



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Documentário e Cultura Histórica:
o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê (1971)**

André Fonseca Feitosa

João Pessoa, 2014

F311d Feitosa, André Fonseca.

Documentário e cultura histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê (1971) / André Fonseca Feitosa.-- João Pessoa, 2014.

215f. : il.

Orientador: Elio Chaves Flores

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

1. Carvalho, Vladimir, 1935- crítica e interpretação. 2. Historiografia. 3. Cultura histórica. 4. Sertão e sertanejos - representação. 5. Sertão e documentário.

André Fonseca Feitosa

Documentário e Cultura Histórica:
o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê (1971)

Orientador: Prof. Dr. Elio Chaves Flores
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Prof. Dr. Elio Chaves Flores

João Pessoa, agosto de 2014

André Fonseca Feitosa

**Documentário e Cultura Histórica:
o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê
(1971)**

Aprovada em ____ / ____ / 2014

Banca Examinadora:

**Prof. Dr. Élio Chaves Flores
(Orientador)**

**Prof. Dr. Severino Cabral Filho
(Membro externo)**

**Profa. Dra. Telma Dias Fernandes
(Membro Interno)**

**Prof. Dr. Damião de Lima
(Suplente)**

*A todos que já se dedicaram ou se dedicam
à transformação da humanidade em uma
realidade mais solidária e amorosa. Em
particular a meu pai Alberto Ronaldo
Pinheiro Feitosa e meu mestre Giovanni da
Silva Queiroz.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História/UFPB e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudos que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa. À orientação exemplar do professor Elio Flores cujas contribuições foram fundamentais.

Agradeço a meu pai, Alberto Ronaldo Pinheiro Feitosa pelo carinho, por me ensinar o gosto pelo conhecimento e pela solidariedade. A Arthemisa Gadelha por todo o carinho e zelo de mãe.

Agradeço a Ramon Limeira Arruda pela amizade, pelo incentivo a entrar em um curso universitário, pelos filmes e pelos livros compartilhados; a Giovanni Queiroz pela amizade e generosidade acadêmica; a André Ricardo Dias Santos, “Famigerado” Saulo, Carolina Barros Madruga, Daniel Santana e Amana Martins pela amizade e trocas intelectuais; às aulas saudosas de Solange Rocha e Regina Célia Gonçalves. Aos mestres especialíssimos Regina Behar e Romero Venâncio cuja paixão pelo cinema foram fundantes desse trabalho. A Telma Dias Fernandes, criatura afetuosa e agradável, também dedico um agradecimento especial pelas aulas e atenção.

Agradeço ainda a André Ricardo Dias, a Elton Bruno de Oliveira e a Lucas Ramalho cujos ombros afetuosa foram importantes por demais; a amizade e aprendizado com Mateus Vicente e Vinícius Gouveia que me ajudaram a expandir os horizontes para a vida; ao mestre Roberto Miranda Rávi pelo yoga na Estação Ciência – namastê; aos ex-colegas de trabalho que me apoiaram a fazer o mestrado (Ana Lígia, Norma Cavalcante e Cláudia Xavier); a Paulo Alves por todo o carinho e pelo apoio nessa reta final.

Por fim, reforçar meus agradecimentos a Giovanni Queiroz, Carolina Madruga, Daniel Santana, André Ricardo Dias e Paulo Alves. Amo muito vocês.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar aspectos da representação de sertão e sertanejos no documentário *O País de São Saruê* (1971) de Vladimir Carvalho, relacionando o discurso fílmico a cultura histórica e política que o cineasta se inseria. Nossa hipótese é que tais representações são construídas a partir do mundo do trabalho.

Palavras-chaves:

Vladimir Carvalho, Cultura Histórica, representação, O País de São Saruê, Sertão e Documentário.

ABSTRACT

This work analyses the representation of backland and its people on the documentary *O País de São Saruê* (1971) of Vladimir Carvalho. We relate the film discourse to the historic and politic culture around its film maker. Our hypothesis is that these representaions are build based on work category.

Palavras-chaves:

Vladimir Carvalho, Historic Culture, representation, O País de São Saruê, Documentary.

Sumário

CAPÍTULO 1 Primeiras Palavras: diretrizes da pesquisa.	10
CAPÍTULO 2 O País de São Saruê: documento e documentário.	23
CAPÍTULO 3 Planificação: O País de São Saruê na cultura e na política das décadas de 1960 e 1970.	34
CAPÍTULO 4 A terra de São Saruê: o espaço e os homens.	75
CAPÍTULO 5 A política em <i>O País de São Saruê</i>: sertão, trabalho e exploração.	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	181
APÊNDICE Tabela de sequências de <i>O País de São Saruê</i>.	191
ANEXO A Ficha técnica de <i>O País de São Saruê</i> (cinemateca.gov.br)	194
ANEXO B Material de áudio transcritos de <i>O País de São Saruê</i> (música tema do filme, cantoria do vaqueiro José de Arimatéia, entrevistas com José Gadelha e com Antônio Mariz).	196
ANEXO C Poesia de Jomar Moraes Souto para <i>O País de São Saruê</i>.	201

ANEXO D <i>Cordel Viagem a São Saruê</i> de Manoel Camilo dos Santos	209
ANEXO Filmografia de Vladimir Carvalho	212

Capítulo 1

Primeiras palavras: diretrizes da pesquisa.

O historiador não exige que as pessoas acreditem em sua palavra, sob o pretexto de ser um profissional conhecedor de seu ofício – embora seja o caso em geral –, mas fornece ao leitor a possibilidade de verificar suas afirmações.

Antoine Proust. Doze Lições de História.

Nossa pesquisa tem como objetivo identificar as matrizes de discursos e práticas, em *O País de São Saruê* (1971), que permitiram a Vladimir Carvalho elaborar uma identidade para o sertão e seus habitantes. Relacionamos o documentário ao contexto de produções culturais ligadas ao Partido Comunista Brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, que fomentaram uma cultura política particular. Identificamos no filme matrizes de representações compartilhadas por artistas comunistas à época. Isso permitiu contextualizar a inserção do filme nas disputas simbólicas da época através da análise estética de seu discurso.

O País de São Saruê é um documentário do cineasta paraibano Vladimir Carvalho. O filme se configura em um documento histórico e, simultaneamente, em um “texto” autoral com possibilidade de diálogo e problematização para a História. Analisamos quais elementos do documentário, em sua linguagem cinematográfica (planos, sequências, narrativa, fotografia etc.), indicam uma elaboração política e estética que se relacionam ao ideário político sobre a realidade camponesa nas décadas de 1960 e 1970. Nossa hipótese é que a representação do sertão e do sertanejo é feita a partir da categoria trabalho. Nosso recorte histórico se inicia em 1966, quando ele realiza as primeiras filmagens de *O País de São Saruê* e vai até 1971 quando conclui o filme.

Vladimir Carvalho é um cineasta nacional de destaque. Participou da produção do filme *Aruanda* (1960), clássico no cerne do surgimento do Cinema Novo, e realizou diversos documentários sobre a Paraíba como *Romeiros da Guia* (1962) e *O Sertão do Rio do Peixe* (1968). *O País de São Saruê* foi seu primeiro longa-metragem e marcou sua cinematografia. Depois realizou outros longas-metragens como *O Homem de Areia* (1982), *Engenho Zé Lins* (2007) – também de temas regionais – e outros sobre a realidade do Distrito Federal onde atuou como professor, como *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990) e *Rock Brasília – Era de Ouro* (2011).¹

¹ *O País de São Saruê* sofreu quase uma década de censura pelo regime militar sendo liberado, após bastante polêmica, e exibido com imagens defasadas em relação à época. Apesar disso recebeu o prêmio especial do júri, em 1979. Vladimir Carvalho ganhou ainda outros prêmios como de melhor filme na sua categoria no Festival de Brasília em 1990 com *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Um de seus recentes trabalhos, *Rock Brasília*, foi vencedor do Festival de Cinema de Paulínia em 2011 como melhor documentário e foi finalista

O País de São Saruê é um documentário de longa metragem filmado na Paraíba, que pretende mostrar a realidade do sertão em geral: suas características físicas, sua população e sua origem histórica e social. Exibe as principais economias do nordeste semiárido, a criação de gado, o cultivo do algodão e a exploração de minérios. Apresenta o problema do subdesenvolvimento regional deslocando sua explicação climática para a questão fundiária.

Filmado com poucos recursos, *O País de São Saruê* aborda estes temas econômicos de maneira bastante poética. Sofreu censura durante anos e, quando liberado pela censura do regime militar, estava defasado tecnicamente em relação à época, trazendo prejuízos para sua recepção pelo público. Ainda assim, é reconhecido como um importante filme da cinematografia brasileira.

