12 músicas, não há a data precisa, ele fez um ensaio para afinar instrumento, ou para afinar a voz. A única coisa que sobrou foi esse fragmento, que são alguns segundos. Então, na verdade, além dos seis discos 78 rotações, existe esse fragmento de um disco de cera que é um ensaio... Além da coisa conceitualmente clara, “Ta na hora do baile começar/ta na hora do filme começar”, ‘música, maestro’, como se estivesse pedindo o filme, a projeção, tem toda uma ideia de apresentação do filme, de começo da sessão de cinema. Mas o que é mais interessante, além desse dado claro, do conteúdo digamos assim, o importante é que o filme começa com um fragmento de música não gravada, que é sobra de estúdio, que é um pedaço de disco de cera, que sobrou só isso. Já de

cara, com essas duas articulações e esse ‘tá na hora do filme começar’, sendo uma sobra, uma gravação não-oficial, eu já coloco quase toda a questão que o filme vai trabalhar, que é a questão da lacuna, do resto. Você pode ler esse início como começo de filme, um meta-filme, que se apresenta como tal, (ta na hora do filme começar’, vai começar o filme), mas depois que você vê todo o filme, vê o trabalho de estrutura, de história, e tem esse dado, que essa gravação de início e de fim é uma sobra de estúdio, com toda a ideia que o filme trabalha lacuna e restos de registro, você cria uma coerência de construção. Porque eu já estou logo no começo dizendo “olha, estou operando com restos da história”, começa não com uma gravação do Vassourinha como essas poucas que chegaram até nós, mas com uma gravação que se perdeu, que era um colecionador que tinha. E era só aquilo que aparece no começo e no fim, não tem mais nada.

Qual foi o teu método de trabalho? Como você concebeu som e imagem? Paralelamente?

Em termos de concepção é paralelo. Em termos de execução, primeiro foi montada a imagem com as músicas. Porque é tudo muito sincronizado, mesmo a questão do cemitério, por exemplo, com movimentos de câmera, com movimentos de compasso, cadência, de ritmo, quebra, breque. Então foi montado imagem casada com música. Depois, a parte de som, no sentido de ruídos, como chiado de disco, ou agulha arrastando no sulco, isso foi colocado depois. A menos que, em alguns casos, ruído de agulha vira música, o que também acontece. Chiado, ou estrutural. Tem uma hora, que quando aparece um programa, a gente colocou uma mistura de ruído branco, que é uma ideia do chiado, mas também de ruído de estática, que seria um equivalente no disco de um ruído imemorial, porque é só a estática do disco trincando ali na agulha. Então assim, a ideia de um programa... é muito importante pensar que toda a articulação é conceitual. Tem uma ideia de ritmo, que as coisas fluem e tem um dinamismo, uma graça de samba de breque, mas as questões do ruído, por exemplo, são todas trabalhadas numa chave conceitual. Então, por exemplo, num programa aberto, a gente coloca um ruído de estática e chiado de disco, que é a ideia do documento, é um programa de um show, não existe registro disso. Como traduzir sonoramente? Talvez um filme tradicional pegasse uma música que estava no programa e pusesse de fundo a música tocando. Mas eu não iria fazer isso, pois na minha visão seria uma traição histórica. Por uma coisa de fora, seria desvirtuar essa ideia de trabalhar lacuna e registro histórico. Então era mais interessante criar um diálogo. O que seria? Ruído de estática e uma agulha engripando, dá a ideia do programa que existiu, mas nós não ouvimos mais.

Há um trecho em que não se sabe se Vassourinha morreu ou não, em que há superposições da música, algumas mais simples e outras mais complexas...

Na sequência pré-ressurreição, quando “enterramos” o Vassourinha, é muito complexo porque, além de vários trechos, há frases, tipo ‘ninguém sabe’, ‘já não posso resistir’. De todo o repertório dele, eu peguei frases emblemáticas em termos do conceito da canção. Aí a gente coloca invertido, tocando ao contrário, aí coloca com a saturação de ruídos, chiados, intervenções como agulha riscando, porque era aquela questão que todo material está encaminhando para a morte dele. Então construímos diferentes trilhas, digamos, camadas, para dar conta desse mistério.

Na leitura dos recortes de jornal, o olhar do espectador parece ser chamado a ler alguns trechos, ser fisgado. Você estudou uma forma de como dispor os recortes em relação ao todo

da imagem, pois parece que o olhar recai em uma parte específica do recorte de jornal. Como foi a construção disso?

Depois que coletamos e selecionamos todo o material, a ideia de trabalhar com aquela tensão entre o vazio de informação e a saturação de informação. Porque o que a gente acabou encontrando era muita coisa e o filme de certa forma reconstitui o período do Vassourinha sem explicar ou narrar. Você sabe que ele cantou com o Chico, que fazia shows com as irmãs Miranda, tem o repertório de músicas. Então, a questão das notícias, a gente escolhia um trecho, às vezes com poucas frases, a tela toda é ocupada por palavras, mas a ideia era justamente trabalhar essa tensão, essa dialética entre o que se dá para ler e o que não se dá para ler. Há uma expectativa de que, como um bom poema, o filme sempre pedir uma revisão e nunca se esgotar. Acredito que cada vez que você voltar a ver o filme, você vai ler outras coisas. Então nesse caso em que há uma tela cheia de palavras, numa primeira leitura, que tem o fluxo do filme e a duração, você lê aquilo. Eventualmente numa outra leitura, você vai explorar aquilo de uma outra forma. Por isso a recusa da legenda. A ideia era trabalhar a questão de que não dá para ler, mas que a informação está lá. Como é essa dialética de informação ofertada e informação recusada. Ela é ofertada porque está ali. Se você assistir ao filme uma vez ou várias, vai ler. Por outro lado, tem o tempo de leitura que não permite ler tudo. Então você pega lá: “órfãos de outubro”, porque ele fez um show beneficente, mas na verdade eu recortei de tal modo que era “órfãos de outubro”, e virou uma brincadeira com a revolução de outubro. Ou uma outra coisa no final, que fala que uma das últimas coisas que ele teve prazer foi conhecer o Heitor dos Prazeres e queria mais vezes subir o morro do Rio. Então é justamente operar nesse limite do que é legível, portanto a história é um documento legível, porque você não tem tempo de ler. E aí tem a ideia do tempo, da duração plana, como algo não recuperável. Por mais que os documentos e a história estejam lá, não tem muito como. É ruína, é pó, é olvido. É justamente trabalhar essa tensão de uma informação que você pode conhecer e outra que você não consegue conhecer. Pelo menos no caso do cinema, desde o Cidadão Kane é a questão básica: a vida de um ser humano é complexa demais para caber em um filme, então você nunca vai conseguir apreender tudo. Por isso também eu recusei a coisa de narração, porque você não consegue explicar, tem um dado do mistério, que é importante preservar. Acho mais importante os documentos falarem, ou se recusarem a falar, do que uma voz, uma voz divina direcionar o olhar.

Você deixa um espaço para o espectador...

Preencher, completar porque o que eu acho mais interessante como cinema, e um filme que se propõe a trabalhar lacuna, história, ruína, é muito melhor que você dirigir, fazer a teleologia da história, justificar... Acho que não era o caso de preencher essa lacuna. Ela está preenchida com os documentos, tem até recibo de remoção hospitalar, tem quanto ele ganhou com cada disco vendido.

Você falou da grande linha divisória do filme, que é a entrada da cor e do movimento. Como você estruturou a subdivisão da primeira parte?

Estruturei essas duas grandes divisões macro por conta dessa questão: imagem imóvel, preto e branco, vida, e imagem colorida em movimento, morte. Que é exatamente o contrário, você associar morte ao que tem cor e movimento. Mas dentro do que seria essa parte pré-cemitério, tem toda uma articulação sobre não só apresentar o personagem, mas como ele se movia no

panorama. Mostra a carteira da previdência, mostra o contrato, isso é até bem linear nesse sentido. Eu não disperso muito a informação. Eu mostro a carteira da previdência, aí você abre, vê lá o salário dele. Em seguida, vê quanto ele ganhou com cada disco, aí tem um bloco com os shows que ele fazia com as grandes personalidades. Mas na verdade eu não vejo muito assim fechado como bloco, é mais uma constelação de signos, e sempre essa ideia de incompletude, de lacuna, de lapso. Embora seja possível ler e aprender, mas ao mesmo tempo não dá para apreender. Existe essa dialética que a todo momento eu estava querendo sabotar qualquer possibilidade de um conhecimento pleno.

O fato de tentar chegar numa divisão é uma busca de aproximar o olhar, depurá-lo...

Esses sintagmas são importantes, ou como se diz na análise de filme, você cria as divisões. Mas como o filme não é narrativo, dramático, e como não tem começo, meio e fim, não necessariamente nessa ordem, a segmentação que você vai fazer, para usar o jargão da análise de filme, é importante você criar, mas você vai ver que se embaralha, tem uma questão de permutação, de rima visual, que as vezes acho mais importante sublinhar do que uma coisa linear. Embora haja essa coisa de que o filme termina com essa coisa de morte e ressurreição, mas não é no sentido teleológico, de cronologia, e sim porque eu queria uma vingança sobre a morte. Tanto que não começa mostrando quando ele nasceu, tanto que os documentos de escola e foto dele na escola entram lá no meio do filme, porque tinha uma canção que falava coisas infantis que eu botei. Mas o fato de terminar com morte e ressurreição não é como teleologia que aponta para um final, mas era para subverter essa ideia como um museu morto. É para falar 'olha, é possível fazer uma história viva, desde que os documentos sejam rearticulados, olhados de uma outra forma'. O filme tem uma ideia de pedagogia do olhar, essa coisa de você ler e não ler, o que é possível ler ou não ler, como ler uma imagem. A ideia de a música falar uma música e aí a imagem tem uma relação que às vezes segue e às vezes vai numa direção totalmente oposta... É um filme sonoro. É bacana você ouvir como trilha, porque é um filme sonoramente muito elaborado, enquanto construção sonora conceitual. Mas imagem e som estão absolutamente articulados, ou por contradição ou por rima. No fundo, voltando àquela coisa de *Remanescentes* ou de outros filmes: acho que sempre tem essa ideia de como ver um filme, ou no caso como ler a história, ou no caso da música brasileira, essas coisas ignoradas... O filme tem essa ideia não de demonstrar que um artefato é vivo, embora tenha sido esquecido, olvidado, mas também tem uma ideia de na sua construção – não que ele ensine – mas apresenta uma ideia da pedagogia da percepção, por exemplo, de escutar. A letra fala uma coisa, mas na imagem você vê outra; ou tem um ritmo de uma cadência, de um compasso, e de repente a câmera faz outra coisa; ou por exemplo, tem um trabalho de textura, isso tem muito numa sequência que vai afunilando, aproximando cada vez mais e a textura da foto explode, e ela explode num ouvido, e aí no ouvido fala lá uma coisa muito significativa (não me lembro se é 'não posso me lembrar', ou 'para me lembrar'). Eu ponho o ouvido/olvido, a imagem que é a da audição de música, com a ideia da palavra lembrar. Tem toda uma construção muito sofisticada. É um filme que, como um bom poema (tendo o poema como modelo de arte), que ele não se esgota. Se eu tivesse feito um documentário linear contando a história do Vassourinha, possivelmente a pessoa assistiria uma vez, saberia que ele começou em 1935, morreu em 1942, gravou seis discos... Agora como o filme, da forma que foi construído, montado e articulado, cria uma experiência sensorial. E sobre a questão de história, que acho que é o que justifica ele

