

SAMBA E AUTOCONSERVAÇÃO: POSSIBILIDADES PARA A SALA DE AULA

doi: 10.4025/imagenseduc.v1i3.13377

Christian Muleka Mwewa*

* Universidade do Sul de Santa Catarina – Programa de Pós-Graduação em Educação. afromuleka@yahoo.fr

RESUMO: O artigo parte da análise do documentário *Cartola* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Pretendo analisar a relação de agregação que Cartola estabelecia com os participantes do universo do Samba. A análise busca oferecer possibilidades de se trabalhar com o documentário em sala de aula. O argumento central está alicerçado na ideia de autoconservação (ou autopreservação) personificada por Angenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980). Autoconservação é pensada, aqui, no sentido da busca da manutenção e continuidade do exercício da subjetividade pretendida pelo sujeito em análise, ou seja, por Cartola. Como considerações finais, ofereço algumas pistas para o trabalho em sala de aula.

Palavras-chave: Cartola. Documentário. *Música para os olhos*.

ABSTRACT: SAMBA AND SELF-PRESERVATION: POSSIBILITY FOR THE CLASSROOM. The article begins with the analysis of documentary *Cartola* (2007), Lírio Ferreira and Hilton Lacerda intend to analyze the relationship of aggregation that Cartola established with the participants of the universe of Samba. The analysis seeks to offer opportunities to work with the documentary in the classroom. The central argument of the analysis is based on the idea of self (or self-preservation) personified by Angenor de Oliveira, Cartola (1908-1980). Self-preservation is thought here in the sense of seeking to maintain and continue the exercise of subjectivity required by the subject under review by Cartola. As final remarks, offer some clues to work in the classroom.

Keywords: Cartola. Documentary. *Music for the eye*.

1 Sinopse e ficha técnica do filme a ser analisado

Angenor de Oliveira (1908–1980), segundo o próprio artista, na realidade, era para ser Agenor, mas, por erro do escrivão, foi registrado como Angenor. De todo modo, ele ficou mesmo conhecido como *Cartola*, sendo um dos mais influentes artistas da música popular brasileira. O documentário *Cartola* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, sobre sua vida e carreira, abre mão de didáticos, expediente comum em produções do tipo, optando por uma abordagem voltada para iniciados na obra do sambista, fundador, nos anos de 1920, da escola de samba Mangueira. Depoimentos de personalidades como Cacá Diegues, Nelson Sargento, Hermano Vianna e Nelson Motta atestam o talento ímpar do autor de composições como *As rosas não falam* e outras canções inesquecíveis que tocam os nossos olhos e ouvidos.

Com direção de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, e produção de Clélia Bessa (produtora da Raccord Produções Cinematográficas), o documentário, lançado em outubro de 2007, tem duração de 88 minutos. É um delicioso convite à compreensão do complexo universo do samba e da trajetória de vida dos seus sujeitos. O

documentário, portanto, oferece elementos suficientes para o leitor/telespectador criar um itinerário particular diante da realidade apresentada. Os diretores foram felizes em privilegiar, muitas vezes, a voz do próprio Cartola na narrativa do seu percurso no universo do samba. Nesse sentido, o documentário se torna exemplar para as novas gerações daqueles que pretendem entrar no mundo da música. E passa a ser primordial para os professores que, por ventura, venham a utilizá-lo como instrumento pedagógico.

2 Introdução

Em entrevista concedida a Roberto Silveira, um dos diretores do documentário em análise, Hilton Lacerda, quando questionado sobre a capacidade e a legitimidade de pernambucanos construir uma cinebiografia à altura do grande Cartola¹, afirma que:

[...] ela [a pergunta] não leva em consideração o fenômeno cultural, que nos dá direito a interpretar mundos distintos a

¹ Este questionamento foi feito por João Máximo no jornal *O Globo* de 7 abr. 2007.

partir de óticas muito próprias, através de pontos de vista muito particulares. Mas compreendo a pergunta, pois ela nos dá o direito de ver certo preconceito com relação aos eixos ali representados. Claro que o universo do samba não é restrito a um Rio de Janeiro que algumas pessoas tentam transformar num lugar provinciano, ensimesmado. (SILVEIRA, 2008).