No âmbito da História Cultural: representação, apropriação e cultura histórica.

Nosso trabalho se encaixa no âmbito da História Cultural e Política.² Essa historiografia teve um grande crescimento na década de 1970 e se tornou uma das maiores vertentes entre historiadores. A história passou a valorizar grupos, locais e períodos particulares e entender seus valores específicos (BURKE, 2005, p.8). Este não é um domínio homogêneo, havendo nele diversas propostas de abordagens e objetos.³ Entre tais proposições, o historiador Roger Chartier defende uma história das representações definida assim:

pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse (CHARTIER, 1990, p.19).⁴

Assim, procuramos compreender estas formas e motivos que descrevem como os atores

em três modalidades no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2012: melhor longa-metragem documentário, melhor montagem documentário e melhor trilha sonora.

² A ampliação de objetos com a História Cultural trouxe uma renovação para historiografia que pode trabalhar com novos objetos, fontes e abordagens das mais diversas. A arte, o cotidiano, práticas de leitura se tornaram objetos mais comuns na historiografia e mesmo a política teve uma grande ampliação de abordagens. A política passou a ser vista não mais circunscrita no âmbito institucional, mas no cotidiano, no cinema, na propaganda, etc. Um trabalho que possui pesquisas do político sob abordagens diversas é *Por uma história Política* (1988) organizado pelo historiador francês René Remond.

³ Peter Burke em *O que é história cultural?* (2004) aponta uma história da história cultural, mostrando suas diversas tendências e abordagens. Periodizando em clássica (século XIX), história social da arte (1930), a descoberta da história da cultura popular em 1960 e a nova história cultural na década de 1970.

⁴ Rosa Maria Godoy Silveira (2007) em *A cultura histórica em representações sobre territorialidades* identifica três tendências intelectuais francesas sobre a questão representacional: Moscovici representando a Teoria da Representação Social, seus avanços e propostas de entender o macro e micro através das representações sociais e individuais; Deleuze e Guattari que refutam o pensamento representacional abraçando a multiplicidade e a contingência; e, por fim, Paul Ricoeur que assume o pensamento representacional, mas de maneira diferente de Moscovici e com ressalvas ao pensamento historiográfico, valorizando seu referencial, o quê o discurso historiográfico aborda através de seus vestígios (p.38-39).

sociais enxergavam a realidade histórica que se inseriam. Assim, Vladimir Carvalho realizou uma representação do sertão, revelando como ele o via e como gostaria que fosse, e que analisamos a partir de seu lugar social. O discurso fílmico de *O País de São Saruê* parte de certa matriz de entendimento da realidade camponesa e de uma utopia almejada por artistas naquela época.

Para nossa empreitada, dois conceitos de Chartier foram importantes: representação e apropriação. Para ele as representações constituem “matrizes de discursos e práticas diferenciadas (...) que têm por objetivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades – tanto a dos outros como a sua” (1990, p.18). A apropriação se refere à maneira como os sujeitos históricos assumem outros discursos para elaborar suas próprias representações.

Assim, identificamos os discursos e influências para Vladimir Carvalho na criação de *O País de São Saruê*. Elas, por sua vez, revelaram que o filme se inseria entre disputas ideológicas do entendimento da realidade brasileira e sertaneja – uma economia simbólica. De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, o poder simbólico permite evitar o confronto físico direto, conseguindo o equivalente pela força de mobilização que exerce através de suas maneiras de dar determinada visibilidade ao mundo social. Esse poder depende do nível de reconhecimento de um discurso, tornando as representações um campo de embate, de disputa e de dominação. O reconhecimento se liga à ignorância do caráter arbitrário desse poder que legitima uma visão arbitrária enquanto verdade única, embora exercido por grupos sociais específicos que incutem identidades nada inocentes.⁵ Sobre isso afirma Chartier:

As lutas por representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus domínios (...). Por isso essa investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo da concorrência cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação (CHARTIER, 1990, p.17).

Entender as representações é importante para perceber os mecanismos pelos quais se legitimam práticas, ações, poderes e dominações – como a produção de um documentário e quais seus objetivos. O conceito ainda possui outros desdobramentos interessantes. Em *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XVI* (1992), Peter Burke investiga a construção do

⁵ Na sua teoria do poder simbólico, Bourdieu analisa as relações de poder nos instrumentos que estruturam a sociedade (língua, arte, produção intelectual, o lugar social, as hierarquias, etc). Na sua concepção de representação e de identidade, identifica ambas como imersas em um campo de disputa para instituir uma realidade, uma maneira de compreender o mundo. Assim, as representações são “enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam” (2010, p.118). Elas se inscrevem em um campo de disputa, no qual o poder simbólico é capaz de “constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força física (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 2010, p.14).

imaginário sobre o Rei Sol e identifica que a representação podia significar o desempenho de alguém em uma situação – representar seu papel –; uma imagem que traz de volta objetos ausentes à memória ou à ideia; ou ainda, se referir a tomar o lugar de alguém, a exemplo dos secretários que podiam substituir o rei ou até pinturas, moedas etc. Representar era tomar o lugar de alguém ou de uma ação mesmo que de si, por isso:

Uma vantagem do termo 'representação' é que ele pode se referir não só aos retratos visuais ou literários do rei, à imagem projetada nos meios de comunicação ou por eles, mas também a imagem recebida, a imagem de Luís na imaginação coletiva ou, como dizem os historiadores e antropólogos franceses, as 'representações coletivas' da época. A desvantagem da expressão 'representações coletivas', pelo menos em inglês, é dar lugar à suposição de que todos têm imagens idênticas do rei, ou até de que existe de fato uma imaginação coletiva, segundo o modelo do inconsciente coletivo de Jung (BURKE, 1994, p.21).

Assim, uma representação representa tanto as imagens plásticas visuais quanto as projetadas culturalmente através de meios diversos como o cinema. Ao se elaborar uma representação busca-se substituir, representar, uma determinada realidade pelo seu simulacro. *O País de São Saruê* não é diferente e procura falar em nome de uma realidade, o sertão brasileiro, substituindo, o “real” pelo referente, sua representação, como as pinturas de Luís XIV dada as proporções.⁶ Como indicado por Burke, as representações são coletivas e, mesmo admitindo uma construção autoral do cineasta, reconhecemos no filme imagens e discursos partilhados coletivamente à época, tornando-se parte desse tempo e de sua cultura histórica.

Aliás, para Proust uma época tem um determinado vocabulário histórico em articulação com um sistema de representações que possibilitam os códigos para elaboração de textos.⁷ A realidade camponesa no documentário igualmente se inscreve em uma moldura histórica.⁸ Analisamos o filme a partir da identificação desse sistema de representações, permitindo-nos historicizá-lo pelos temas que eram recorrentes na produção cultural de artistas de esquerda da época. Trabalhamos, portanto, com um objeto da cultura histórica,

⁶ São linguagens, suportes e contextos evidentemente diferentes. Aliás, o cinema o faz de maneira mais eficiente uma vez que no cinema há uma coincidência entre referente e referencial – efeito de realidade – que permite maior grau de credibilidade à imagem cinematográfica, como indicaremos no capítulo seguinte.

⁷ O mesmo se aplica ao cinema que também se serve dessas fontes e que pode ser entendido pelas disponibilidades técnicas e linguísticas que lhe são próprias, mas igualmente históricas.

⁸ “De forma mais geral, qualquer texto serve-se do código de determinado sistema de representações que, por sua vez, utiliza determinado vocabulário. Um relatório de presidente departamental ou regional da época da Restauração sobre a situação política e social de um departamento rural era, inconsciente e imperceptivelmente, distorcido por sua representação dos camponeses: ele os observava de acordo com sua expectativa e conforme sua representação prévia lhe permitia acolher; eventualmente, ele menosprezava o que não estava inscrito no interior dessa moldura. A interpretação de seu relatório supõe, portanto, que o historiador esteja atento ao sistema de representações adotado no interior dessa moldura (...) assim, para a interpretação dos textos, torna-se indispensável levar em consideração as 'representações coletivas'” (PROUST, 2008, p.61)

situando-o em uma moldura que tanto possibilitava leituras quanto as direcionava até certo ponto. Aqui, torna-se evidente que essa representação adentra o campo da cultura política no qual os sujeitos usam seus conhecimentos e ações, para influir nos rumos da história. *O País de São Saruê* foi um filme realizado com vontade de transformar o meio social, a partir de concepções e desejos, oriundos de uma identidade social e política de Vladimir Carvalho.