poder ser estudado e pensado, porque ele não se limitou a contar só a biografia do artista. Ele é uma reflexão sobre um fenômeno musical, estético, histórico.

Samba é sempre um evocador da representação da nação. Até que ponto você pensou nisso, ainda que a contrapelo?

Acho que cria uma constelação na medida em que o Vassourinha está presente num cenário numa época de ouro da MPB, estava fazendo programas com Aurora e Carmen, Orlando, Sílvio Caldas, gravando os grandes compositores da época, mas ele era uma voz avançada. E aí a pergunta é: será que se ele não tivesse tido a trajetória truncada aos 19 anos – porque ele tinha um sucesso popular muito grande, tanto que antes de ser contratado pela rádio, ele já tinha sido capa da Carioca. E pelos recortes é sempre lá o banbanban, o pequeno do abafa, ele era um sucesso. Tem uma ideia sim de Brasil, mas o filme acaba colocando uma ideia de um Brasil que não é muito registrado, por um sentido de ausência. Porque foi um cara superfamoso na época dele, e brutalmente esquecido. Morreu em 1942 e só nos anos 60 foi feito o primeiro disco de 33 rpm com todas as 12 músicas. Então, ao mesmo tempo que teve um sucesso enorme, fulminante, caiu brutalmente no esquecimento. E ele não participa... não lembro quem me falou, talvez o Helena, do Roberto Silva, que é um cara que vem direto do Vassourinha. Algumas pessoas tipo Chico, Caetano, o próprio Helena citam, mas quando se constrói uma história, tipo a linhagem evolutiva da música, o Vassourinha não está, ele ficou como um negrinho lá, uma criança, esquecido. Mas se de repente for colocado nessa linhagem, como canto falado ou samba de breque, samba paulista, e essa passagem que ele fazia, Seu Libório, João de Barro, que é um compositor do Rio, ele era um sambista paulista, mas ele não gravava só coisas de São Paulo, mas também do Rio. Essa coisa de Brasil é algo que, na figura do Vassourinha, não se completa de algum modo, seja pela morte trágica e abrupta de uma vida curta, ou porque ninguém se preocupou em procurar uma genealogia do samba de breque, ou samba falado. Pelo que a gente leu – livros, enciclopédias – ninguém coloca o Vassourinha numa linhagem muito clara.

Na Revista da Música Popular, do Lúcio Rangel, publicado nos anos 50, ele é citado seis vezes em 14 números, sempre muito rapidamente, de passagem.

Isso também eu achei curioso, foi um mote para o filme, a questão do fragmento, história como fragmento, como ruína. Essa ideia que a gente ficou superdesconfortável de que todas referências oficiais na história da música eram ou nota de rodapé ou histórias da música em que ele nem existia. A gente pesquisou em grandes pesquisadores, historiadores, e Vassourinha não existia. Caras que tinham a grande fama de historiadores da música, e para eles o Vassourinha não era nem nota de rodapé, nem como verbete, mesmo para os paulistas. Quando havia era citação pontual, coisa curta. Então essa também foi uma ideia propulsora, como uma vingança.

Você pode comentar a seqüência final, o aspecto de ser uma perseguição, uma trajetória de cognição...

Enquanto montávamos ficou muito claro que aquilo era uma alegoria de um percurso de pesquisa, porque todo o processo de pesquisa foi muito rico e dinâmico, enviesado, como um risoma mesmo, ramificando, com imprevistos... E a ideia de não chegar ao túmulo, tanto que ele demora, só no final do filme, aí sim, de propósito, eu fico muito tempo na lápide parado, com as formigas, com a coisa da terra. O que pedimos pro Carlão foi: “olha, caminhos tortuosos, por

diferentes ângulos, pela esquerda, pela direita, mas nunca chegar. Ele chega, rebate, volta. Era uma ideia de não só essa questão da morte, da história, de não explicar, a ideia da impenetrabilidade. Todo filme antes tem tudo – notícia, programa, foto, recibo, tudo – mas mesmo assim a gente não conhece esse cara, temos a música dele, que é o que sobrou. Então é a ideia de não conseguir, e ao mesmo uma celebração. Botar uma marchinha de carnaval no cemitério, é superar um pouco tudo isso, mas também de não conseguir... não é um conforto no sentido de que se explicou ou de que ele foi resgatado, embora o filme resgate, pela repercussão que teve, pelo filme em si. Mas é um processo que não é confortável no sentido de dar diagnóstico, entronizá-lo. São diferentes caminhos que levam a uma única coisa, mas essa coisa é refratária, você não tem o domínio, é só formiga na lápida. Ao mesmo tempo na lápide está escrito Vassourinha, com erro de português, sem o U, a lápide está escrito o nome errado dele, aí tem aquela coisa do anjo que aponta, a câmera sobe. Então toda essa questão da morte, de cemitério, marchinha de carnaval no cemitério, movimentos de câmera que vão para o céu, para a terra, enfim, é uma forma de não conformar todo o trabalho a uma conclusão que defina o objeto. Acho que o Vassourinha continua como um mistério, embora saibamos coisas dele. Com o filme se sabe mais, embora o filme possa não ensinar muita coisa dele... não tem nenhuma voz *over* dizendo quando, mas está lá. Ninguém fala quando ele morreu, mas está lá o atestado de óbito. Sabe onde foi enterrado? Quanto ele ganhava? Todas as informações básicas estão ali, mas não como um todo coerente, coerente enquanto facilidade, ensinando didaticamente. Mas tem uma constelação de informações, de fragmentos – isso é benjaminiano, mas enfim – ruína, artefatos, fragmentos que compõem uma história. Acho que o filme é uma espécie de alegoria do papel do historiador, principalmente no sentido moderno, Hayden White, por exemplo, a história como ficção, depois da teoria da nova história, essa história como construção de uma narrativa, o historiador como um cara que não tem mais certeza de explicar aquela realidade remota, mas como alguém que interpreta, dá sentido. E ele trabalha com materiais, artefatos, fontes primárias – no caso o disco, o recorte de jornal, a imprensa, o documento, e não mais como uma história que ficcionalizava – isso também na história do cinema tinha muito, que as pessoas não usavam documentos primários. Então, de repente, o filme também traz uma nova história, embora isso não tenha sido feito como um projeto, tipo “vou ilustrar”, isso foi uma coisa que eu percebi depois, com leituras, que o filme permite uma alegoria do papel do historiador da nova história. Alguém que reconhece que o passado é irrecuperável, que o historiador é alguém que trabalha com ruínas, a história por definição é incompleta, o documento é uma questão que sempre volta, sempre passível de leituras. Quer dizer, o historiador dos anos 60 interpreta de um jeito, do ano 2000 vai interpretar de outro, porque cada época tem uma demanda. Nos anos 60, talvez fosse interessante resgatar o Vassourinha como um sambista paulista, negro, criança, uma coisa ufanista. Já no ano 2000 é a ideia da ruína, do artefato, porque se tem uma outra visão de história. O filme, nessa abertura polivocal dele, de não fechar um caminho, oferece todas as informações, está tudo ali. Mas é o espectador que vai fazer o seu uso, é como se o espectador remontasse o filme na sua cabeça. As coisas estão ali, as relações feitas de uma forma poética, no sentido de articulação formal de ritmo ou de ideias, no sentido de criar uma constelação de relações, mas nunca determinando, nunca fechando questão. Isso é uma coisa que procurei trabalhar muito: como o excesso de informação na tela não satisfaz uma expectativa de compreensão fácil. O espectador completar e ler é muito mais rica. Na crítica do Zé Geraldo tem uma coisa de que eu gostei, que a minha pedagogia é de outra

ordem, que a minha ambição é extrema. É uma pedagogia mais generosa, porque em vez de eu tutelar o espectador, dizendo, teleguiando, eu dou uma informação, construo uma constelação, mas não fecho a questão. Ele pode ler o que eu montei, no sentido de articulação, mas a montagem é uma combinação de porosidade permutacional, não aquela montagem de $A + B = AB$. É uma montagem que, em vez de apontar para um único ponto, difrata. Acho que quando o filme satura de informação, mas não amalgama de uma forma cimentada, dura, permite que a pessoa veja o interstício, a lacuna, o lapso, o que está faltando na história.

E a questão da aproximação do olhar?

Grão fotoquímico... A ideia naquela sequência que acho muito importante quando coloca no ouvido para falar a frase “é difícil lembrar”, você ouve “é difícil lembrar”, com o ouvido, e antes vinha a coisa do grão, pois o grão, quando você amplia a imagem, ao mesmo tempo você tem a textura explicitada do aparato, da materialidade, também a retícula abre o espaço entre as partículas, então você tem mais lacuna. Quanto mais você chega perto do objeto, mais lacunas se abrem, porque quanto mais você amplia a imagem – no caso, nessa sequência, é a imagem de um jornal, que é retícula pura, se você aproxima muito na retícula, você vê os pontos, quanto mais chega, os pontos são dispersos. Então existe uma dialética, quanto mais eu me aproximo, mais os pontos ficam afastados. É curioso, porque essa do movimento de querer chegar perto, de querer conhecer o objeto, mas o material, a materialidade diz o contrário: quanto mais chego perto, os *pixels* se afastam, se repelem, você vê lacunas entre eles.