Essa pergunta ilustra bem a urgência de nos libertarmos de algumas amarras que legitimam apenas certos discursos sobre o universo da cultura popular. Segundo Lacerda, os que proferem tais discursos, no mundo do consumo, se consideram “os verdadeiros descobridores da alma genuína e lírica do povo. Os grandes projetores. Os tradutores que vieram para explicar para o povo o que eles eram e o que eles representavam” (SILVEIRA, 2008), acirrando ainda mais o corporativismo difundido pela indústria do entretenimento que influencia, em diferentes níveis, as análises dos fenômenos sociais, principalmente quando se trata da cultura popular. Em outras palavras, “[...] o mundo corporativo se transformou numa espécie de praga que bane a discussão do centro das coisas.” (SILVEIRA, 2008), afirma o diretor.

Portanto, é longe desse corporativismo que localizo a presente leitura de Cartola a partir do documentário anteriormente anunciado. Esta análise, em forma de ensaio, atende a um dos propósitos do livro: *oferecer, de forma mais precisa, possibilidades de trabalhar com o documentário em sala de aula*. Portanto, o fio condutor centra-se na ideia de que, a partir do universo do samba, Cartola reunia (no sentido de atrair) em torno de si outras pessoas que compartilhavam do mesmo gosto pelo samba. É uma hipótese de leitura interessante se pensarmos na complexidade das relações estabelecidas, em especial, no Zi-Cartola.

Algumas colocações prévias, porém, são necessárias, pois, no ano de 2008, foi comemorado o centenário do nascimento de Cartola e, tristemente, o centenário da morte de Joaquim Maria Machado de Assis, escritor e fundador da Academia Brasileira de Letras.

É possível dizer que Cartola foi beneficiado pelo contexto histórico do início do século XX, quando dos primeiros indícios da efervescência do samba no Brasil. Por conseguinte, acabou influenciando outros sambistas, dentre eles, muitos de seus contemporâneos. A partir daí e com o perdão da brevidade, como diria Schwarz, é

preciso considerar o contexto histórico do qual Cartola é fruto.

Cartola traduziu em seus sambas muitas das grandes transformações que ocorreram no Brasil de sua época, Brasil do período pós-escravocrata. Dessa forma, para fazer uma leitura cultural de Cartola, levo em conta que seu nascimento deu-se 20 anos após a abolição oficial da escravidão no Brasil e que ele, como negro, morador da antiga capital, a cidade do Rio de Janeiro, sambista, pobre (dentre tantos outros adjetivos que qualifico como subalternos), teria que elaborar meios para se relacionar com este contexto, assim como tantos outros de sua época, marginalizados ou não.

É importante notar que não era o mesmo, naquela época, ser negro (descendente de africanos negros) e branco (descendente dos europeus). Para o universo do samba, porém, essa divisão pode ser tomada de forma ambivalente, e esse universo, de certa forma, era retratado pelos sambas de Cartola, como o samba Ensaboa mulata, ensaboa, pois nos lembra da figura das lavadeiras na representação social:

Ensaboa mulata, ensaboa	Ensaboa, um pedacinho assim
Ensaboa mulata, ensaboa	Olha água, um pinguinho assim
Ensaboa	O tanque, um tanquinho assim
Tô ensaboando	A roupa um tantão assim
Ensaboa mulata, ensaboa	Tô ensaboando
Ensaboa	Tô lavando a minha roupa
Tô ensaboando	Lá em casa estão me chamando Dondô
Tô lavando a minha roupa	Ensaboa mulata, ensaboa, ensaboa
Lá em casa estão me chamando Dondon	Trabalho um tantão assim
Ensaboa mulata, ensaboa	Cansaço é bastante sim
Ensaboa	A roupa um tantão assim
Tô ensaboando	Dinheiro um tiquinho assim
Os fio que é meu, que é meu	REFRÃO
E que é dela	Ensaboa mulata, ensaboa, ensaboa
Rebenta a goela de tanto chorá	Os filho que é meu, que é meu e que é dela
O rio tá seco, o sol não vem não	Rebenta a goela de tanto chorar
Vortemos pra casa	O rio tá seco, o sol não vem não
Chamando Dondon (<i>sic!</i>).	Voltemos pra casa chamando, Dondô (<i>sic!</i>).
Ensaboa mulata, ensaboa, ensaboa 2X	