História cultural, cultura política, cultura histórica e cultura cinematográfica. Para essa espécie de onipresença da cultura neste trabalho é válido inserir uma ressalva. A historiadora Rosa Maria Godoy Silveira chama atenção para o caráter vastíssimo que pode assumir o termo cultura histórica, uma vez que toda cultura é histórica e tudo que é histórico é cultural. Sugere enquanto Cultura Histórica um termo mais genérico que abarcaria as experiências vividas pela Humanidade e seus sentidos, a “produção pela História-processo”, que poderia ser diferenciado de Cultura Historiográfica como um conhecimento das experiências vividas pelas sociedades, seus grupos e indivíduos em uma perspectiva temporal (2007, p.42). Busca, portanto, separar a produção dos homens no tempo – cultura histórica – de uma produção dos historiadores – cultura historiográfica – afim de que a imprecisão dos conceitos não os faça perder sua eficácia epistemológica e o poder de delimitação dos campos.

O historiador Elio Flores, no entanto, propõe uma cisão que nos parece mais funcional para o objetivo de nosso trabalho. Ele afirma que o discurso histórico não é de domínio único dos historiadores, mas compartilhado por outros agentes sociais, que elaboram representações históricas em diálogo com a historiografia e outros campos do mundo social.⁹

Elio Flores reconhece que, para além da instituição historiográfica e de suas práticas metodológicas características, outros campos elaboram discursos históricos. O conceito de cultura histórica toma como objetivo os discursos à margem da historiografia que representam as experiências humanas sob uma perspectiva temporal. Consideramos que sua proposição permite delimitar melhor o específico da cultura que estamos analisando – o caráter de cultura histórica, ou seja, histórico discursivo – e ao mesmo tempo diferenciá-lo da produção historiográfica dos historiadores. Essa opção também permite nos aproximar de Jacques Le Goff ao delimitar o objeto da história da história, a cultura histórica ou mentalidade histórica, que “reconhece nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica”, esse campo difuso de como se reage ao próprio passado; por outro lado, esta “história indireta” não se confunde para o autor com a história dos historiadores “única que tem vocação científica” (1990, p.49). Esta é a distinção

⁹ “Entendo por cultura histórica os enraizamentos do pensar historicamente que estão aquém e além do campo da historiografia e do cânone historiográfico. Trata-se da intersecção entre a história científica, habilitada no mundo dos profissionais como historiografia, dado que se trata de um saber profissionalmente adquirido, e a história sem historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas, produtores culturais, memorialistas e artistas que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais.” (FLORES, 2007, p. 95).

que norteia os limites entre cultura histórica e produção historiográfica neste trabalho.

Pensamos, então, *O País de São Saruê* enquanto um agente discursivo que elabora uma representação histórica do sertão fora da instituição historiográfica. Nosso objeto se insere, assim, em um movimento amplo da ação política de artistas engajados no contexto das décadas de 1960 e 1970. Estão situados em uma moldura histórica e em uma cultura política explicitadas na análise fílmica. Isso nos leva a conclusão de que as apropriações do filme são realizadas nos discursos possíveis em sua cultura geral e histórica, disponibilidade que pode ser identificada, por exemplo, através das leituras e filmes assistidos por Vladimir Carvalho. Buscamos compreender o documentário enquanto artefato que, apesar de se constituir fora do campo historiográfico, também elabora um discurso histórico em diálogo com a historiografia e que contribui para a constituição da cultura histórica sobre a região. Esta participação, porém, não é inocente, mas em campo de disputas simbólicas e de classe, a fim de legitimar ações práticas no mundo social.

Espaço: sertão, campo e nordeste.

Apresentamos agora nossas escolhas teóricas sobre o conceito de regionalização que nos permite entender espaços como Nordeste e sertão. O sociólogo marxista Francisco de Oliveira em *Elegia para uma re(li)gião* (1977) reconhece que existem diversas maneiras de se definir uma região e opta por uma perspectiva de formação do Nordeste pela reprodução do capital. A região, para ele, é um “espaço onde se imbricam dialeticamente uma forma especial de reprodução do capital e, por conseqüência, uma forma especial da luta de classes” (2008, p.148). Formadas a partir da divisão internacional do trabalho no capitalismo, para Francisco de Oliveira, elas são uma “evidência histórica irrefutável” (2008, p.146).

O trabalho de Francisco de Oliveira procura entender a relação entre o Estado e a sociedade brasileira e nordestina pelo planejamento regional através, especialmente, da criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Seu enfoque é essencialmente de economia-política, entendendo que a passagem do eixo econômico brasileiro do Nordeste do algodão e do açúcar, para o Sul do café e da indústria acarreta uma redefinição regional do trabalho, no qual o primeiro espaço se estagna e outro mantém um crescimento. O planejamento regional representou uma tentativa de conter tais disparidades. Para ele, “o Nordeste da Sudene assume os contornos da ideologia da classe dominante da ‘região’ da indústria” (2008, p.164).

Durval Albuquerque Jr., em *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), rompe com essa matriz de entendimento, distanciando-se de uma perspectiva econômico-política, e

se concentra nos aspectos discursivos da regionalidade.¹⁰ Essa construção foi elaborada/criada na decadência da sociedade pré-industrial, caracterizando um espaço que seria naturalmente oposto a modernização, um espaço de atraso. É uma identidade da qual o Nordeste deve se emancipar, pois a construção de “discursos identitários” podem confundir “elaborações discursivas” com o que “realmente somos” (ALBUQUERQUE, 2011, p.344). Propõe que “devemos sempre libertar as imagens e enunciados do passado, os temas que o constituíram, os conceitos que o interpretaram, de seu sentido óbvio, problematizando-os” (p. 348). Para o historiador, se hoje o Nordeste parece ter existência evidente, foi, porém, *inventado*.

Se para Francisco de Oliveira a identidade é construída na dialética entre uma estrutura e uma superestrutura, Durval Muniz de Albuquerque Jr. trabalha com uma documentação diversa, mas tratada “desierarquizada” não fazendo diferenciação entre jornais, filmes, poesia ou música, pois “foram tomados como discursos produtores de realidade e, ao mesmo tempo, produzidos em determinadas condições históricas” (2011, p.45). A documentação não é prova, no último, mas material a ser problematizado enquanto expressão da regionalidade, exibindo-se um contraste entre estas duas perspectivas.

Rosa Maria Godoy Silveira, em *O Regionalismo Nordestino* (1981), analisa a formação da identidade nordestina articulando a reorganização econômica e internacional da produção capitalista e o surgimento de uma ideologia regionalista que demonstra a crise e conflitos entre as oligarquias iniciados no século XIX. A historiadora trabalha com uma perspectiva de identidade montada de si para o outro, que contempla os rearranjos internos da política nordestina em relação às mudanças nacionais.¹¹ Parece-nos que esse texto abarca as dimensões simbólica e econômico-política, articulando uma divisão do capital a nível internacional e nacional e oferecendo uma base estrutural para os discursos que são interpretados. Porém, isso não impede a autora de problematizá-los historicamente enquanto expressões de uma regionalidade. Consideramos, pois, que o texto de Silveira abarca aspectos de ambas as iniciativas, apesar de ser escrito antes de *A invenção do nordeste e outras artes*.

Em Rosa M. G. Silveira a regionalidade não é uma “pseudo-unidade cultural,

¹⁰ Para ele, no cruzamento de discursos políticos ou culturais, sedimentou-se uma ideia de Nordeste como espaço de área seca para uma “identidade racial, econômica, social e cultural à parte” realizada por: “intelectuais, ligados à sociedade pré-industrial em declínio, [que] elabora[ram] textos e imagens para este espaço, ancorando-o, no entanto, na contramão da história, construindo-o como um espaço reacionário às mudanças que estavam ocorrendo na sensibilidade social e, mais ainda, na sociabilidade, com a emergência de um espaço burguês no Brasil” (2011, p.342)

¹¹ Rosa M Godoy se aproxima um pouco mais da abordagem de Oliveira e indica como as elites nordestinas, conscientes do processo de mudanças do eixo econômico e político nacional, argumentam sobre um espaço que lhes prejudicava os interesses – o Centro-Sul –, porém não percebem a articulação desta transformação às mudanças no quadro da divisão internacional do trabalho. Conclui que a ideologia regionalista surge como “representação da crise na organização do espaço” de uma “fração açucareira da classe dominante brasileira, em vias de subordinação a uma outra fração hegemônica “comercial-cafeira” (SILVEIRA, 2009, p.17).

geográfica e étnica” como em Durval M. A Albuquerque Jr. (2011, p.33). Para ele os discursos que instituem a realidade, criticando que a História Regional procure legitimar a construção do espaço regional como “continuidade histórica”, oferecendo-lhe base material. Seu objetivo é questionar a própria ideia de região e a “teia de poder que a institui” (2011, p.39).¹²

Reconhecemos as contribuições trazidas esses autores para o debate sobre regionalidade, que não é consensual e cujas divergências são parte do resultado produtivo das reflexões. Mas, cabe indicar a polivalente intelectual Maura Penna (1992), valiosa referência para esse debate. Divergindo um tanto de Albuquerque Jr. afirma que a região Nordeste é uma “realidade”, visto que é um “dado” que permite os indivíduos se localizar no espaço e no meio social, dando sentido ao mundo e a suas experiências. Identifica a variação dos sentidos conforme o contexto histórico e a referência – de região ou mesmo de indivíduo a partir de sua formação e vivências (PENNA, 1992, p.47).