Até que ponto conseguiram ler o filme, compreender as diversas nuances, camadas que ele contém?

De texto escrito, o do Décio; o do Caetano, o ponto de vista dele, de músico, e como ele coloca o filme na perspectiva do cinema brasileiro, como uma alegoria de história do cinema; a resenha do José Geraldo Couto pega o principal; o texto do Amir Labaki. O Helena lamentou não ter podido escrever sobre o filme. Ele escreveu mais sobre o Vassourinha, mas era uma coisa de jornal, tinha a matéria dele e a resenha do Couto. Mas acho que a permanência do filme, por mais de 10 anos, por ele não se conformar e não se subordinar a uma ideia de filme de música brasileira, ou filme de memória brasileira, coisa formal, formol... Acho que por uma certa insubordinação, como de colocar uma marchinha no cemitério, por exemplo. Teve alguém que falou que teve uma coisa do Di, mas outro falou, não, mas é mais que o Di, porque ali é uma outra história. E tem uma coisa das reiterações de movimento... Acho que o filme se presta a esse tipo de leitura por causa da fatura dele, por causa da construção poética, que não facilita as questões, mas busca um raciocínio poético, não racional ou silogístico ou teleológico... ele não afunila, ele expande.

Mas o filme pressupõe um espectador iniciado em certos parâmetros fílmicos.

Isso eu não tenho a mínima ilusão. Nisso, por exemplo, o Caetano, no texto dele sobre a minha obra em geral, fala que eu sou um cineasta para cineastas, mas, portanto, para todos os amantes do cinema. Que ele faz uma ideia do espectador como um artista. E como os filmes têm essa ideia da arte, da construção poética, eles fazem do espectador um artista, no sentido da exigência que os meus filmes demandam.... Que eu acho que é coisa mais generosa e respeitosa, porque eu não trato o espectador como um idiota, dou uma liberdade grande para ele imaginar e

se colocar. Mas, de repente, nessa posição o espectador chega num ponto que ele tem uma demanda quase de artista, porque ele deve ser criativo. Tem uma piada: uma vez eu vi uma espectadora que falou assim, 'ah, mas o filme é tão pobre, quase não tem material, não tem entrevista'. Está tudo ali! Se, de repente, você fizer uma entrevista com o Caetano, ou com o Décio, ou com o Zé Geraldo Couto, ou com um espectador não anônimo... Mas não tenho a mínima ilusão de que seja um filme fácil. Agora o filme circulou bastante, em festivais, no circuito Unibanco. Não sei te dizer se foi o meu filme mais popular, talvez por ser sobre um músico popular, porque é a coisa do samba. Mas, de todo modo, o tratamento é impopular. Acho que isso é bacana, a coisa de criar um ruído, que é uma coisa que o Caetano fala no texto. Esse é o filme sobre o Rubens Lucchetti, que também é um artista popular, mas o meu tratamento não é no sentido popular de ampliar o espectro. É uma outra colocação, seja como um objeto à margem, um objeto esquecido. Essa questão do público é sempre.... são os públicos, né? Acho que eu não me comunico no cinema com 100 espectadores, mas individualmente com cada um deles, porque como o filme não dirige, cada um vai ter uma visão, não é como filme americano que dirige a emoção do espectador.

ANEXO 4

Entrevista com Hilton Lacerda, realizada em 14.10.2010, na casa do diretor.

Qual foi a origem do projeto? Era um filme de ficção? Como se tornou documentário?

Vou te dar uma visão geral. A produção demorou muito tempo. O projeto Cartola começou em 1998, na primeira curadoria do Itaú Cultural Rumos. Na verdade, não havia curadoria, você não mandava projetos, eles convidaram algumas pessoas. Eles partiram de um pressuposto: o olhar estrangeiro dentro da produção nacional, realocar a produção cinematográfica e o audiovisual brasileiro com olhares distintos, chamar alguém de Pernambuco, para um olhar sobre o Rio de Janeiro, alguém de Minas para o Amazonas. Na época, havíamos feito *Baile Perfumado* – foi em 97, na verdade, não 98 – e Paulo Caldas e Lírío Ferreira foram convidados para ter esse olhar sobre o Rio de Janeiro. Aí foi sugerido um sambista e falou-se de Cartola. Eu gostava muito de Cartola e tinha escrito o roteiro de *Baile Perfumado* com eles, e fui convidado a participar da execução desse projeto. A execução era a preparação de uma estrutura de roteiro a ser entregue para o Itaú Cultural. A ideia era que esse roteiro se desenvolvesse e o Itaú cultural funcionasse como uma chancela. Ele não dava dinheiro para a produção, apenas para executar projetos. Logo que começou, fui convidado e um pouco depois Paulo Caldas saiu, pois estava fazendo *O rap do pequeno príncipe*. Clélia [Bessa], produtora do rap, foi convidada a participar desse projeto, pois íamos fazê-lo pensando já na captação. Eu tinha uma ligação – não grande no sentido histórico – com Cartola, mas por eu ser uma pessoa muito ligada à música de modo geral. Não sou pesquisador musical, não sou nacionalista, sou muito eclético nesse sentido, mas conheço bastante, tinha todos os discos de Cartola desde criança. Então a ideia era como desenvolver essa história. Então, sem tratar de produção, esse é o primeiro passo. Depois que fizemos esse primeiro tratamento para entregar para eles, um tratamento de que não ficou basicamente nada, a gente entrou no projeto de captação de recurso para tentar transformar esse filme em realidade. Bem diferente do que imaginávamos – imaginávamos que uma figura como Cartola e como o samba teria um pouco aval dos diretores, roteiristas, da produtora, que fôssemos ter alguma facilidade em relação a isso, mas não foi o que aconteceu. Foi extremamente difícil.

O que era esse projeto inicial?

Esse tempo que levamos para realizar o projeto faz parte da própria mudança dele. Esse tempo foi o processo de amadurecimento em que chegamos aonde queríamos, ou melhor, não aonde queríamos, pois se ficássemos mais tempo fazendo ia mudar cada vez mais. Sempre brinco que talvez, se ficássemos mais tempo, não sobraria nada, ia ficar só um plano preto e acabava o filme. Depois disso, começamos a trabalhar nesse projeto de maneira mais direta. ‘Agora vamos ter um projeto da gente, vamos começar a elaborar’. Esse primeiro projeto que a gente trabalhou parte do princípio dos trabalhos de Cartola. Como a ideia do malandro carioca, do sambista, era uma coisa muito em voga, e a gente sabia que Cartola, durante sua vida – havíamos pesquisado biografias, informações, Elton Medeiros na linha de frente dando abertura a algumas informações que não eram tão claras – e a gente construiu esse primeiro trabalho. Esse primeiro roteiro – que eu pessoalmente não gostava, algo a que a gente tinha se proposto, mas que ninguém gostou muito – pegava os trabalhos de Cartola e ia pautando a vida dele do começo até o fim. E Cartola trabalhou desde cambono [auxiliar de pai-de-santo], de pai-de-santo, como vendedor ambulante, em algumas profissões que nem estavam lá, mas que era contado depois por Elton, mas coisa que se fazia muito, que era tocar nos bares da Lapa para chamar cliente,

para os clientes pegarem as putas, meio isca de puta ali dentro dos bares. Ele trabalhou muito a vida inteira, nunca teve trabalho fixo, pois foi um cara que sempre pautou o tempo dele. Mas isso também vinha cheio de um ranço contemporâneo, no sentido de que tinha sempre alguém interpretando Cartola. Basicamente Cartola era vários personagens. Uma ideia moderninha, mas meio chata.

O projeto, de início era ficcional, ou isso era apenas uma tentativa de construir um documentário que variasse a linguagem?

Ele sempre foi um documentário, mas era um documentário que buscava essa forma nova, que seria essa forma nova. E essa forma nova era uma coisa meio espírita, eles iam virar Cartola em determinado momento, e interpretar aquela passagem da vida de Cartola. Tinha uma coisa de ficção misturada ali.

É algo na linha do menino que restou no filme?

O menino já é uma coisa mais elaborada no conceito de alinhar a linguagem. [Essa outra coisa] era um braço mais formal, nesse sentido, e tinha um braço meio pop. E essa ideia, quando tava pronta, começamos a nos desvincular dela. Fomos amadurecendo sobre como fazer o tratamento desse filme enquanto estávamos indo atrás de como captar recursos – a ideia sempre foi a de fazer um documentário barato, ou relativamente barato – depois eu conto que ele não ficou tão barato, não por conta do filme, mas de outras coisas – mas a gente começou a ver o queria contar. Então começamos a nos debruçar nas possibilidades que tínhamos como narrativa. E assim as coisas foram se juntando a partir de leituras talvez muito abstratas dessas realidades circundantes desse personagem chamado Cartola. Tivemos um tempo para fazer uma reflexão nesses [períodos de] ócio que a gente tinha. Obviamente que passamos oito anos para fazer Cartola, mas não só em cima disso, houve muita coisa nesse ínterim. Mas vire e mexe estávamos indo e voltando com informação nova. Acho que o ponto principal – e nem posso precisar exatamente quando isso acontece – foi quando colocamos uma coisa muito clara: temos um personagem chamado Cartola, que nasce basicamente no século, nasce em 1908 e morre em 1980, tem também uma brincadeira com a inversão dos números, mas a gente conseguia de certa forma acompanhar a história do Brasil a partir desse personagem. E principalmente a história da cultura popular urbana e a história do negro no Brasil. São informações que você vai pegando, tipo assim, a própria escravidão tinha sido abolida havia muito pouco tempo em 1908, ainda existiam muitos ex-escravos vivos, havia toda uma geografia afetiva da cidade do Rio de Janeiro que você vai pautando: para onde foi a pequena África, o deslocamento que houve pela estrada de ferro, as pessoas liberadas do canavial que foram ocupando as áreas próximas à estrada de ferro. E tinha um dado engraçado, porque Cartola – já tinham várias informações que foram chegando de forma meio anárquica – Cartola nasce no mesmo ano em que Machado de Assis morre. E a gente tinha um cruzamento muito engraçado, isso obviamente que era uma visão que a gente vinha alimentando. Porque Machado de Assis é mulato, nasce num meio de escravidão, é criado por uma madrastra que dá a ele um lustro de educação e quando ele morre, em 1908, é o fundador da Academia Brasileira de Letras, é o escritor brasileiro mais respeitado, um dos maiores escritores em língua portuguesa... Cartola, quando nasce em 1908, ao contrário dele não nasceu com esse estigma da pobreza. Cartola era neto do cozinheiro do presidente da República. Foi criado dentro do Palácio do Catete. O presidente tinha vindo de Campos de Goytacazes, que é a terra dos pais de Cartola, veio, trouxe a filha que se casou com esse primo. Até os 7, 8 anos, Cartola foi criado dentro do Palácio do Catete, só se vestia de veludo, tinha todas as regalias, assistia missa em latim todos os dias, a educação dele era super esmerada. Mas naquela época ninguém tinha obrigação, então, quando o avô de Cartola morre, a família de