3 A autoconservação por meio da agregação

A partir da ideia de autoconservação (ou autopreservação)² pretendo aqui analisar o caráter de agregação personificado por Angenor de Oliveira, o Cartola (1908–1980) no documentário *CARTOLA – Música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Entendo autoconservação não no sentido do sacrifício do sujeito que se dilui (ou se sacrifica) em meio a um coletivo no qual ele se torna um mero objeto diante das vicissitudes da vida social (ou das forças dos Deuses, como um Odisseu). Autoconservação é pensada aqui no sentido da busca da manutenção e continuidade do exercício da subjetividade pretendida pelo sujeito em análise, ou seja, por Cartola.

No entanto, concordo com Horkheimer (2002) quando afirma que “a individualidade pressupõe o sacrifício voluntário da satisfação imediata em nome da segurança, da manutenção material e espiritual da sua própria existência”. O sacrifício de agregar a si um coletivo, no caso de Cartola, é pensado como uma astúcia que permitiu a preservação – por ele mesmo, por isso *autopreservação* – da sua vida enquanto sambista que precisou *ir por aí a procurar*, riu e não chorou, legando-nos as mais belas letras de sambas famosos.

Argumento que, a partir dos elementos apresentados no filme (nosso principal objeto de análise), Cartola³ se configura como um sujeito que, para conservar sua sobrevivência no mundo do samba em que ingressou, elabora mecanismos próprios para agregar em torno de si as pessoas com quem compartilhava o gosto pelo samba. Isto é, o Cartola ao qual me refiro é aquele sambista ímpar que, para sobreviver, reuniu à sua volta, enquanto sujeito, outras pessoas que gostavam, igualmente, dos mesmos ideais presentes no universo do samba.

² Em algumas traduções encontra-se autopreservação e em outras autoconservação. Conceito difundido pelos escritos dos teóricos da Escola de Frankfurt, mais precisamente Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Aqui não faço nenhuma diferenciação, portanto sempre que uso autoconservação lê-se autopreservação e vice-versa. Contudo, a ideia de autopreservação data desde Aristóteles, por exemplo, quando descreve, segundo Horkheimer (2002), “o burguês grego como um tipo de indivíduo que, possuindo ao mesmo tempo a coragem do europeu e a inteligência do asiático, isto é, combinando a capacidade de autopreservação com a reflexão, adquiriu a competência para dominar os outros sem perder a própria liberdade”.

³ No referido filme, Cartola conta que o seu verdadeiro nome era para ser Agenor de Oliveira, mas por descuido do escrivão foi acrescentada a letra ‘N’ e registraram-no como ANGENOR. Cartola só foi perceber tal erro na ocasião de fazer o registro do casamento. A partir deste momento passo a me referir, nesta análise, a *Angenor de Oliveira* sempre como *Cartola*.

É possível pensar esses elementos, os ideais, a partir das inúmeras composições deixadas por Cartola, tendo em vista que, em alguns de seus sambas, ele contou com a parceria de outros sambistas. Não cabem aqui argumentos minimalistas de que essa era uma característica geral do universo do samba daquela época, pois é por isso mesmo que tomo Cartola como um legítimo representante de uma determinada época ou contexto, enquanto sujeito individual. Ele legitima, assim, a experiência num mundo que transcende a sua subjetividade a partir do samba para representar um caráter que o unia (Cartola) ao resto da humanidade presente no seu contexto.