Pensamos que o trabalho de historicização e desnaturalização dos discursos regionais é um passo importante para nosso trabalho, embora não baste a si próprio, daí a importância de trazer o debate de autores como Oliveira, Silveira e Penna, pois inserem as práticas discursivas em um debate político mais imediato que é bastante produtivo para pensar a regionalidade em *O País de São Saruê*. A preocupação de Albuquerque Jr., por outro lado, é também interessante, pois procura pensar a própria regionalidade no seu espaço na cultura histórica enquanto enunciados do passado de maneira bem mais radical que os referidos autores, problematizando seus sentidos óbvios, historicizando-os.¹³

Cabe também ressaltar que Albuquerque Jr, na diversidade de fontes artísticas analisadas (literatura, artes plásticas, cinema, música), apresenta matrizes de discursos sobre o Nordeste e identifica uma visão da região que foi muito desenvolvida pelos artistas comunistas, a qual chama de “território da revolta”: um Nordeste de miséria e injustiça social, mas também de utopias; ideário elaborado sob forte influência do pensamento marxista (Cf. ALBUQUERQUE, 2011, p. 237). Filmes como *O Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Os Fuzis*, ou *O País de São Saruê* poderiam ser lidos por essa matriz de entendimento do espaço nordestino semiárido enquanto espaço da revolta. Durante a análise, no entanto, articulamos mais profundamente ao conceito de *romantismo revolucionário* do sociólogo Marcelo Ridenti que pareceu mais produtivo,

¹² “O regionalismo é muito mais do que uma ideologia de classe dominante de uma dada região. Ele se apoia em práticas regionalistas, na produção de uma sensibilidade regionalista, numa cultura, que são levadas a efeito e incorporadas por várias camadas da população e surge como elemento dos discursos destes vários segmentos. Por isso, procuramos nos afastar de fazer a chamada ‘História Regional’, porque esta, por mais que se diga crítica do regionalismo, do discurso regionalista, está presa ao seu campo de dizibilidade” (ALBUQUERQUE, 2011, p.39). Albuquerque Jr, em sua perspectiva mais restritamente discursiva, recebeu críticas, como a de que parece descrever uma região que faz a si mesma (BERNARDES, 2007, p.43).

¹³ Nós utilizamos o conceito de cultura histórica, pois achamos que a perspectiva de Albuquerque Jr. pode ser vista assim, mas não lemos o autor se referir dessa maneira.

pois pensado para entender a produção artística de artistas engajados em nosso recorte.

Nossas categorias de análise são o sertão e sertanejo em *O País de São Saruê*. Porém, na perspectiva de trabalhar o documentário a partir da cultura política pecebista, notamos que a visão sobre o campo do PCB na formação do cineasta perpassa seu entendimento de sertão. Cruzar outras categorias, portanto, propiciou uma análise mais produtiva. Reconhecemos que a região sertaneja também é uma construção discursiva, reproduzida por uma diversidade de discursos midiáticos, artísticos, políticos, intelectuais etc. Acreditamos que ela também pode ser entendida pela divisão social do trabalho seja nacional – enquanto uma região ocupada através da pecuária em relação a um espaço açucareiro, por exemplo – ou internacional – quando se tornou um polo algodoeiro que cresceu e se apegou perante as flutuações e atuações do capital internacional, por exemplo. Por outro lado, o sertão possui características culturais que vão além do âmbito econômico, em imaginário amplo, poético, identificável na literatura, cinema etc.

Sobre a categoria sertão Nísia Trindade Lima afirma que, no processo de formação de nossa nacionalidade, houve a formação de um dualismo entre sertão e litoral. Para ela sertanejo, caboclo ou caipira foram objetos sociológicos importantes nesse desenvolvimento.¹⁴ Um marco a construção dessa categoria foi *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha. A obra descreve o conflito de Canudos, realizando um estudo geográfico e sociológico desse espaço, buscando no sertanejo a essência nacional, caracterizando-o como um forte, místico e primitivo. Cunha entendia tais características pela relação do homem com o meio natural. Sua visão influenciou fortemente a produção cultural seguinte, especialmente a literatura regional e o cinema das décadas de 1950 e 1960, incluindo a geração de Vladimir Carvalho.¹⁵

A literatura ficcional reproduziu essa matriz em diversos livros, entre os quais destacamos escritores comunistas como Graciliano Ramos e Jorge Amado que se tornaram grandes nomes da literatura dita regionalista.¹⁶ O ensaísta Gilberto Freyre, um dos grandes nomes que pensaram a região nordestina, enfocou a região litorânea, sua produção da cana-de-açúcar e a cultura a ela ligada. Ao escrever *Nordeste* (1937), o autor adverte que quem pensará o outro Nordeste, da pecuária, seco e árido, o sertão, será o sociólogo Djalma de Oliveira em *Outro Nordeste* (1937). Este aborda o espaço de clima seco, das tragédias dos retirantes e do banditismo social

¹⁴ O homem do interior foi um dos objetos privilegiados nos textos de cunho sociológico produzidos na segunda metade do século XIX, nas três primeiras décadas do século XX e na fase de institucionalização universitária das ciências sociais, que pode ser aproximadamente demarcada entre os anos de 1933 e 1964 (LIMA, 1999, p.14)

¹⁵ O livro está dividido em três partes: a terra, o homem e a luta. A construção de *O País de São Saruê* se fez de maneira semelhante, mostrando o espaço, o homem e os problemas enfrentados por ele. Vladimir Carvalho admite que essa leitura foi muito importante na sua formação em entrevista a Carlos Alberto de Mattos (29'), disponível nos extras do DVD *O País de São Saruê* distribuído pela Videofilmes. Tema do capítulo 3.

¹⁶ Graciliano Ramos obteve grande impacto com o romance *Vidas Secas* (1938) que abordava o pequeno sertanejo e seu conflito com as longas estiagens que dificultavam sua sobrevivência. No seu livro, há não apenas uma questão de sobrevivência, mas uma seca de sentimento, de pensamento e de humanidade.

bem diverso do Nordeste apresentado por Freyre. Roger Bastide (1957) descreve um Brasil de contrastes que se mostra, dentre outras formas, pela diferença entre o Nordeste do açúcar e do semiárido.¹⁷ Em Djacir Menezes ou Roger Bastide temos ainda elementos euclidianos muito presentes, pretendendo caracterizar o sertão pela questão físico-geográfica (clima, solo), o misticismo religioso, o atraso da região e a separação do país em dualidades contrastantes.

Na década de 1960, os problemas do Nordeste ganham o *status* de questão nacional, ou seja, a região se configura como obstáculo para a integração e desenvolvimento nacionais. O discurso do PCB e de Celso Furtado partiram dessa concepção. Se Furtado pretendia resolver essa questão pelas reformas do Estado – elaborando seu plano de ação para o desenvolvimento do Nordeste –, no pensamento pecebista nessa modernização deveria levar à proletarização do campo e à sua organização, permitindo a revolução social meso que através de reformas.¹⁸ Essas ideias eram parte daquela cultura histórica na qual se situa a construção de *O País de São Saruê*. Vladimir Carvalho se serve de discursos sobre os conflitos de classe e de modernização da região sertaneja e elabora um discurso original, artístico que se insere nestas disputas simbólicas.

De maneira muito geral, podemos identificar o sertão e o semiárido, para nossa análise, como semelhantes – pois servem para diferenciar a região da economia da cana-de-açúcar litorânea da área onde predomina a produção do algodão e da pecuária no interior do Nordeste. Reconhecemos, no entanto, que as categorias entre os autores são diversas. Porém trabalhamos cruzando-as e reconhecendo suas influências na relação entre arte e política estabelecida em *O País de São Saruê*. O sertão e sertanejos, assim, carregam uma marca de significação mais cultural, enquanto o nordeste semiárido é uma categoria estritamente econômica e geográfica.

A Análise de O País de São Saruê.