Cartola... *ciao*, ele era o cozinheiro, eles não tinham muito mais o que fazer ali. É quando eles começam a ter contato com o mundo suburbano, o pai dele vai trabalhar numa fábrica e depois, por razões financeiras, ele [Cartola] vai morar na Mangueira. E aí o que acontece? Quando ele encontra Carlos Cachça, que era mais velho que Cartola – um tinha 12 anos, o outro 15 – eles se encontravam para beber, para jogar, para sair para a orgia. O sonho de todo jovem era ficar velho, naquela época. A mãe de Cartola ainda estava viva. Ela morre quando ele tinha 15 anos. Era ela que defendia o filho, aí o pai expulsa... eles vão embora e deixam ele no morro, ele fica lá abandonado. Então, foi pegando esse *links* desses dois personagens e do começo do século que começamos a redimensionar de que forma essa história poderia ser contada. E outra coisa que começamos a perceber foi que não tínhamos como construir, a não ser de forma narrativamente conservadora, se não for apelar somente para depoimentos dizendo o que aconteceu nessa história. Os biógrafos desse período são poucos, ao menos os de cultura popular urbana. Então dissemos ‘vamos arrumar esse discurso, e esse discurso vai vir de onde?’. Aí a gente teve acesso às gravações de Cartola no MIS, gravações de programas, televisão, fitas cassete, entrevistas, a partir disso a gente consegue contar a história de Cartola com ele mesmo narrando a história da vida dele. Agora é claro que, como qualquer personagem, a história de Cartola é cheia de mentiras, invenção, ele subtrai fatos da vida dele, não conta alguns momentos. Então era você ter aquela voz narrando, mas ao mesmo tempo ter outras vozes que eram meio dissonantes, mais críveis em alguns momentos da vida dele. Mas como ilustrar essa passagem também? Aí vem a grande virada que a gente dá na narrativa do filme, dentro da história de produção, também porque começa a encarecer: estávamos lançando mão de uma coisa muito importante, que era a tecnologia, no sentido de que poderíamos conseguir materiais e utilizar materiais que até então não tínhamos usado. Descartamos a possibilidade de essa tecnologia ser usada como efeito, para pasteurizar documento. O que a gente pensou foi: como a gente vai usar eletronicamente o material que a gente tem? A gente trocou muito material por restauro.

O que era documento que tinha valor para vocês?

A gente tinha um roteiro, essas ideias, fomos juntando e reescrevendo o roteiro algumas vezes. Fomos lapidando esse processo na edição, pois é um filme de montagem. Nesse sentido, a própria montagem é roteiro. A gente intuía nas coisas que estava escrevendo imagens que a gente sabia que poderia talvez contar com elas. Então escrevíamos dentro de um processo, por exemplo, “Cartola, depoimento de seu Zé Arthur falando sobre o primeiro casamento de Cartola.”. Aí tipo ‘ilustração com detalhe de filme brasileiro que trate da questão de separação’. Aí tinha uma pesquisa.

Como, por exemplo, o *Aviso aos Navegantes*...

Isso, exatamente. A gente foi criando esse diálogo da história dele com a história do Brasil e com essas imagens, sem necessariamente essas imagens terem a ver de fato com a época em que elas estão acontecendo. *Aviso aos Navegantes* é da década de 1950, e não de 1922, e a ideia era essa, criar uma sensorialidade em relação ao que você estava vendo, e eu achava meio esquisito aquele tipo de narrativa. Até os próprios entrevistados, é uma coisa que às vezes eu brigo muito, porque é muito normal que algumas modas, quando elas vencem, ‘ah não se usa mais Talking Heads’. Por quê? Proibiram? Aí acho ótimo, porque [Eduardo] Coutinho vai lá e faz *Jogo de cena*, todinho talking head, e é o melhor filme brasileiro dos últimos tempos. Então isso é besteira. Mas o que a gente queria evitar era que os entrevistados aparecessem demais, pois queríamos que o discurso de Cartola fosse maior do que o discurso desses pesquisadores ou conhecedores. Então tem uma hora que você não sabe mais quem está opinando sobre a vida de

Cartola, quem está narrando, e de vez em quando você cai em Cartola fazendo a ligação entre eles. É um pouco deixar o espírito ali flutuando, uma coisa tipo ‘estou entendendo exatamente o que vocês estão querendo dizer’, ou ‘não estou entendendo’, talvez não, talvez sim, mas isso era uma coisa muito proposital. Fizemos uma apresentação aqui na Folha Debate e quando acabou uma estudiosa levantou dizendo que era um filme que não explicava nada sobre o personagem, e queria saber se agora para assistir um documentário as pessoas tinham de ir para uma biblioteca depois. Aí foi ótimo, porque se a gente conseguisse que as pessoas fossem à biblioteca porque assistiram ao filme seria um ponto positivo. Mas isso era muito proposital, o fato de as coisas serem jogadas com informações que a gente tinha, por exemplo, quando a gente começa com a ideia de Jards Macalé lendo o início de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Há algum motivo para ser o Macalé?

Primeiro, Macalé é muito fã de Cartola, fez um show no começo dos anos 90 que era só Cartola. E naquela época ele estava trabalhando muito com Machado de Assis também. Tinha voltado a ser assíduo na leitura de Machado. Conhecíamos Macalé. A aparição dele no material bruto é até maior do que aquilo, por que ele fazia todo o caminho e a câmera o seguia enquanto ele ia falando, até que chegava na livraria e mostrava o livro. Depois, a gente foi enxugando isso na edição, mas essa coisa de Macalé era uma coisa que a gente via sentido também, era uma voz mulata que estava ali representando aqueles dois universos.

Podemos dizer que há quase a composição de uma genealogia própria aí, composta pelo Machado, pelo Cartola, pelo Macalé, pelo Bressane, por vocês?

Isso tudo foi meio que se colando, parecia um imã de ideias que estavam confluindo naquele momento. Isso era muito claro pra gente, assim como era claro que isso não ia ficar claro para quem estivesse assistindo. De alguma forma, achamos que aquilo dá resultado. É como quando você escolhe um ritmo de montagem em que aquilo que você pensou, o que usou como referência, talvez não salte aos olhos, o que talvez seja a melhor coisa da montagem, mas alguém vai saber que tem algum ritmo sendo empregado daquele jeito, tipo quando você resolve mergulhar com a imagem, sair com a imagem do outro lado, esse tempo que essa imagem passa..., o Cartola, por exemplo, é um filme de um morto, um filme psicografado, porque começa com a morte de Cartola e termina com o enterro de Cartola, é um mergulho durante a morte de Cartola, ele morto meio que fazendo um exercício de lembrança da vida dele, machadiano nesse sentido. Além disso, havia uma preocupação formal de como essas imagens iam narrar de forma excitante, sem ser hermética. Por que também poderia ser fácil se fôssemos meramente herméticos, tipo colocar qualquer imagem, vamos folclorizar esse sentido, uma coisa meio tropicalesca, mas a gente tinha cuidado, para a gente faziam muito sentido aquelas imagens. Tudo estava pautado por um acontecimento, por uma informação, por um momento histórico. Conversas que a gente tinha sempre, algumas pessoas insistindo, principalmente da Globo, que quis entrar no filme num determinado momento, quando já estava pronto, o Daniel Filho, queria dar opinião, trocar algumas coisas, ‘porque deveria trocar aqueles mais antigos por algumas coisas contemporâneas’. Mas isso era um pressuposto do filme. Mas também não insistiu muito, não. Creio que foi muito mais algo meio por autoridade de quem está tentando entrar numa coisa, do que por convicção. Mas muita gente dizia isso, ‘ah porque não bota as datas quando isso está acontecendo?’. Tipo vou propor uma coisa que talvez seja tão excitante para você, mas que talvez seja melhor acabar com isso, antes que você tenha o direito de imaginar. Não tinha porque botar data. O nome dos filmes... Todas as pessoas vinham dizer ‘ah, tem de aparecer o crédito na hora do filme’, dizíamos, não, o crédito não aparece na hora do

filme. Nenhum filme aparece. A ideia é fazer um filme que depois você tem os créditos de todos os filmes, as listas de documentos. Seria uma loucura, você não veria o filme, teria de ter crédito toda hora, pois a maior parte do filme é com imagens de arquivo. E a segunda coisa é porque você tiraria essa autonomia do personagem para dar autonomia ao material histórico, à referência. E isso a gente queria tirar. E muita gente se divertia muito tentando identificar o que era de qual filme.