Em outras palavras, Cartola se torna um *mediador* entre as pessoas do seu entorno e o samba, a partir de uma relação intersubjetiva. Ou seja, Cartola se torna uma peça fundamental na relação que as pessoas do seu contexto estabeleciam com o samba. Claro está que não sugiro aqui que, se Cartola não existisse, as pessoas que o cercava não teriam estabelecido uma relação frutífera com o contexto do samba. Não! Mas, seguramente seriam outras pessoas. Não digo isso, mas sim que, da forma como se apresenta o documentário, Cartola exerce um papel fundamental para os seus amigos em relação ao samba. E esse papel, de alguma forma, é que nos revela o Cartola que é conhecido.

O contexto do qual ele participava pode ser considerado remanescente de uma sociedade escravocrata na qual as relações hierárquicas, na base da opressão ou do favorecimento, são materializadas e mantidas com o respeito daqueles que se embatem pelos restos. Certamente, houve outros do mesmo patamar de Cartola, mas a história, da forma como nos é *contada*, não permite que tantos ícones negros, em especial, sobressaíam, numa época, com a mesma projeção, falseando assim (por via da cultura, por exemplo) a realidade que essa cultura pretende representar, pois “no extremo a dominação absoluta faz que a cultura nada expresse das condições que lhe dão vida, se excetuarmos o traço de futilidade que resulta disso mesmo” (SCHWARZ, 2005).

A princípio poder-se-ia pensar como inviável falar em Cartola sem uma referência ao percurso histórico do samba, porém, busco uma fala *pelo telefone*, ou seja, pela mensagem que vem do outro lado, o coração, que muitas vezes é esquecido ao se privilegiar a racionalidade acadêmica, dentre outras tantas amarras. Assim sendo, pode-se subverter o dito pelo ouvido e

sentido, mesmo porque estou convicto de que outros pesquisadores já realizaram mais completo estudo do percurso histórico do samba. Existe uma vasta bibliografia sobre o assunto que pode ser acessada a partir da consulta em diversas bibliotecas, livrarias, *internet*, etc. Em outras palavras, não pretendo me prender às determinações técnicas a respeito do samba para não ferir o caráter de ensaio deste texto, pois o ensaio:

[...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. [...] Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. [...] Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. (ADORNO, 2003).

Assim, posso dizer que é, a partir do gosto pela agremiação denominada 'Os arrepiados', que Cartola se configurou como um dos fundadores da hoje conhecida escola de samba Mangueira. Em outras palavras, ele deixa de apreciar o 'objeto' (Os arrepiados) para passar a ser parte do 'objeto' apreciado e, em outras dimensões, *ele* passa a ser o 'objeto' apreciado. Dito isto, é possível perceber que nesse movimento de sujeito apreciador para objeto apreciado, Cartola entranha e passa a concentrar em si algumas das características que o 'objeto' apreciado (Os arrepiados) possuía. Ou seja, ele era alguém que gostava de uma agremiação e funda outra a partir das influências da primeira, tornando-se assim o próprio 'objeto' a ser apreciado. Para tanto, passa a agregar um número significativo de pessoas com o mesmo fim. Esse número de pessoas pode ser percebido nos inúmeros depoimentos registrados em seu nome por 'personalidades' significativas do universo do samba, como Nelson Sargento e Clementina.

Com a construção de um local próprio denominado 'Zi-Cartola'⁴ (prefiro essa grafia

⁴ É preciso considerar que o 'Zi-Cartola' era um dentre outros tantos espaços que tinha o mesmo caráter dos que o antecederam como ponto de encontro dos sambistas, como indica Vianna (2007). Como exemplo, "a tipografia do 'editor e poeta mulato Francisco de Paula Brito' [...] na Praça da Constituição, hoje Praça

para deixar evidente a junção dos dois nomes), onde ocorriam os encontros 'ecumênicos' dos sambistas que conviviam com Cartola, é que se dá a intensificação dos encontros entre os sambistas. Têm-se aí, com essa construção, os elementos *agregacionistas* que atribuo à Cartola. Ele, enquanto líder, torna todos que estão em seu entorno sua extensão. Por ser um binômio, o próprio nome do local já denunciara tal caráter, o qual é levado às últimas consequências, ou seja, à falência do lugar, pois, segundo alguns depoimentos, não havia gerência para o lugar, todos faziam o que queriam.