O título do filme é uma referência ao cordel de Manoel Camilo dos Santos, *Viagem a São Saruê* (1948).¹⁹ O documentário está dividido em 13 sequências.²⁰ Nossa análise temática foca a

¹⁷ Não se pode imaginar contraste mais violento do que o existente entre as duas regiões. De um lado, a terra escura, pegajosa, úmida, cavada de sulcos embebida de água, com árvores frutíferas, mangueiras, laranjeiras, canaviais, rios limosos. De outro lado, um caos de pedras cinzentas cravadas em desordem no chão de argila seca, rachado pelo sol, e vastas extensões de areia ardente (BASTIDE, 1978, p.86).

¹⁸ Celso Furtado, em *Operação Nordeste* (1959), discutindo a desigualdade econômica das regiões, identifica uma rede econômica que desprivilegia o Nordeste em favor do Sul (FURTADO, 2009, p.47). Enquanto isso, o PCB considerava o Nordeste uma região “feudal”, sendo a proletarização do camponês através de “uma revolução nacional e democrática, de conteúdo antiimperialista e antifeudal necessária” (GORENDER, 1987, p.30). Tal visão, acreditava em um desenvolvimento por etapas oriunda de uma interpretação stalinista dos chamados países em desenvolvimento que deveriam consolidar o capitalismo para chegar ao socialismo. No Capítulo 5, no entanto, mostramos que havia divergências sobre tais leituras.

¹⁹ O cordel, próximo das epopeias, narra a viagem do poeta a uma terra similar ao Éden, um paraíso possível, avesso da escravidão do sistema capitalista. A busca desse paraíso foi motivada pelo seu intelecto, devido às histórias contadas quando era criança. (cf. PINHEIRO e LÚCIO, 2001, p. 47). Porém, enquanto Manoel

apresentação do espaço, espécie de gênese da terra sertaneja e de seus homens; o vaqueiro e o papel da pecuária no filme e na ocupação do sertão (capítulo 4); a luta de classes e os conflitos políticos locais exibidos – não literalmente – no filme nas sequências do cultivo do algodão e da fase industrial dessa economia, pulando para o discurso do prefeito de Sousa, Antônio Mariz, que conclui o documentário (capítulo 5). Outros temas presentes no filme são indicados no percurso: a modernização do sertão, a presença do imperialismo, a decadência da civilização do couro, etc.

O documentário possui uma polifonia acentuada, pois utiliza uma variedade de materiais discursivos para formar sua narrativa (poesia, música da jovem guarda, rock, música popular, entrevistas, fotografias, jornais e outros elementos propriamente fílmicos). Tais recursos e seus usos diversos pelo filme se tornaram objetos de nossa análise.

Para pensar os planos cinematográficos utilizamos o método iconográfico de Erwin Panofsky, que, embora elaborado para a análise de pinturas, consideramos útil. Dessa maneira buscamos chegar aos objetos de análise propostos por Panofsky como os *estilos*, pelos quais podemos identificar maneiras como em um determinado contexto histórico se expressam objetos e eventos; e *tipos*, como se expressam em um contexto temas e conceitos através de objetos.

Panofsky sugere, inicialmente, uma descrição iconográfica que identifique objetos e ações literais nas imagens – aqui nos planos e nos sons do filme; em seguida, propõe identificar convenções e temas; para, por fim, interpretar os valores simbólicos em sentido mais profundo. Assim, os primeiros planos de *O País de São Saruê* (1971) inserem o espectador no espaço e cenário do filme. De início identificamos e descrevemos tais planos: chão pedregoso, o cactus, o céu limpo e ensolarado, as aves voando. Em seguida, passamos para o plano de interpretação: esses objetos compõem uma imagem do sertão seco e sua vegetação característica, ou seja, tanto localizam o espectador em um espaço geográfico quanto ressaltam qualidades peculiares. Em terceiro nível relacionamos essa construção às elaborações discursivo-cinematográficas das décadas de 1960 e 1970 de uma região de problemáticas sociais e de um espaço de seca, como presente em filmes como *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).²¹

Assim, *O País de São Saruê* é parte de uma tradição de cinema social documentário que tem construção semelhante em outros filmes como aqueles do ciclo de documentário paraibano como *Aruanda* (1960), nos quais havia uma denúncia social através da representação da vida de camponeses e do campo nordestino como espaço de pobreza. Ali identificamos os *sintomas culturais* ou *símbolos* que foram tendências comuns naquele contexto para expressar os temas e

Camilo dos Santos constrói um lugar que saciaria as ânsias populares de uma felicidade terrena, Vladimir Carvalho encontra um povo, seu espaço e estruturas sociais que impedem a realização desses desejos. Assim, como afirma o cineasta, o filme é um contra-ponto ao “delírio” do cordel (CARVALHO, 1986, p.129).

²⁰ A estrutura do filme pode ser conferida no Apêndice A – “Tabela de sequências de O País de São Saruê” com a tabela das sequências do filme.

²¹

conteúdos da pobreza, da seca e da dura realidade rural, preocupações recorrentes da arte vinculada à esquerda brasileira na década de 1960. A essa produção podemos relacionar as convulsões campesinas da época e localizar a posição política desses cineastas sobre tais conflitos.

Utilizamos ainda a semiótica de Algirdas Julius Greimas, baseados numa proposta de análise semissimbólica de Antônio Petroforte. Este estudioso da linguística apresenta em *Semiótica visual: os percursos do olhar* (2007) uma proposta de análise semissimbólica, ou seja, um esquema semiótico que nos permite problematizar uma obra de arte e seus elementos visuais na sua relação entre conteúdo e forma – reconhecendo que a última é capaz de criar sentidos. Assim, a forma não é apenas um veículo do conteúdo, mas também constrói significações passíveis de problematização. Seu sistema para análise de estruturas narrativas também foi de grande auxílio. Visto que *O País de São Saruê* é um documentário bastante poético, enfatizamos a análise estética, conseguindo resultados mais satisfatórios.

A estrutura da divisão das sequências de *O País de São Saruê* se organiza de maneira a fazer espécie de narrativa histórico-mítica, estabelecendo uma gênese, uma problematização do presente e mesmo dando indicativos para o futuro. Apresenta a origem da terra, depois dos homens, sua ocupação no espaço, a construção da civilização sertaneja (ou do couro) através do trabalho, os obstáculos e indicativos para sua superação. Em *Prisioneiros do Mito: Cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*, Jorge Ferreira discorre sobre a cultura política dos comunistas entre 1930 e 1956 e traz teses interessantes ainda para nosso recorte temporal. Indica como o pensamento comunista da época, embora almeje a laicidade e a negação do pensamento religioso, ainda estava preso a “mitos, teologias e hierofanias de sociedades tradicionais” as quais permanecem em “nostalgias, nas imagens e nos desejos que traduzem em entusiasmos profundos de se viver em uma humanidade diferente” (FERREIRA, 2002, p. 25). Isso ajudou a perceber que o documentário se estrutura apresentando uma gênese, problemáticas e obstáculos do “mal” – o latifúndio– e indicando caminhos para a realização de uma utopia.

Pela nossa hipótese, essa elaboração foi realizada pela representação do sertão através do mundo do trabalho. *O País de São Saruê* está dividido nos temas dos mundos animal, mineral e vegetal, articulados à ocupação e desenvolvimento histórico da região e neste percurso apresenta as contradições dos meios de produção no sertão paraibano/brasileiro.²² Elegemos três matrizes de discursos apropriados pelo cineasta, a partir das quais fizemos nossa análise: uma concepção pecebista da região e seus problemas, a tese marxista de que a cultura é construída a partir do mundo do trabalho e, por fim, a representação sociológica de Euclides da Cunha sobre o sertanejo.

A dissertação se divide da seguinte maneira:

22 Vladimir Carvalho reconhece a divisão nos três mundos em entrevista concedida a Carlos Alberto de Mattos (29'), disponível nos extras do DVD *O País de São Saruê* distribuído pela Videofilmes.

No segundo capítulo apresentamos a relação cinema e história e comentamos a relação entre o documentário – gênero fílmico– e sua relação com o conceito historiográfico de documento, justificando aspectos metodológicos utilizados para a análise de *O País de São Saruê*.

No terceiro capítulo, levantamos dados pré-fílmicos, contextualizando o processo de elaboração do filme a partir da formação de Vladimir Carvalho, da conjuntura político-cultural e do processo de filmagens de *O País de São Saruê*. Esses dados permitem pensar a cultura política e cinematográfica em que Carvalho se inseria e aspectos relevantes técnicos e pré-fílmicos da construção do documentário. Descrevemos o período de produção de *O País de São Saruê*: as gravações de *Sertão do Rio do Peixe* – média-metragem que ampliado formou o filme que analisamos –; suas dificuldades econômicas e soluções; e aspectos relevantes como os profissionais envolvidos na música e na poesia do filme, dentre outros. Constam nessa etapa elementos pré-fílmicos como o processo de filmagem e esboço de roteiro.