Agora dentro dessa estrutura de filme, de história, da própria história do samba existia uma coisa para a gente que ainda era maior: quando você expõe documentos, não queríamos deixar de expô-los porque estavam gastos ou ruins, tecnicamente ruins. Era propositalmente a ideia de que a memória, preservada daquele jeito, em mau estado, estivesse presente. É uma brincadeira que a gente usa em alguns momentos, em que a fala de alguns personagens está relacionada com a narrativa, mas está relacionada também com o material. Quando Moreira da Silva fala, Aracy de Almeida, estão falando algo como ‘uma coisa meio que vagabunda’, e a imagem fica tudo saindo. Isso parecia engraçado, fazia sentido pra gente, era um passo a ser dado na compreensão do que estávamos fazendo. Nesse sentido, a produção do filme teve um valor que foi exatamente igual a esse valor de.. foram oito anos de montagem, de exercício, de descoberta, exercício com o próprio personagem. Primeiro a gente queria trabalhar com o mito, mas aí vimos que o homem e o mito não iam ter muitas diferenças, as coisas que eram turvas em relação à biografia de Cartola ficaram turvas enquanto narrativa, como a história do túnel, por exemplo. É uma passagem de tempo que você tem ali, em que o Cartola desaparece, a gente sabe mais ou menos de mil fontes, mas ninguém sabe exatamente. Ficou doente, teve uma amante, a mulher era traficante, tem um monte de história, então a ideia que a gente deu era que entra no túnel e quando sai do outro lado do túnel, você está em Copacabana, Humberto Mauro, uma imagem de Copacabana, o mundo tinha mudado, exatamente nessa época, anos 40/50, que o mundo saiu do centro e foi para a zona sul carioca. É meio intrincado, é um exercício interessante que estava todo pensado.

Vira uma linguagem muito radiofônica, numa época que é a do auge do rádio...

Aquela hora do túnel, por exemplo, quando começa a entrar com a Eliseth Cardoso cantando e começa uma fusão, o carro andando em direção a Copacabana, vai ficando escuro, e quando você começa a ver, começa com o jogo Brasil e Uruguai. Isso tinha várias leituras, eu estava fazendo muitos trabalhos com César na época, estava namorando com ele, e ele estava fazendo trabalho sobre José Lins do Rego nos Estados Unidos, e tinha toda essa história, alguém que eu tinha entrevistado tinha falado sobre José Lins do Rego, os anos 50 foram muito tristes pro Brasil, era o momento que o Brasil ia dar certo, essa coisa meio sazonal de o Brasil ser o país do futuro, e o primeiro grande sinal de que não seria foi quando deu errado na Copa de 1950. Todo mundo deu uma descida, foi pra trás, então aquela história da narração do jogo, que é o gol do Uruguai no Brasil, começa com isso, aí você vai para uma informação que é da gente, é o Sérgio Cabral falando alguma coisa ‘pegou meningite, teve uma amante’, aí daqui a pouco entra o direito de amar em rádio (‘eu tinha muita coisa para te dizer, mas isso é um grande segredo’). A gente ficou brincando com todos esses níveis de informação que era informação captada pela gente, informação radiofônica que existia na época, e quando sai do túnel aparece aquela imagem de Humberto Mauro e aí aparece a primeira imagem de Cartola no filme, que é de Orfeu Negro, que é a primeira imagem de fato feita de Cartola assim. Depois vai aparecer ele cantando no Ensaio, já na década de 70, mas a primeira imagem de Cartola que se tem, que sobrou hoje, é ele no Orfeu Negro, que ele e dona Zica trabalhavam no filme, ela cozinhava, ele era porteiro, e botaram ele numa cena, que é uma cena colorida. Tudo isso fazia parte desse

processo, que mundo novo é esse que apareceu. Ele é descoberto numa garagem entre Copacabana e Ipanema, no Arpoador.

Como vocês chegaram ao formato? Tinham contato ou referências de found footage?

Tem uma coisa interessante, principalmente nesse casamento meu com Lírío nesse projeto, tem outros projetos também, pois escrevemos muita coisa junto, que é a extrema liberdade que a gente se dá para olhar filmes com curiosidade radical. A ideia de cinema experimental é uma coisa que sempre esteve presente para a gente, nunca foi um objeto estranho. Não sou do tipo que diz ‘ah, não gosto de usar a palavra experimental’. Já passei dessa fase de ter medo de usar nome para dizer que é diferente. Então essa ideia de fazer uma coisa experimental estava muito presente, mas um experimental que teria de fugir dessa percepção hermética que o experimental tem, não o experimental em si, mas a leitura que se faz do experimental. E junto a isso, uma lembrança muito clara de um cinema marginal brasileiro, um cinema que acho que no Cartola isso é pensado como um filme que vai muito mais pra uma narrativa marginal e ele se encontra um pouco talvez com o cinema novo nas cenas perto de Cartola morrer, que são as cenas do desfile da escola de samba, tem uma leitura muito clara ali. É uma parte do filme que aparecem as baianas, tá tocando “Inverno do meu tempo”, começa com um poste lá parado, vai as fusões, começa aquele desfile da mangueira, todas aquelas imagens que estão ali são de dois filmes feitos na época para chamar a atenção, na época, para a descaracterização do Carnaval, de como o Carnaval tinha perdido prestígio, como agora o que importava era o corpo e não a arte. Esse filmes são de Moutinho [na verdade, Carlos Tourinho], ele tinha feito Noite de Samba e Partido Alto [Noitada de samba e Partideiros], e tem esse da Mangueira. Moutinho, que é do Rio Grande do Norte. A gente trocou esse material pela restauração, ele só tinha uma cópia muito ruim. Fizemos um acordo com a Mega e usou passagens lá, mas as passagens que usamos de forma extremamente emotiva, como uma despedida de Cartola, nos filmes foram feitas para denunciar a decadência das escolas de samba. Isso era engraçado, a forma como você pode manipular o material da forma que quiser, isso não está evidenciado no filme, apenas no discurso da gente, mas se alguém algum dia parar e olhar esses filmes originais, o próprio contexto em que eles estão colocados é bem diferente daquele que a gente está dizendo, estamos redimensionando a imagem para o meio, tipo ‘veja como você pode forjar uma imagem’. Por isso sempre falo que essa discussão sobre limite entre ficção e documentário é algo para que eu não tenho muito saco, já foi falado o que tinha de ser. Audiovisual é narrativa, você escolhe a narrativa, só não pode ter medo da narrativa que você escolhe. É melhor se arrepender do que você fez, do que pelo que não fez. Nesse sentido, conseguimos manipular essas imagens de uma maneira afetiva, transformar imagens críticas para um olhar afetivo.

Breve interrupção na fita, retoma:

(...) material de arquivo que um cara tinha achado, era um telejornal que foi feito e não foi levado ao ar. E só tinha aquela imagem, que estava num estado excelente. Você mexendo nas coisas, e elas vão aparecendo, de uma hora para outra, começamos a trabalhar o Cartola e como foram aparecendo informações de Cartola.

Houve algum livro, leitura ou filme específico que influenciou vocês?

Tinha uma estrutura narrativa na minha cabeça que não tem nada a ver com cinema. Tem a ver com um livro de dois jornalistas americanos que fizeram na década de 70 um livro chamado *Mate-me, por favor*, lançado pela LPM. É um livro que faz um apanhado de uma geração inteira, do final da década de 60 e o final da década de 80, a partir de entrevistas. Ele vai mesclando entrevistas de época com entrevistas contemporâneas ao lançamento do livro. Eles pegam, por exemplo, longas entrevistas de Patty Smith falando de Andy Warhol, depois pegam

uma entrevista de Lou Reed hoje falando daquela época. Então, tinha uma coisa que eu achava engraçada era que você pode construir o discurso de uma época pegando várias épocas e brincando com elas, e pode ver de que forma esses olhares vão se modificando. Tudo isso que a gente está falando agora é fruto de uma reflexão, não é fruto de uma atitude. Ninguém fez samba porque essa é a cultura urbana, essa é a representativa, não, alguém se apropria disso por um motivo qualquer e você faz uma reflexão em cima disso a partir do tema. No Brasil tudo é muito precipitado. Essa discussão entre regionalismo e modernismo é pouco para ter uma cisão. A impressão que tenho é que o mundo acadêmico se segura muito rápido numa opinião para não deixá-la escapular... A discussão sobre a criação literária brasileira, sobre o universo brasileiro, sobre a questão social brasileira, entre regionalismo e modernismo, acho muito tacanha em relação à possibilidade que você tem. Você tem uma possibilidade de leitura muito maior. Gilberto Freyre, Sérgio Buarque para mim são início, não fim, para parar a discussão tão rápido. Não tem nem 100 anos da literatura deles pra gente ficar discutindo de uma maneira tão radical, dividindo em grupos, quem é dono de quem, quem responde por quê. Então tem uma coisa nesse sentido, não precisa ser refém, mas a gente está fazendo a reflexão de um tempo que já existiu. E essa reflexão é um documentário que está usando Cartola, não é um documentário sobre Cartola. Cartola é um personagem que está aí, todo mundo pode fazer vários documentários, leituras, como quiser. Poderíamos ter pego outro, poderíamos pegar Paulo da Portela, que talvez nesse sentido de linha é um personagem incrível, é o homem que levou basicamente a elegância da Pequena África para os subúrbios cariocas, que criou a Portela. É um personagem muito rico nesse sentido, cheio de conflitos. Cartola é outro tipo de personagem. Nelson Cavaquinho também não deixaria de ser, Carlos Cachça não deixaria de ser. A gente criou Cartola, que para mim é um dos poetas fundamentais dessa linha de tradição urbana, de cultura, de fazer poesia e música. E esse é um olhar que a gente deu, nem um pouco fechado, é um olhar muito aberto para a crítica, para quem quisesse fazer crítica, nunca foi a ideia da gente que não fosse. Era a nossa ideia, vamos chacoalhar. Fomos muito desautorizados, principalmente no Rio de Janeiro, porque éramos pernambucanos falando de um símbolo carioca. Mas Cartola não é um símbolo carioca, é um símbolo brasileiro. Não me passaria nunca pela cabeça desautorizar Nelson Pereira do Santos por ter filmado Vidas Secas. Que tipo de autoridade é essa que eu tenho por minha raiz? Acho que é melhor olhar a cultura do outro do que a minha própria. Mas houve preconceito, principalmente de um jornalista que escreveu uma matéria maldosa, muito ruim, principalmente porque todos os dados estavam errados. Ele falava coisas do tipo “isso não existe porque bota Cartola como se ele cantasse Bossa Nova, diz que Cartola era comunista”. E não tinha nada daquilo. Era uma leitura de época, acho que ele nem viu o filme, alguém falou e ele veio pra cima... E ele só falava “aqueles rapazes de Pernambuco”.