É nessa liberdade de ação do outro que se concentra a continuidade do sujeito no outro, ou seja, os músicos que frequentavam tal ambiente passam a desfrutar no mesmo grau da liberdade de ação que os fundadores do local, o que constitui uma cumplicidade na produção do convívio mútuo, isto é, da vida em conjunto. O desregramento, nesse caso, passa a figurar como um elemento mediador da agregação promovida por Cartola e que possibilitou sua autoconservação (sobrevivência para se manter vivo) do ponto de vista da concretização das suas ações. Não que sem isso Cartola não vivesse, mas viveria de outra forma, o que seria objeto de outra análise e não, por ora, a que pretendo aqui.

Pode-se dizer que os encontros entre os frequentadores estruturavam-se a partir de uma *finalidade*, porém, *sem os fins* determinados na sociedade de possuidores a que todos vivemos. Por mais que o samba possuísse um caráter de troca que facultava aos seus executores ou compositores possibilidades de ascender a condições financeiras outras, o 'Zi-Cartola' faliu, afundado em dívidas, pois "todos comiam e bebiam de graça sem gerência", como atesta um dos depoimentos. Por recusar as possibilidades de se tornar ou de ficar rico (financeiramente falando), Cartola, a partir do 'Zi-Cartola', onde reunia renomados sambistas, hoje reconhecidos do ponto de vista histórico, alargou a fresta obnublada pelos incentivos exacerbados da sociedade de consumo, qual seja, o fato de que a busca do exercício da liberdade não se limita aos

Tiradentes, no Rio de Janeiro [...] a casa de Tia Ciata, na Praça Onze, um dos berços da cultura sambista" (TINHORÃO, 1986).

⁵ Não confundir a expressão *agregação* aqui utilizada com a de 'agregado' amplamente difundida pelo professor Roberto Schwarz, principalmente nas suas brilhantes análises da obra de Machado de Assis. Para Schwarz o agregado sempre se relaciona com alguém de quem provém a sua subsistência material com este outro, portanto, a relação produtiva é fundamental, porém mediada pelo favor (SCHWARZ, 2005).

materiais estrategicamente colocados para serem possuídos.

Se Cartola tivesse mais consciência do valor de troca e das possibilidades de produzir mais-valia que os seus sambas possuíam, talvez ele não fosse o conhecido Cartola.

É a partir dessa simplicidade e complicabilidade para explicar os fenômenos sociais apontados acima que não advogo a pobreza ou a miséria alheia, apenas observo que o caminho que os sujeitos fazem é o caminho possível que os constituiu como tais. Dessa maneira, só é possível pensar Cartola e percebê-lo como tal porque ele se forjou a partir da constelação dos elementos contextuais que o cercavam, os quais configuraram sua dimensão de ação no contexto em que estava inserido.

O fato de dever muito dinheiro fez com que ele, Cartola, voltasse a morar na casa do pai. Essa consequência pode ser considerada como outra decorrência do fato de o sambista, enquanto líder, não valorizar de forma copiosa e teleguiada o caráter financeiro da produção cultural, o que por sua vez não significa que ele não o considerasse. Apenas não tomava esse caráter, como atesta o documentário, enquanto princípio da produção cultural assim como o querem os direcionamentos da indústria cultural, a qual só sobrevive na dilatação das possibilidades de venda que uma cultura pode possuir. O retorno ao lar paterno, nesse sentido, tornou-se a outra face possibilitada pelo 'descuido' com o caráter rentável do samba, em uma palavra, da cultura, contrariando assim a busca pela rentabilidade como um dos princípios primordiais da indústria cultural.

A integração de todos os tipos de artes, a música, a pintura, a literatura, a arquitetura etc., preconizada pela indústria cultural, é condição primeira para que os gostos do público, como um todo, sejam capciosamente atendidos na equalização de tais artes, numa universalidade prefigurada por essa indústria.