No quarto capítulo, analisamos as três primeiras sequências que apresentam o espaço e sua ocupação pelo homem. A primeira, introdutória, traz a síntese da problemática a ser exibida e informações históricas sobre o sertão e o filme. A segunda apresenta o espaço de maneira extremamente poética e a terceira o vaqueiro – relacionando a pecuária à ocupação do espaço sertanejo. Utilizamos aqui como documentos de apoio o livro *Capítulos de História Colonial* (1907) de Capistrano de Abreu, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha e alguns textos marxistas e de artistas comunistas para contextualizações e relações de análise.

No quinto capítulo, analisamos a representação de *O País de São Saruê*, articulando-o aos debates sobre o campo do PCB na época, cobrindo o período de revisão da esquerda brasileira pós-golpe militar e das tensões do regime. Focamos três sequências: a sexta, que aborda o cultivo do algodão, a sétima que aborda sua etapa industrial e a décima segunda que conclui o filme com um discurso de Antônio Mariz. Mostramos como essas sequências se relacionam as discussões da esquerda e se posicionam no debate sobre o (sub)desenvolvimento do sertão.

Portanto esta dissertação está no âmbito da cultura cinematográfica e da cultura política. Nosso recorte cinematográfico se refere ao documentário *O País de São Saruê*, nosso documento. Seu diretor, Vladimir Carvalho, está inserido em uma militância comunista que, como mostramos adiante, influenciou seu cinema. Nossa base de articulação do filme voltou-se para a influência do livro *Os Sertões* (1902) e de uma cultura política que enxergava o campo e os camponeses sob ótica econômico política específica.

Capítulo 2

O País de São Saruê: documento e documentário.

O documento desviado só volta a ser documento por uma operação crítica que o espectador não está habituado a fazer na situação de semi-hipnose que a participação da ficção requer (Guy Gauthier, Cinema: o outro cinema). a crítica é contrária à disposição normal da inteligência humana; a tendência espontânea leva o homem a acreditar no que lhe é dito. É natural aceitar todas as afirmações, sobretudo, uma afirmação escrita (...) aplicar a crítica é, portanto, adotar um modo de pensamento contrário ao pensamento espontâneo, uma atitude de espírito que não é natural. (Seignobos, La Méthode historique appliquée aux sciences sociales).

As duas citações que abrem esse capítulo nos servem para defender a iniciativa deste trabalho. Se a crítica documental do historiador pode ser vista como um destes movimentos contrários à disposição humana, sendo um esforço a operação de desconfiar e avaliar as informações recebidas, então a afirmação de Seignobos se assemelha ao dito por Guy Gauthier sobre que, para perceber o aspecto documental em um filme, é requerido deixar o estado de semi-hipnose de quando seduzidos pelo cinema. Ao historiador que trabalha com cinema estas são exigências básicas para analisar o discurso histórico de um filme ficcional ou não.

Se a tendência espontânea humana é acreditar no que lê ou vê, o efeito de realidade característico do cinema reforça essa tendência pelo seu apelo realista, verossímil e sedutor. Ora, se ao espectador a operação crítica é facultada, não é ao historiador a quem cabe, necessariamente, esforçar-se na crítica de sua fonte. O caminho não natural do pensamento de desconfiar e enxergar os limites e possibilidades do discurso históricos nos produtos culturais é central para ir além da impressão imediata sugerida em um filme e seus artifícios eróticos – dever pudico do historiador.

Assim, apresentamos elementos da discussão dessa relação de sedução e distanciamento entre cinema e história através de duas categorias fundamentais para a história e para o cinema respectivamente: documento e documentário.

Cinema e História

Diversos historiadores discutiram a relação entre cinema e história entre os quais podemos destacar Pierre Sorlin, Marc Ferro e Robert Rosenstone; os brasileiros Marcos Napolitano, Jorge Nóvoa ou, na Paraíba, Regina Behar. Um número consistente de trabalhos no Programa de Pós Graduação em História da UFPB articularam estas searas, nos quais vislumbramos diversas possibilidades desse diálogo.

Em *Cinema e História: uma imagem do Nordeste* (2007) Rossana de Sousa Sorrentino

Lianza analisou *A Canga* (2001), discutindo a visão de Nordeste neste curta; Carlos Adriano Ferreira de Lima (2008) analisou *Hans Staden* (1999), identificando a representação da sociedade Tupinambá; Já Marcos José Melo (2012) problematizou a identidade oferecida ao continente africano no cinema contemporâneo através de diversos filmes; Jônatas Xavier de Sousa (2013) analisou a representação da mulher torturada em *Que bom te ver viva* (1989) de Lúcia Murat.²³ Como podemos perceber tais trabalhos abordaram realidades históricas diversas, mas partiram de uma fundamentação comum que articula representação social e cinema, semelhante ao nosso trabalho. Isso não quer dizer que os filmes foram abordados igualmente: os instrumentos analíticos variaram conforme a necessidade de cada filme e tema. Em *Que bom te ver viva*, por exemplo, há uma construção documentária, misturada a uma personagem ficcional alter-ego da cineasta Lúcia Murat que rendeu um trabalho de interpretação particular no trabalho de Jônatas Xavier; Carlos Lima analisou um filme ficcional e histórico, que procurou uma fidelidade naturalista na sua representação; embora sem ambição de ser um filme histórico, poderíamos indicar como um tanto semelhante o caso de *A Canga*, porém o filme é problematizado a partir da visão de um Nordeste de Seca e de brutalidade. Assim, ainda se neste caminho recorrente as análises foram diversas, não foi o único trajeto possível. Por isso, indicamos o trabalho de Adeilma Bastos Carneiro (2009) que fugiu ao problema representacional. Sua pesquisa abordou o impulso oferecido pelo Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (1979) à produção cinematográfica paraibana, trabalhando o lócus de formação de cineastas e as opções ideológicas e estéticas abraçadas por eles. A relação cinema-história, portanto, abarca outras iniciativas: história das escolas e técnicas do cinema, história econômica do cinema, história da recepção de filmes.

Apenas na década de 1970 o cinema foi incorporado institucionalmente pela disciplina histórica quando a História Cultural se consolidava frente à predominância da história serial e quantitativa (Cf. SILVA, 2008, p.118-120). Marc Ferro foi o primeiro historiador a afirmar que um filme podia ser documento para a história ou agente histórico. Após ele outros historiadores o admitiriam, como Le Goff ao reconhecer o papel do cinema e outras mídias no avanço da relação entre homens e a história, ressaltando sua importância no âmbito da cultura histórica (1990, p. 49).

Hoje crescermos em meio a grande profusão de sons e imagens difundidos pelos mais diversos meios midiáticos. A linguagem cinematográfica/audiovisual parece tão natural, que dificilmente nos perguntamos sobre seu surgimento, seu funcionamento, sua gramática ou suas “figuras de linguagem”, salvo nos casos de produção audiovisual, cinefilia ou, no nosso caso,

²³ Os últimos trabalhos realizados no Programa de Pós Graduação em História da UFPB: Quando nós somos os outros: *Hans Staden e a Cultura Histórica* (2008) de Carlos Adriano Ferreira de Lima; *Paisagem cinematográfica: O nudoc e a produção cultural nas décadas de 1980-1990* (2013) de Adeilma Bastos Carneiro; “*Como se fossem insetos’: África e ideologia no cinema contemporâneo* (2012) de Marcos José de Melo; “*Que bom te ver viva’’: Memórias e Histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura* (2013) de Jônatas Xavier de Souza.

de pesquisa acadêmica.²⁴ Porém, quando o cinema surgiu no final do século XIX não havia uma linguagem cinematográfica propriamente dita como atualmente. Ela foi consolidada, aos poucos, surgindo teorias que buscavam explicá-la e/ou propunham maneiras de fazer cinema.²⁵

O historiador que pretende analisar filmes é importante conhecer as convenções da linguagem cinematográfica e os debates de seus teóricos, assumindo cuidados epistemológicos necessários para tal pesquisa. Munido do conhecimento de aspectos dessa linguagem cinematográfica, que durante um século se afirma com léxico, convenções e estéticas próprios, o pesquisador realizará interpretações que, sem esse aparato, deixariam muito a desejar.²⁶

A linguagem cinematográfica não é inocente. As escolhas técnicas e estéticas em um filme fornecem informações importantes sobre o cineasta, sua obra e os efeitos almejados através da sétima arte. O cineasta elabora seu discurso através da escolha de sons, da fotografia, dentre outros artifícios que se relacionam a ideologia assumida pelo artista. Marc Ferro indica que o cinema tem um caráter de agente ativo no processo histórico, pois “desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na História com filmes” (2010, p.15), e que os cineastas conscientes ou não estão “a serviço de uma causa, de uma ideologia”, reconhecendo que “isso não exclui o fato de que haja entre eles existência de duros combates em defesa de suas próprias ideias” (2010, p.15). Por isso, com base nos já mencionados conceitos de cultura histórica

²⁴ Quando os primeiros experimentos de imagens em movimento surgiram e se tornaram populares, eles estavam ligados a uma atividade de espetáculo de curiosidades. Foi a partir do início do século XX que o que viria a ser considerado com sétima arte começou a desenvolver convenções narrativas que se tornaram predominantes, permitindo-lhe ampliar seu público para um setor mais ilustrado e se industrializar (COSTA, 2006, p.28). Por volta de 1907, o cinema construiu convenções narrativas suas, e um marco desse processo foram os filmes de D. W. Griffith, que definiu muito do que se tornou clássico para cinema.