Vocês fizeram um filme que lidava com documentos audiovisuais, com a historiografia. Vocês se questionaram como lidar com isso, com quais são as questões contemporâneas sobre os documentos, sobre o audiovisual como documento?

Teve uma coisa que, durante o processo do Cartola, ficou muito em pauta, que era a questão do direito de imagem, do direito autoral, essa coisa toda. O filme terminou virando um filme muito caro, para o que deveria ser.

Quanto custou?

Tenho a impressão, posso estar errado, de que o Cartola custou R\$ 1,4 milhão. Digamos que R\$ 1 milhão foi de direitos autorais. E dentro de uma regra de imagem que era muito torturante. Foram-se abrindo possibilidades dentro dessa coisa da imagem e do audiovisual e do poder que

se ia tendo sobre esse material, mesmo que o uso dele não fosse aético, ou antiético, ou imoral, porque eu também nem concordo com isso, a gente começou a ver a prisão que a gente vivia em relação a esses documentos. Durante esse processo, a impressão que eu tinha – que tenho também em relação a outras coisas – é que o Brasil atropela experiências práticas para dar um passo adiante em coisas que talvez não interessem tanto. A questão do documento, a impressão que eu tenho é que está havendo uma privatização tão grande em relação ao alcance da memória que você tem do audiovisual, que ela se torna vítima de donos. Quem é que está melhor mantendo a memória do audiovisual desse país hoje em dia? A Fundação Moreira Salles está comprando tudo que tem. As pessoas falam ‘ah, ainda bem que eles estão comprando, estão preservando’. Eles não estão preservando, estão comprando um bem, estão investindo, isso é futuro, em breve toda a memória de um país vai estar nas mãos de um grupo privado. “Ah, mas eles mantêm...” Não sei. A Globo mantém um material vasto de memória da televisão e do jornalismo brasileiro, mas que você não pode usar quando quer. Não é, por exemplo, como a Biblioteca do Congresso [americano], que você tem acesso às imagens e pode usar. Ai dizem: ‘ah se eu pegar a imagem de alguém e falar mal da pessoa?’. A pessoa que processe você, mas eu não posso não ter o direito de não ter acesso à imagem. Politicamente, vejo uma falta de autonomia hoje em relação a esses documentos no Brasil, estou falando da coisa que me bate direto, que é o audiovisual, mas estou falando do documento em geral. A questão de abrir o espólio da tortura, dos prisioneiros, é uma coisa que países extremamente conservadores no sentido do Estado, como Argentina e Uruguai, já venceram essa barreira. Tem um código de cumplicidade de tal ponto que esses documentos vão sendo velados, em vez de se criar algo que dê autonomia a esses eles, cria-se uma forma de esses documentos ficarem na mão de poucos. Aos poucos essa coisa [do acesso à] informação vai diminuindo, e você não tem muito de onde fazer sua reflexão em relação a um olhar próprio. E isso acho que no Cartola era uma das coisas que a gente mais falava para as pessoas: que era para deseducar o olhar quando fosse ver o filme. Se você for ver com um olhar educado, vai demorar muito tempo para entrar na história. A ideia era ver aquelas imagens como se fossem um mantra narrativo, com um monte de colagens, que vai levando você para algum lugar.

Quando você escolhe imagens que não representam a cronologia de forma estrita, você retira da narrativa aquele “efeito absoluto de realidade”. Esse embaralhamento foi uma coisa pensada? Por outro lado, em outros momentos, como no do encontro musical entre Cartola e Paulinho da Viola, reafirma-se o documento.

Fazia muito tempo que ela havia sido descoberta, lá na Globo Imagem, já estava deteriorada. Tem uma coisa, que começamos a trabalhar no começo e depois perdemos um pouco do pudor. Porque se não queríamos ter essa relação cronológica e factual presente, depois a gente achou que estava sendo escravo da própria armadilha. Então vimos que não tinha porque abrir mão disso quando essas coisas fossem pertinentes. Quando essas coisas estão de fato conversando com a narrativa do filme, quando isso ocorre podemos ter esse material mais próximo. O uso desses documentos, desde que para nós não fugisse de uma questão ética... Por exemplo, tem um momento do filme que é engraçado nesse sentido, que não deu confusão, mas duas ou três pessoas falaram. É o depoimento de Pelão, quando ele fala de Marcus Pereira. Obviamente que Pelão não é fã de Marcus Pereira, eles brigaram. E tem gente que é fã. Eu não sou muito fã, nunca fui muito fã dos livros que li dele, achava ele muito conservador de esquerda demais. Mas a intenção naquele momento não era essa, tinha um documento, que era o disco que foi gravado e o depoimento que estava lá. Durante muito tempo a gente ficou com medo de cometer alguns deslizes em relação a esses documentos, se aquilo estava sendo chocante não para uma pessoa, mas no geral, que a gente estivesse fazendo piada. Mas acho que a gente não caiu muito

nisso, mas a gente não tinha pudor de usar o documento como referência cronológica quando ele parecia necessário. Até o próprio montador de vez em quando vinha com essa posição também, ‘vamos dar um pouco de respiro para as pessoas saberem onde é que elas estão andando’. Por que a primeira parte do filme é, nesse sentido, muito mais intensa do que a segunda. Por que até a metade do filme a gente não tem material, era muito material fotográfico e pouca imagem [em movimento], então a gente alegorizou mais a primeira parte do que a segunda.

Nesse sentido, a primeira parte é muito mais desafiadora do que a segunda, em que você tem imagens dele...

E demorou muito mais, porque aquela era muito maior, porque fomos nos dando opções. E também tinha de tirar opções, porque senão ia ficar muito grande e tínhamos a ansiedade de fazer um filme curto. Queríamos fazer um filme com uma cadência... Nesse primeiro momento, que saímos construindo, como não tínhamos esse pudor cronológico, estávamos muito mais à vontade. A brincadeira é que a gente teve tempo e espaço, onde é que as coisas estão se passando, quem são esses fenômenos que estão ali, nesse primeiro momento era sensacional, porque a gente não tinha nada de Cartola, tinha uma foto de Cartola, duas fotos em que ele aparece jovem, que a gente usa de maneira muito discreta no filme para não ficar exagerado. Então, não tem imagem, a gente escolhe o símbolo do menino, o menino não aparece depois da primeira parte do filme, é uma referência somente do início. A única coisa que a gente poderia ter era aquele diabo que estava solto no meio daquelas narrativas. Cartola era o menino que saía vestido de diabo no Carnaval, isso naquele grupo de arrepiados. E a imagem do menino diabo, o negro vestido de diabo que era um menino muito levado. Aquelas coisas que ele faz de passagem, era nosso viés, nesse sentido, você contar com essa quantidade de imagens documentais, fazendo aquela colcha de retalhos, e usando um monte de coisas filmadas por nós, que fazem muito sentido para nós, imagens como o bonde na Lapa, quando ele está chegando ali, que vai desenhando (?) os casarões, a forma que o menino é filmado, os lugares em que ele aparece, a relação dele com o Fluminense, são coisas que não estão gritadas, mas estão ali. Coisas que foram feitas de modo a, por exemplo: *Aviso aos Navegantes*, você vem, entra na vida dele, volta para os depoimentos, aí vem para o filme de Saraceni, *Arraial do Cabo*. Tudo aquilo tinha uma referência muito forte para a gente, de que forma poderíamos trazer essa ideia desse cinema brasileiro para um tempo onde não vai ter imagem para uma representação tão rápida. Na segunda parte do filme, a gente tem essa imagem mais presente, tanto cinematograficamente como com a televisão, que vai satisfazer. E mesmo assim, mesmo que a gente tivesse, a gente tentou pautar isso muito mais por sua época do que pela cronologia exata. A parte em que faz a passagem dele servindo cafezinho lá no Ministério, que vai para outra parte, aquelas imagens de surfistas, tem um pulo de Copacabana para Ipanema. De certa forma, a gente está vendo as classe sociais brasileiras se avacalharem no sentido geográfico, está indo para outra noção de tempo, outro universo. Também tentamos fazer, mas uma alegoria menos pesada no sentido do uso do que na primeira parte. E o próprio discurso era mais conflituoso. Tem muita coisa que não está ali, mas que você ouve, a própria busca dessa identidade brasileira, o que ia representar o Brasil a partir de determinado momento, porque entre a queda do imperador e o Estado Novo, o Brasil ficou num vácuo cultural... A impressão que você tinha é que não teve nada. Obviamente que teve muita coisa importante, hoje se sabe, mas naquele período isso era uma coisa muito ferrenha, tanto que a briga entre regionalismo e modernismo surge um pouco por conta desse vácuo que está ali, cada um querendo ter seu quinhão de presença, termina o samba sendo o grande representante principalmente do Estado Novo, colocando o samba num pedestal. Depois tem o baião, mas o samba vinga como representação

brasileira. Meio caricato mas vinga nesse sentido. Se você pegar hoje uma classe popular urbana, se pegar o pessoal do Norte tem um movimento de eletrobrega, mas isso não é levado em consideração. Você pega movimentos que aconteceram, como a axé music, populares mesmo, de massa, não conseguem tomar esse lugar de representação. E tem uma indústria cultural muito forte por trás, o Pará menos, mas a música baiana teve uma indústria cultural muito pesada. A música sertaneja também. No entanto, a referência de nacionalidade está colada [no samba], talvez como você possa ter o rock'n roll americano, mas nada vai ser tão influente como o jazz e a soul music americana, que na verdade é o pai de tudo isso.

Vocês não conseguiram todo o material que queriam. O que ficou de fora? Como esses materiais seriam utilizados?