O reconhecimento, uma das promessas da indústria cultural, se atrelado de forma primeira à produção cultural, acaba por fracassar toda tentativa de fruição e exercício da liberdade que a cultura, enquanto dimensão artística, pode pretender anunciar. Da forma como ele é perseguido pelos artistas, transforma-se no princípio materializador das inúmeras produções culturais às quais o samba e, por consequência, os sambistas, não estão alheios. O reconhecimento também condiciona as produções desses últimos e as transforma numa receita de qualquer 'especialista' na esperança de

que ela caia nas graças do público consumidor, para quem não lhe é dado "[...] em nenhum momento o pressentimento da possibilidade da resistência." (HORKHEIMER; ADORNO, 1985).

De posse das graças do público, o artista diminui a distância existente entre o pavor do anonimato e a aparente evidência efêmera, porém, não substitui a complexidade do problema inicialmente colocado por essa busca, qual seja, a insuficiência *em-si* de se realizar enquanto um sujeito autônomo. Ele, o reconhecimento, só se torna algo *valable* (válido) se, e somente se, concebido postumamente à produção cultural, fato este que também pode arrecadar os fundos financeiros tão privilegiados na produção da vida em qualquer contexto social.

Assim, é possível dizer que, no caso das culturas populares, as quais são compreendidas como uma das dimensões do samba, elas "*no se dejan descifrar sólo como afirmación y resistencia de los subalternos. Aparecen, en estas peripecias de su historia, como los espacios en que grupos hegemónicos o subordinados, y aun excluidos, disputan y negocian el sentido social*" (CANCLINI, 2002), no qual as condições materiais são imprescindíveis.

Ao buscar esse *sentido social*, Cartola disputa com os mecanismos de ordenação social, a partir da ideia de correto e incorreto, a sobrepujança da sua particularidade, pois declara que, quando criança, "[...] não fazia nada que prestasse [...] tudo meu era malfeito [...] não gostava de estudar [...]." (FERREIRA; LACERDA, 2007).

Cartola, enquanto sujeito, atesta a compreensão dos objetivos que os dispositivos sociais pressupõem *legítimas*, porém, a partir de Cartola, essas são postas em relação e diferenciadas das que os mesmos dispositivos consideram *ilegítimas*. Ou seja, Cartola 'separa o joio do trigo', estes até então indiferenciados pelos dispositivos sociais, para melhor funcionalizar a sociedade e, conseqüentemente, os sujeitos. É a velha máxima: quando não se sabe onde dói fica-se sem saber qual remédio tomar. O macabro, nesse caso, é o risco que se corre ao tomar qualquer tipo de remédio, pois fatalmente pode-se incitar outra moléstia. Portanto, ele, de antemão, colocava-se à margem daqueles indivíduos que poderiam obter algum reconhecimento social. Tanto que, para amenizar tal fato, seu pai lhe dava lições escolares no final da noite ao retornar para casa. Cartola, entretanto, enquanto sujeito que não tinha no reconhecimento um fim, titubeava entre a lição escolar e a busca de desenvolver "[...] as suas

potencialidades inatas.” (HORKHEIMER, 2002), pois, como afirma o próprio sambista, “não sabia se aprendia a ler ou... tocar violão...” (FERREIRA; LACERDA, 2007).

É graças a essa tensão que se configura no sujeito que Cartola encarna a materialidade da resistência, da disputa e da negociação com os dispositivos de enquadramento social que Cartola figura como um protótipo do sujeito livre, revertendo os pré-conceitos que tendem a classificar como sujeitos fadados ao fracasso (dependência) aqueles que não se escolarizam no sentido clássico e, paralelamente, desconsideram outras formas de conhecimento, como o musical. São exemplos como os de Cartola que põem em questão a universalidade linear do ensino escolar, o qual é devedor das antigas formas de catequizações empreendidas outrora pelos jesuítas.

Assim, concordo com Moreira quando este aponta uma das tarefas do Cristianismo, afirmando que:

O cristianismo no fundo deveria ser também isso: um esforço de escovar a história a contrapelo e não deixar que se apague a memória dos crucificados que ela continuamente produz. [...] A universalidade precisa prestar contas da sua pretensão de ser uma instituição social de inteligência avançada. Precisa aprender a trabalhar interdisciplinarmente, interinstitucionalmente, para superar sua tendência ao encastelamento e ao isolamento, ao cultivo do saber pelo gosto do poder e do prestígio que ele produz. (MOREIRA, 2008).