A seleção de artigos de *História do Cinema Mundial* organizada por Fernando Mascarello possui um bom panorama do percurso do cinema do século XIX às produções mais recentes, suas origens e escolas. As escolas e maneiras de fazer cinema se deram de uma maneira que podemos mapeá-las no âmbito ficcional e documentário, com certa independência, embora frequentemente estes gêneros se influenciassem. Assim como o cinema ficcional tem grandes cineastas como Hitchcock, Chaplin, Bergman e outros, o documentário possui grandes nomes como Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Alberto Cavalcanti e, no Brasil, Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho, Lúcia Murat, dentre outros. Se há correntes no cinema ficcional, há também no documentário como o Cinema Direto, o Cinema Verdade, o Documentário Social, etc. Identificar os cineastas e as “escolas” que lhes influenciaram é fundamental no trabalho com documentário. Essa diversidade pode ser conferida em *O documentário: um outro cinema* (2011) de Guy Gauthier.

²⁵ A linguagem cinematográfica se tornou mais complexa na tentativa de atender um público burguês mais exigente. Para tanto conferiu ao cinema uma maior “respeitabilidade”, disputando, para tanto, o *status* de arte já alcançado por outros campos como o teatro e a literatura. No âmbito científico, também ocorreu esse embate, uma vez que estavam ligados a pesquisa e a ciência a principal função e caráter atribuídos ao cinema no seu surgimento. Tal debate se desdobrou pelo entendimento do que era o cinema: forma de conhecimento, produto de fruição artística ou simples entretenimento? A imagem cinematográfica é objetiva ou manipulável? Quais os limites da neutralidade do cinema ou do desejo por um cinema educativo, científico, artístico, e como fazê-los? Daí se engendrou duas categorias – embora não sejam únicas – que dominaram e dividiram a visão do cinema: o cinema de ficção e o documentário. No entanto, com o passar do tempo as distinções entre esses dois gêneros se tornaram categorias mais e mais próximas, confundindo-se.

²⁶ A expressão linguagem cinematográfica já consta na década de 1910, em textos de Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Hugo Münsterberg ou de Kulechov e Pudovkin. A produção nesse sentido cresceu depois, na segunda metade do século XX, com autores como Christian Metz e Jean Miltry. (Cf. AUMONT, 1995, p.158-169)

de Elio Flores e de representação e de apropriação de Roger Chartier, afirmamos que o cinema elabora representações e se apropria de discursos disponíveis em realidades históricas específicas, que lhes oferece certa liberdade de elaborações e inserção nos debates de seu tempo. Assim, Ferro indica que as culturas recebem diferenciadamente as imagens cinematográficas, outro fenômeno a ser analisado na perspectiva da diversidade na diacronia e na sincronia de suas civilizações.

O historiador Marcos Napolitano, na mesma esteira, indica que o historiador deve considerar os códigos internos de funcionamento do filme – uma lógica interna ao filme, sua linguagem, convenções, narrativas dentre, outros; e as “representações da realidade histórica ou social nelas contidas” (NAPOLITANO, 2005, p. 237), ou seja, identificar os discursos externos com os quais a fonte dialoga.²⁷ Em nossa análise relacionamos *O País de São Saruê* ao acesso de Vladimir Carvalho às discussões de intelectuais comunistas e outras literaturas. Napolitano, indica ainda a necessidade de se situar a linguagem cinematográfica em uma historicidade técnica e cultural, pois os elementos técnicos e estéticos da obra proporcionam uma maior compreensão da realidade histórica ou social representadas no filme. *O País de São Saruê*, por exemplo, teve limitações no uso de entrevistas, pois a sincronia de som era recurso recente, pouco utilizado no país. Técnica e discurso se ligam, e a interpretação perde seu potencial caso se separe a estética e o conteúdo de sua dimensão técnica, podendo até ocorrer conclusões equivocadas.

Robert Rosenstone trouxe outra contribuição historiográfica importante para esse debate. Critica os historiadores que se limitam a buscar a confirmação de informações historiográficas nos filmes, como espécie de avaliadores de sua validade. Propõe outra visão que identifique as contribuições do cinema para a sociedade, que não estão circunscritas nos “detalhes específicos”, mas “no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente”. Defende que entendam o filme não enquanto veículo para transmissão de verdades literais, mas de verdades metafóricas que representam um comentário e desafio ao discurso histórico tradicional (2010, p. 23-24). Buscamos, assim, identificar as metáforas e comentários cinematográficos de *O País de São Saruê*, entendendo que sua argumentação hora se cruza com a historiografia e/ou com a política, mas que possui caráter original, artístico, apresentando ambiguidades que, inclusive, não podem – e não querem – ser resolvidas.

²⁷ Podemos pensar, por exemplo, que há especificidades estéticas e técnicas em *Psicose* (1960) de Hitchcock quando o diretor resolve montar um enredo com suspense e mistério, que o leva a fazer determinadas escolhas de planos, sons e sequências específicas para alcançar os efeitos desejados; por outro lado, a representação de um drama edipiano presente na narrativa não poderá ser explicado exclusivamente pela crítica interna desse documento: para tanto, será necessário problematizar as representações histórico-sociais nele contidas, através de uma crítica externa, que poderá levar em consideração, por exemplo, certa popularidade de teorias psicanalíticas nos Estados Unidos na década de 1950.

Concluimos, assim, o filme se relaciona com as representações sociais e históricas, carecendo de uma crítica que contemple suas dimensões técnica, estética, contextual e de linguagem, mas também o situando no debate com outros agentes históricos de sua época. Ao analisarmos a relação entre planos e os usos dos sons, ou pontuarmos os elementos fílmicos individual ou relacionalmente, não se tratará de cinefilia, mas de iniciativa necessária para um melhor entendimento do discurso construído em *O País de São Saruê*.²⁸

Documentário e “representação cinematográfica”

A distinção entre documentário e ficção não contempla a diversidade de produções cinematográficas, todavia, essa é ainda a forma mais popular de “dividir” o cinema.²⁹ Delineamos as especificidades desse cinema, para mostrar os cuidados assumidos em nossa crítica documental e exibir algumas reflexões que esse esforço nos encaminhou.

A categoria documentário nos remete ao próprio *status* de objetividade do cinema na sua origem. Podemos indicar dois aspectos desta questão: o processo de captação das imagens – que nos leva a entender como se configurou certo realismo com crença na neutralidade das imagens cinematográficas; e a própria ideia de documento na época do surgimento da categoria documentário através da qual articulamos a noção de documento tão cara a história.

O cinema herdou da fotografia certo *status* de neutralidade e o fetiche do registro. Acreditava-se que as imagens fotográficas não recebiam intervenção da subjetividade humana uma vez que eram registradas por uma máquina, sendo, portanto, neutras.³⁰ Cientistas ficaram animados com essa crença, tentando legitimar o registro cinematográfico enquanto ferramenta

²⁸ Assim, concordamos com Marcos Silva e Jorge Nódoa quando dizem que “Embora o historiador ou o cientista social não seja obrigado a se transformar num crítico de cinema para trabalhar com filmes, ele tem a obrigação, sim, de entender os recursos narrativos e poéticos que um filme utiliza para identificar o que é mesmo que essa obra diz sobre seus temas e personagens. Identificados os filmes como parte importante do universo documental trabalhado pelos professores e/ou pesquisadores de História (documentos sobre a época em que o filme foi produzido e documentos sobre os temas e personagens que ele aborda como memória artística e representação), impõe-se a necessidade de pensar sobre a materialidade expressiva desses documentos. Não se trata de impor uma hierarquia entre documentos (um filme é tão importante, documentalmente, quanto um discurso de greve ou um balanço de empresa, tabelas de preços ou informações quantitativas sobre população), mas de entender e aproveitar peculiaridades de gêneros e campos documentais.” (SILVA, 2008, pp.08-09)

²⁹ É comum encontrar referência a um cinema de não-ficção que englobaria, também, o documentário. Porém, como indica Hélio Godoy “Assim, por oposição ao que é ficcional, tenta-se encontrar um campo onde o fazer documentário possa ser localizado. Infelizmente, nesse campo encontram-se atualmente tantas outras formas audiovisuais que pela negação fica difícil chegar a alguma definição” (2001, pp.15-16). Se o termo cinema de não ficção busca definir o documentário pela oposição à ficção que desfrutou de maior atenção dos estudiosos do cinema, mantém a dificuldade de estabelecer um campo de pesquisa bem definido.