Teve algumas coisas que a gente desistiu, até porque durante o processo elas se tornaram menos preciosas do que imaginávamos. Mas tinha uma imagem que era bem importante que era de um curta feito com Cartola, de Roberto Moura, de 1973, da Corisco Filme. Ele foi bem pouco generoso, proibiu o uso. Primeiro deixou, depois viu o filme e disse que não queria que usássemos. A gente conseguiu aquelas imagens que entram do Ministério, era tudo cena de Cartola andando, mas era do filme dele, a gente teve de tirar. Engraçado, porque a Corisco era dele e do Murilo Salles na época, que foi o fotógrafo no filme de Cartola. De resto, as outras imagens, obviamente a gente tinha dificuldade, principalmente quando você chegava em alguns pontos que pareciam mais difíceis, por exemplo, usar umas coisas de Glauber Rocha. Talvez tivéssemos usado mais se não fosse tão confuso e tão caro. E tinha o projeto da própria memória de Glauber, que tava com Joel Pizzini e dona Lúcia, então tinha a questão de 'até que ponto vocês vão usar imagens que meu projeto não vai ser colocado em risco por causa disso'. Compreensível. Então, o desânimo inicial era muito grande também, a gente logo partia para outras possibilidades. Mas nesse ponto foi muito mais fácil negociar com filmes de fora, como, por exemplo, Orfeu Negro, do que com filmes daqui.

Na primeira parte, teve alguma coisa que vocês queriam usar que ficou de fora?

Não, na primeira parte o problema da gente era muito mais descobrir onde íamos conseguir a negociação do material. Houve muita negociação, o material da Atlântida é sempre muito demorado, mas sabíamos que íamos conseguir, tem conversa. Mas materiais de arquivo mais antigo que você não sabe exatamente quem são os donos... Você ia à Cinemateca, mas você tem de ter autorização de determinada pessoa que também não é a dona do filme, mas está responsável, entra num ciclo que você não sabe mais quem é dono. A política de você ter um produtor que toma conta do material de arquivo é uma coisa meio recente no Brasil. Você pega, por exemplo, as imagens do Golpe de 64 são muito poucas no Brasil. Aí tem um problema bem sério, a gente tinha um banco de arquivo que era a TV Tupi, isso foi tudo para a cinemateca, lá no Jabaquara ainda, e esse material é dado como arquivo morto hoje em dia, porque todas as referências foram perdidas, tem um amontoado de 1 polegada e de filme que você não sabe exatamente o que é. Talvez um dia tenha de ter um projeto para levantar isso. O material que a gente tinha foi dado por Silvio Tendler, que quando fez os filmes tinha feito essa pesquisa antes, e esse material foi perdido depois. São várias, porque em *Jango* tem muitas imagens.

Entre elas aquela imagem que os militares aparecem andando pra trás...

Isso, tem várias, em *Jango* tem muitas imagens. Se você olhar os documentários brasileiros, essas imagens são meio repetidas, elas aparecem. A gente não é tão rico de imagem dessa época. A gente até pensou que se fosse atrás de emissoras locais, movimentos cineclubistas, super 8mm, mas não... Esse material não é bem resguardado. Mas achamos muito pouca coisa,

peçoal, de quem tenha filmado esse tipo de coisa. O que é um dado que acho sensacional, que é a abertura do filme todo, o material feito por Raolino. Nós chamamos Raolino para ser fotógrafo do filme antes de saber que ele tinha imagem. Ele falou ‘oh, tem uma coisa engraçada:, eu filmei o enterro de Cartola em 16mm, fiz um curta, mas os stalinistas não deixaram nunca eu passar esse filme, disseram que era um desrespeito. Coisas do Raolino. O filme passou só num festival de estudantes e nunca mais passou, ficou na cinemateca guardado. E a gente também restaurou o filme. A banda sonora do filme já não existe, só as imagens. Então a gente pegou e é tudo remontado, a gente pegou as imagens brutas. O filme é p&B, mas o final é colorido, que é o filho aguando uma planta, uma coisa assim, só a última cena. Mas aquele finalzinho que está no filme [Cartola] é outro filme, de Frederico Smith, que ele fez um documentário na década de 80 chamado *Fala, Mangueira*, filmou no mesmo dia de Raolino, no enterro, só que filmou de outro ângulo. O fim do filme de Raulino é uma brincadeira, o filho dele regando uma planta, não tem nada a ver com o enterro. Mas são imagens incríveis, ele consegue um close de Cartola dentro do caixão.

Quem é o personagem do boné, que aparece discursando no enterro (ou na saída)?

Aconteceu uma coisa muito engraçada com aquele cara. A gente viu no filme de Raulino, viu em outro filme, ele deve ser alguém da Mangueira, mas não é ninguém que seja reconhecido. Mas uma vez estávamos vendo um material do canal 100 e ele estava na geral do Maracanã... é um fantasma!

Vocês fizeram muitos achados de imagens fora do circuito oficial?

Os maiores achados foram essas pessoas, principalmente um telejornal que veio da Atlântida, material bruto que estava lá, e que alguém de lá sabia que algumas imagens não tinham sido usadas. Dentro da Globo, por exemplo, a gente usa muito uma coisa que a gente descobriu, que era um programa de Pelão, que ele tinha dirigido pra Globo.

Esse programa Pelão tinha dirigido para Globo, sobre Cartola, e nunca mais ninguém tinha usado. Tanto que a gente assistiu a edição do programa sem legendas.

Esse programa foi feito para o Fantástico, para o quê?

Não, acho que foi uma série que a Globo fez em 1977, ou 1978, que a ideia era fazer a biografia de compositores. Nessa época a Globo tinha uma abertura maior para essas propostas, não tinha produção independente, mas tinha menos contratados nos seus quadros. Tinha Eduardo Coutinho fazendo Globo Repórter... Então tinha essas propostas, levava, sentava, eram coisas meio especiais. Tiveram outros. Mas esse acho que tinha sido o primeiro, que Pelão conseguiu com a estrutura de lá, ele mesmo que dirigia. É uma pessoa engraçada com essa coisa de documentação, é bem falastrão, é engraçado. E deve ter muita coisa de memória, que foi feito nesse sentido. Fora isso, das coisas oficiais que existiam, algumas coisas foram descobertas, muito raras. Mas raras até chegar no olhar de um conhecedor profundo de imagem de arquivo, que sabia que as imagens existiam. Pessoas que tem essa convivência com as imagens, que pesquisam. Mas teve uma imagem, talvez a imagem mais importante que queríamos e não conseguimos. Em 1938, o DIP fez um filme sobre a Mangueira, foi filmado e tem a história – Cartola saiu com o pessoal da Mangueira, foi para a Quinta da Boa Vista, foi filmado para entrar no documentário do DIP *que tava nos filmes, na televisão*. [Trecho obscuro, a menção à televisão não faz sentido, já que não havia TV na data no Brasil]. Mas a gente não conseguiu localizar.

Vocês chegaram a estar no rastro, a ter indicações?

A gente sempre chegava num local que alguém dizia ‘oh.... ninguém consegue achar, pois várias pessoas vão atrás desse material, vão, vão, vão e sempre param.’ Não sei também se é o caso de alguém ir a fundo mesmo... Quando acharam aquelas imagens do Jóquei Clube do Rio de Janeiro, faz uns 8 anos talvez, estavam no porão do Jóquei – e eram as imagens de lá com a construção do Cristo Redentor, imagens raríssimas do Rio de Janeiro. Não tem imagem em movimento da construção do Cristo, isso era engraçado. Então, obviamente que essa imagem pode estar perdida, mas pode estar metida em algo do tipo... mal arquivada, mal numerada. Mas queríamos ter no filme, porque seria sensacional.

Pela experiência que vocês tiveram ao fazer o filme, o conhecimento sobre as imagens de arquivo está mais na mão de pessoas que as conhecem do que sistematizado e catalogado?

Creio que esse acesso público ao arquivo, pelo menos o conhecimento da existência dele é muito pouco. A Fundação Joaquim Nabuco é muito engraçada nesse sentido, tem um banco de dados que você entra e consegue saber se vai ter o arquivo lá. Algumas coisas têm, mas você sabe onde estão esses arquivos. Digamos que esse processo eletrônico é melhor do que o fato – quando você vai procurar lá é mais complicado. Na Cinemateca não sei como está funcionando hoje em dia o acesso a essas informações, porque ficaram um tempo em crise. O material que você tem lá não necessariamente esteve disponível, mas você sabia, como um banco de arquivo em que você pudesse entrar, mas realmente não posso fazer crítica, pois faz tempo que não vou à Cinemateca fazer esse tipo de pesquisa. Mesmo assim é muito pouco para a memória efetiva do audiovisual no país. Voltando um pouco a essa coisa da Fundação Joaquim Nabuco, a TV Jornal do Comércio, dos Diários Associados, hoje em dia do SBT, mas no final da década de 80, ela queria se desfazer de todos os filmes que tinha, pois não tinha mais espaço para guardar aquele material. E era uma prática normal queimar esse material. De vez em quando tinha protestos, mas tinham de queimar por dois motivos: primeiro, por quantidade; segundo, começava a representar risco, material extremamente inflamável. Terminou que a Fundação Joaquim Nabuco pegou esse material. Tipo Nelson Ferreira, compositor extremamente importante. O funeral dele está lá porque foi salvo dessa queima e hoje está lá na Fundação. E a liberação desse material não é a Fundação, eles têm lá para preservar e você pode ter acesso. Acho que essa memória, não é só saber que isso existe. Seu próprio uso deveria ter uma legislação mais maleável do que a que está sendo usado hoje. Não sei o que é pior, se é saber que uma imagem, uma memória está desaparecendo, deteriorando-se, ou saber que ela existe e você não pode fazer nada com ela. Às vezes, isso pode ser mais angustiante, porque você partir do princípio que, para poder manipular essa imagem, tem de obedecer às regras que estão contidas nesse contrato, é meio injusto. Perguntam porque não fazem documentário no Brasil falando mal das pessoas. Por que as pessoas não deixam, só por isso. É muito difícil ter acesso, é como legislar em causa própria. Voltando um pouco à Globo, na década de 80 teve um documentário sobre Roberto Marinho feito na França, que foi proibido, e a legislação brasileira quase mudou por conta disso. [Na verdade, é um documentário britânico, dos anos 90]. Na verdade, não era nem um grande documentário, foi banido e foi feita uma legislação como a lei do direito autoral regida pelo Mickey, toda vez que Mickey faz uma idade, muda a lei. Vai se regendo por essas coisas de a imagem ter autonomia, e não virar um bem público.