A atual configuração social demanda um alargamento daquilo que compreendo como formação, para que esta não permaneça com os mesmos estímulos de outrora. Espero que a dinâmica histórica, um dia, seja o *moinho que tritura e reduz* as ilusões dos mesquinhos *a pó*, principalmente quando estes alegam nos educar de forma descontextualizada. São os mesmos mesquinhos que se igualam aos espinhos quando se apossam e exalam o *perfume* (riquezas) *que roubam* dos povos tomados como subalternos. Portanto, é preciso retomar os objetivos da tarefa pedagógica.

Assim, contemporaneamente, o contexto do samba nos leva a alguns questionamentos, os quais, em minha opinião, são pertinentes, dentre tantos outros: como pensar a história do samba a partir da sua nova configuração, ou seja, em que a tradição da ‘velha guarda’ influenciou os novos

sambistas? Como hoje, equivocadamente, se toma o samba unicamente como oriundo das camadas populares e marginalizadas, esquecendo-se da ambivalência territorial das manifestações culturais? Em última análise, é preciso perceber o movimento interno dessas manifestações para se desprender do determinismo territorial e étnico quando se trata da cultura.

Segundo Vianna (2007), “o samba, naquela época [anos 1920 e 1930], não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social”, haja vista a parceria entre Noel Rosa e Ismael Silva, por exemplo. Quais são as possíveis relações do samba da chamada ‘velha guarda’ que podem ser feitas com o contexto atual, no Brasil, a partir das relações socioeconômico-raciais? Considere-se que, hoje em dia, há um movimento unificador social, racial e econômico do gosto pelo samba retomando o contexto pré anos 1920 e 1930, quando “as classes sociais se misturavam mais desordenadamente no espaço geográfico do Rio de Janeiro” (VIANNA, 2007).

Com a separação espacial colocada hodiernamente entre ‘pobres’ e ‘ricos’, todavia, cada um acaba desfrutando do gosto pelo samba no seu gueto, ou seja, uns nos bares de classe média, outros nas periferias suburbanas, porém, ambos curtindo aquilo que cada segmento social entende por samba na ambivalência da integração entre desiguais. E *quem sabe*, através do samba, todos poderíamos *sonhar os sonhos* de um mundo menos desigual, onde as pessoas não mais se relacionem a partir da camada social ou do radical étnico e sim da humanidade que cada um representa na sua individualidade.

4 Considerações finais: pensando possibilidades para trabalhar o filme na escola

O filme (documentário) nos oferece inúmeras possibilidades de trabalhar com ele na sala de aula, pois é de uma sensibilidade que anima as mais obscurecidas almas e as convida para sonhar os sonhos de Cartola. Minhas indicações para trabalhar com ele em sala de aula devem ser tomadas apenas como sugestões. Sublinho isso para não castrar as mais belas e inovadoras ideias e aplicações que o professor possa ter ao ser tocado pelo filme. Assim sendo, eu trabalharia com o filme da maneira proposta a seguir.

4.1 Proposta de trabalho

4.1.1 Objetivo

O objetivo é trabalhar a noção de história de vida; conhecimento do contexto histórico e geográfico do Brasil; senso de síntese e *inventibilidade* dos alunos e questões sobre as relações socioeconômico-raciais no Brasil. Por isso, essa atividade deve se dar de forma interdisciplinar.

4.1.2 Material a ser utilizado

Criatividade; papéis; máquina fotográfica digital ou celular que filme, e boa disposição dos envolvidos.

4.1.3 Produtos/resultados esperados

Produzir um filme ou documentário do ponto de vista dos alunos e um livro com as redações dos alunos. Estes produtos podem ser financiados e reverter renda para os envolvidos. Também se pode realizar um festival de cinema a partir de cada *esquete* dos alunos, pequeno episódio selecionado pelo aluno (ver mais explicações adiante). Criar uma *homepage* e um *blog* em que se narrem as etapas do processo e disponibilizem o produto final dos trabalhos.