O filme fala da história do Cartola, da história do samba, da história do Brasil e do cinema brasileiro. Houve alguma preocupação específica sobre como dosar esses materiais ou a ideia era apenas ir embrenhando tudo?

A ideia era ir embrenhando. Obviamente quando você vai embrenhando, vai acumulando mais coisas. Então, a gente começou por um processo de excesso para descer até um processo de contingência, ou seja, fomos pautando aquilo que queríamos pela quantidade de coisas que fomos tirando ou colocando, não existia uma matemática na cabeça, existia talvez uma matemática sensorial, mas não quanto deve aparecer.

Digo em termos do peso da representação...

Como estamos falando de cinema, talvez o peso icônico seja muito maior do que o que está sendo dito ali, o que você vê, o que está sendo representado. A questão do cinema, para mim, imaginando como narrativa, talvez seja o fio condutor mais importante dessa história. Cartola é o Cartola, o personagem é o lastro, e a memória audiovisual é a coisa que vai confeitar essa história. A história do Brasil, do samba, da cultura popular urbana, das coisas negras precisaria talvez de um refinamento antropológico maior da gente para ser mais séria – no sentido de mais a fundo – em relação a isso. E levantar alguma teoria. A gente não estava levantando teoria, estávamos usando como lastro de referência, como satélites que estão ali em volta. Mas em relação ao personagem Cartola, à memória do audiovisual, narrativa, com relação a isso a gente poderia ter sido mais irresponsável, no sentido de que a gente poderia brincar mais. Isso para gente pesava. A narrativa, sim, era importante, não a verdade documental desse material.

E a diferença entre as imagens cinematográficas e televisas. Como é que vocês trabalharam com isso?

Num contexto geral, o filme Cartola não existe em película, só foi apresentado em HD, por uma questão de custo e por que estávamos fazendo um trabalho muito miscigenado no sentido de suporte, que não faria muito sentido ter uma cozinha francesa de película. Depois, se fosse necessário, tudo bem, até faríamos. Hoje em dia é necessário até por uma questão de arquivo, pois o arquivo em película é mais importante e duradouro que um arquivo digital, no sentido de memória. A importância dessas imagens, você pega as imagens, por exemplo, de TV, principalmente aquelas dos anos 60, não são imagens de VT, são de 1 polegada ou de 16mm. Então, esse material é de cinema. O que a gente tem de VT usado tem uma diferença tão gritante, por exemplo, quando Cartola sai do hospital e a jornalista da Globo vai lá, é um imagem de baixíssima qualidade em relação ao Ensaio, por exemplo. Não é por causa do cuidado das pessoas da TV Cultura com o material, é porque aquele material é feito em 16mm. Até 77 era tudo feito em 16mm ou 1 polegada, mas o Ensaio acho que era 16mm. Uma polegada era mais para jornalismo de rua. Do mesmo jeito que a gente não queria pasteurizar o filme sonoramente, pois a gente tinha material sonoro de Cartola numa gravação feita em 1963 em uma fita cassete, que a gente pegou dentro de uma caixa toda mofada onde uma pessoa guardava, e aquela gravação era [ininteligível] e agente fez a restauração possível, mas não quisemos ir além... aí também pensávamos em relação às imagens: elas tinham de estar comportadas nesse sentido. Aquelas imagens, por exemplo, em que aparecem Aracy de Almeida, Moreira da Silva, aquelas imagens da Lapa de um programa chamado Minha Lapa – do Fernando Faro, também – um programa que nem sei se ele acabou de editar. São imagens incríveis da Aracy de Almeida, e elas estavam com problema, mas o problema ali era a matriz em que foi salva, que era U-matic. Então tem amassado da fita, não do original, em película. Ele existe lá na TV Cultura isso está salvaguardado. Mas essa briga entre uma imagem e outra era muito clara na cabeça da gente, no sentido de também não ter muito pudor nessa mistura. Não podíamos deixar a narrativa que a gente queria colocar ser escanteada ou ultrapassada por causa desse contingente, quando na verdade queríamos usar esses defeitos como parte desse processo. Mais importante era construir a narrativa do que ter uma imagem perfeita ou uma sequência de

imagens que valorizasse aquele momento, como é o Inverno do meu tempo, por exemplo, quando a maioria das imagens é de cinema, mas três ou quatro são de TV. Eu, por exemplo, sei quais são as imagens de TV e acho que isso salta aos olhos de qualquer pessoa. Mas a gente achava que era importante ter. E por outro lado, tinha uma discussão meio íntima da gente. Quando eu comecei a fazer cinema, tinha umas regras, tipo um *travelling* não se corta no movimento, não se usa zoom no cinema. E eu achava Visconti um puta diretor, e Visconti fazia zoom, não que seja bonito. Mas que regra é essa que estabelece que não usa? Até chegar o Dogma 95 e quem não usasse zoom e cortasse no meio era careta...tipo você era tachado de conservador se fizesse um movimento com tudo enquadrado certinho... Qual o problema de ser careta, que onda é essa? Então essa coisa que a gente encaixou de cozinha francesa do tratamento, a gente queria jogar fora. Porque uma coisa a gente estava querendo deixar claro: o material que estávamos manipulando era um material conservador, no sentido que a gente tinha de documento. Mas não estávamos lançando mão do conservadorismo para falar do filme. Não. Estávamos utilizando todos os recursos eletrônicos possíveis para poder utilizar aquela imagem. Cartola [o filme], ele tem um conteúdo conservador? Não, ele não seria possível se não fosse a tecnologia. E não seria possível restaurar coisas se não fosse a tecnologia. A gente só não queria que a tecnologia fosse um dado, um elemento aparecendo naquele filme. E não é nada contra a tecnologia, é tudo em questão daquele produto especificamente, que pensamos que deveria ser daquele jeito. Tem uma crítica que estava falando, sobre literatura, então ela falava: “essa ditadura das editoras americanas” – nada contra as editoras americanas, e tudo contra as ditaduras. No eletrônico tem isso, uso muito recurso eletrônico, gosto de usar, apesar de ser meio aleijado tecnologicamente. Quando você decide fazer uma coisa, tem de saber como usar, qual o tamanho...

Por isso a conservação da “sujeira” do documento era importante...

Era importante. E essa conservação passa por essa leitura. Se fôssemos por uma coisa meio purista, talvez seria outra coisa, mas não era a intenção da gente. Quando a gente decide ficar com as interpretações mais antigas, não é porque eram mais antigas, era porque era memória. E aquela memória que está ali gravada não é a memória de Cartola, é uma memória gravada muito tempo depois que Cartola fez a música. Quando colocamos a Elza Soares cantando uma música teoricamente em 1960, ela está cantando de uma maneira muito patética para alguém que viveu o samba na década de 30. Mas pra gente a relação era ter uma afetividade com um tempo que já passou.

E o Altemar Dutra.

Ele cantou aquilo em 77, 78, não é uma referência antiga. Esse momento, a década de 60 no Brasil, tem uma ruptura muito grande de uma hora para outra. Eu tenho 45 anos, teoricamente, não sou muito diferente do que eu era quando tinha 25. Sou mais velho, aí dizem assim, ‘ah você fica andando como jovem, por isso fica adulescente muito tempo’. Mas talvez seja porque os jovens estejam ficando velhos. Talvez a gente se vista como se vestia. E agora quando as pessoas começam a ficar velhas, os jovens começam a querer ser que nem os velhos, de usar o mesmo tênis, o mesmo cabelo, parece que não tem muita diferença. Mas naquele tempo teve uma ruptura. Acho que Nelson Motta no filme deixa bem claro quando fala que no início a Bossa Nova parecia tudo que era de novo, e depois você volta a olhar aquela produção de samba e ver como aquilo era refinado. Mas, para isso, precisou ter esses personagens importantíssimos da história, como Nara Leão, um personagem incrível dentro da história da música popular brasileira desse período.

Na seqüência do ZiCartola, como vocês chegaram àquele formato?

É a coisa mais ridícula do mundo. A gente tinha aquelas fotos do Arquivo Nacional, uma seqüência de fotografias que a gente nunca tinha visto. Foi uma surpresa imensa, porque o material do ZiCartola é difícil, porque aí a gente foi atrás profundamente. Por que era freqüentado por cineasta, todo mundo da época vivia ali dentro, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, ninguém filmou ZiCartola. Por quê? Porque hoje a gente acha importante, mas talvez na época não fosse assim... Iam lá para se divertir, não pra achar que aquilo ia ser história. E também isso não era tão banal. Foi muito pouco tempo, oito meses, um ano [na realidade, dois anos]. Então, ninguém tinha filmado ZiCartola, e a gente descobriu aquelas fotografias. E durante a montagem, quando finalizamos a primeira parte da montagem, a pré-montagem, a gente colocou essas fotografias e falamos 'ah, vamos pegar essas fotografias e filmar em detalhes, para jogar dentro da memória do computador.' Então pegou câmera e passou um dia inteiro filmando detalhes, abria, fechava, cortava, e mandou esse material pra gente. E Lírio começou a correr esse material e o material começou a dar ritmo para a edição. Então foi o acaso de uma descoberta, acelerando e diminuindo velocidade, tentando entrar nos ritmos de como aquilo poderia existir. Foi uma espécie de acidente. Depois, pensamos brincando: como a gente tinha resgatado aquele material e iria usar, mas provavelmente de uma maneira mais careta. Mas Lírio foi brincando com esse material, tentando ajustar a velocidade dele, como se estivesse tentando ajustar o foco de uma época, buscando articular, reconhecer aquelas pessoas. E para quem tem uma memória afetiva ali, aquilo é incrível, pois está todo mundo naquela situação. Perguntamos para o Elton Medeiros sobre aquelas fotos, ele disse que não sabia precisar mas que tinha havido duas sessões de fotos no ZiCartola e teve aquela de um fotógrafo tal, que era para uma revista, ou para o Arquivo mesmo, então foi todo mundo que interessava – Nelson Cavaquinho, Aracy de Almeida, Hermínio.... Tá todo mundo reunido. O formato foi resultado da vontade de sair de algo burocrático.