4.1.4 Metodologia

Explicar o objetivo da atividade para os alunos e convidar os outros professores. Fazer a separação dos alunos em grupos e estabelecer o número de aulas que serão necessárias para atingir o objetivo especificado. Verificar a possibilidade de ambientar as filmagens na escola e na comunidade onde os alunos moram. Esta última atividade pode ser subdividida nas seguintes etapas:

- (1) Dividir a turma em dois grupos; um grupo pesquisa sobre a biografia do Cartola, e outro sobre o contexto histórico do período em que Cartola viveu, de 1908 a 1980 (1 aula);
- (2) Em forma de uma redação (narração) cada aluno escreve, no máximo, em uma página, sobre aquilo que pesquisou (1 aula);
- (3) Em seguida realizar um 'rodízio' das leituras dos textos dos alunos, sobre os quais se devem incorporar as sugestões de outros alunos, se pertinentes. Nessa parte o professor deve se comportar como mero orientador/consultor e mediador do debate (2 aulas);
- (4) Com a ajuda do professor de Artes, cada aluno que se sentir à vontade pode interpretar o personagem Cartola e/ou dirigir os colegas na interpretação. Deve-se observar que mesmo as

meninas podem e devem interpretar o personagem, pois na arte tudo é possível (2 aulas);

(5) Os fatos (as narrações de cada aluno) devem ser interpretados em, no máximo, 5 minutos, por isso há necessidade de o professor incentivar os alunos para encontros extraclasse;

(6) Tudo 'na ponta da língua', os alunos filmam (pode ser com uma câmera fotográfica digital) cada 'historinha'. Lembrar que é nesse momento que deve ser incentivada a inventibilidade (inventar) dos alunos, ou seja, elaborar elementos novos para representar aquilo que se quer expressar. Portanto, deve-se tomar cuidado para não cair no vale-tudo sem funcionalizar as criações, neste caso as ideias. Utilizar o tempo necessário, mas não mais que duas semanas de aula;

(7) A montagem da sequência das histórias pode ser feita de forma aleatória, desde que se dê um sentido de unidade no final da história.

Referências

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CANCLINI, N. G. **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CARTOLA Música para os olhos. Direção: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Produção de Clélia Bessa. Documentário. 88 min. Brasil: Europa Filmes, 2007.

CARTOLA. **Ensaboa**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cartola/88704/>>. Acesso em: 18 set. 2008.

CARTOLA Música para os Olhos. Sinopse. Disponível em: <<http://www.videotecaonline.com.br/listafilme.php?tipotela=procurar&pesquisaFilmeDiretorAtor=cartola&tipopesquisa=filme&genero=todos&x=34&y=8>>. Acesso em: 04 set. 2008.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine la G. Resende et alii. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.

Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão.** São Paulo: Centauro, 2002.

MÁXIMO, J. Um divórcio entre músicas e imagens. In: SILVEIRA, R. A. da M.

Cartola e os guardiões da cultura nacional: entrevista com Hilton Lacerda.

Disponível em:

<<http://www.repom.ufsc.br/repom5/entre-vista/cartola.htm>>. Acesso em: 05 set. 2008.

MOREIRA, A.; PUCCI, B.; ZAMORA, J.

Adorno: Educação e Religião. Goiânia: UCG, 2008.

SILVEIRA, R. A. da M. Cartola e os guardiões da cultura nacional: entrevista com Hilton Lacerda. **REPOM:** Revista de Estudos Poético-Musicais, Florianópolis, SC, n. 5, set. 2008. Disponível em:

<<http://www.repom.ufsc.br/repom5/entre-vista/cartola.htm>>. Acesso em: 05 set. 2008.

SCHWARZ, R. **Cultura e política.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VIANNA, H. **O mistério do samba.** 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UERJ, 2007.

Recebido em 10 de maio de 2011.

Aceito em 31 de agosto de 2011.