³⁰ “A idéia de objetividade, apresentada pelos primeiros fotógrafos, era sustentada pelo argumento de que os próprios objetos deixam vestígios na chapa fotográfica quando ela é exposta à luz, de tal forma que a imagem resultante não é o trabalho de mãos humanas, mas sim do 'lápiz da natureza'.” (BURKE, 2004, p.26)

científica para produção de conhecimento ou para educação (GAUTHIER, 2011, p.42).³¹

A fotografia foi uma invenção que combinou descobertas anteriores da câmera obscura, da perspectiva artificial (que permitia oferecer maior nitidez a imagem) e a fixação dos reflexos de luz utilizados na câmera obscura (MACHADO, 1984, p.30-32). Arlindo Machado mostra que o processo fotográfico é, desde sua origem, uma convenção e afirma que o realismo baseado na ideia de que a fotografia capta algo que existe externamente possui uma “concepção ingênua” (p.33). Critica, inclusive, as produções que se quiseram científicas como da antropologia. Veio daí o nome de “objetivas” para as lentes fotográficas e cinematográficas. Tais ideias chegaram a um dos maiores pensadores do cinema, André Bazin, que atribuiu um caráter ontológico a essa objetividade da câmera, ao qual Machado critica dizendo que:

Conhecesse Bazin, entretanto, o verdadeiro significado da construção perspectiva que está embutida na câmera e ele teria o desprazer de verificar que nada é mais *subjetivo* do que as objetivas fotográficas, porque o seu papel é personificar o olho do sujeito da representação (p.37).

Não adentrando mais neste debate, indicamos que suas raízes técnicas e interpretativas permitiram à imagem audiovisual forte apelo realista. Sendo o documentário o gênero fílmico que talvez mais seja visto por esse suposto *status*, tal discussão se torna válida para pensar o debate envolto na sua definição. Além disso, para além das definições técnicas, os teóricos do cinema Jacques Aumont e Michel Marie (2006) afirmam que entre as diferenças que alicerçam a distinção entre ficção e documentário, há uma “situação de recepção”, que leva “o espectador a adotar uma atitude mais 'documentarizante' do que 'ficcionalizante' neste tipo de gênero” (p.86).

O sociólogo Francisco Elinaldo Teixeira, especialista em documentário comenta que este termo surgiu entre as décadas de 1920 e 1930, trazendo em si marcas da significação do campo das ciências humanas da segunda metade do século XIX, “para designar um conjunto de documentos com a consistência de ‘prova’ a respeito de uma época” (TEIXEIRA, 2006, p.253). O gênero tem, assim, uma ligação com o debate historiográfico sobre documento histórico e seu caráter de prova e de objetividade desenvolvido pela escola metódica. Tais historiadores se serviram de uma concepção com origem jurídica utilizada com fins científicos, aproximando real e documento, na qual este deteria os fatos históricos.³² Por isso, segundo Antoine Prost, Robin

³¹ Guy Gauthier indica que, na França, no início do século XX, a imagem em movimento foi utilizada para fins educativos como o no Museu pedagógico, por exemplo, e referencia que Félix-Louis Regnault realizou o primeiro filme etnográfico em 1895 no mesmo mês da famosa projeção pública dos Lumière (2011, p.50-51).

³² No final do século XIX, o principal vestígio do passado utilizado pelos historiadores da escola metódica (ou positivistas) era o documento oficial escrito. Creditavam a esse material um caráter de prova e objetividade: “A palavra documento com o sentido de prova jurídica, representação que se mantém até a atualidade, já era usada pelos romanos, tendo sido retomada na Europa Ocidental no século XVII. Assim, os historiadores positivistas, ao se apropriarem do termo, conservam-lhe o sentido de prova, agora não mais jurídica, e sim

Collingwood critica que essa seria uma história de tesoura e cola feita com fatos pré-fabricados que os historiadores apenas encontravam em documentos (Cf. Prost, 2008, p.69). Assim, bastaria ao historiador elencar os fatos históricos presentes nas testemunhas do passado, os documentos.³³

Como vimos, Francisco E. Teixeira indica que o termo documentário surgiu para nomear um “domínio específico do cinema” trazendo a marca da concepção de documento oriunda das ciências humanas da segunda metade do século XIX. Conclui que o documentário possui

uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que 'de fato' ocorreu num tempo e espaços dados.

Atualmente, quando se fala de documentário, de imediato, essa significação originária ainda vem à tona, mas para logo em seguida se refratar numa multiplicidade de concepções e renomeações que converteu o campo num dos mais babélicos do cinema (TEIXEIRA, 2006, p.253).

As categorias documento e documentário têm nas origens semelhanças quanto à relação com o real que pretendiam. Assim, se no século XX, a concepção de documento foi ampliada pela historiografia dos Annales, incluindo materiais de diversos suportes como os visuais, também houve mudanças significativas no documentário cujas narrativas questionaram sua própria expressão, deixando de lado uma representação meramente “objetiva”, questionando o estatuto objetivo desse cinema. Essa ampliação das maneiras de fazer documentário ampliou suas indagações sobre os limites e possibilidades artísticos e “científicos” da representação desse gênero. Ao documentário e à História perguntamos: ciência ou arte?³⁴

Os historiadores Marcos Silva e Jorge Nódoa indicam que mudanças no conceito de documento e o início do trabalho sistemático de historiadores com cinema foi na mesma época. Evidenciou-se que o documento não é um objeto “a ser interpretado pelo historiador sozinho”, mas uma “modalidade de interpretação do mundo e de constituição de Memória”. Por isso, concluem que estes profissionais dialogam com o cinema através de “seus instrumentos próprios de trabalho – a argumentação explicativa e demonstrativa, os corpos conceituais e as tradições historiográficas” (SILVA, 2008, p. 9). Substitui-se uma concepção apassivante do documento para uma dialógica entre a representação documental do passado e o historiador a partir dos métodos e

com status científico. O próprio fato de nomear a palavra documento aos testemunhos históricos traduz uma concepção de história que confunde o real com o documento e o transforma em conhecimento histórico. Captar o real nessa lógica cartesiana seria conhecer os fatos relevantes e fundamentais que si impõem por si mesmos ao conhecimento do pesquisador.” (SÁ-SILVA; DE ALMEIDA; GUINDANI, 2009, p.7)

³³ Sobre essa visão do que foi a escola metódica, o próprio Antoine Prost critica essa simplificação dos escritos de Seignobos. Para ele, Seignobos não se reconhecera em tal redução de suas ideias (Cf. Prost, p. 69).

³⁴ A relação entre documentário e o real é vasta, havendo diferentes “realismos”. Cineastas do Documentário Clássico e do Documentário Moderno possuem plurais posições sobre o filme e sua objetividade, daí a diversidade de termos: cinema do real, cinema-verdade, cinema-direto, não ficção. (Cf. TEIXEIRA, 2006).

instrumentos do último.³⁵ Essa representação se torna, então, objeto de pesquisa para o historiador.

Quando o cinema surgiu houve expectativas acerca de sua contribuição para a ciência, e a História buscava se aproximar do método das ciências naturais, defendendo sua objetividade pela noção de documento. Esta concepção influenciou a categoria documentário e a visão sobre o conhecimento gerado pela imagem cinematográfica. Por outro lado, o cinema começou a se estabelecer enquanto arte e, portanto, da criação humana, chocando-se com algumas dessas fundamentações objetivistas.³⁶ Iniciava-se uma tensão entre o cinema, seu caráter narrativo e o real, repartindo opiniões sobre sua natureza, funções e métodos de análise.

Um exemplo de fotografia com apelo realista pode servir de suporte para situar melhor essa discussão sobre o documentário. A fotografia de um menino pobre e com grande frio retirada por G. Reijlander nos comove pela tristeza expressa. Envolvidos pela estética e pelo apelo realista, não imaginamos que o garoto de Wolverhampton foi vestido com farrapos, teve seu rosto sujo de fuligem e remunerado para fazer aquela pose (BURKE, 2004, p.28). Assim, esse apelo realista que a imagem, fotográfica ou cinematográfica, oferece representa um risco. O filme que, em geral, atribui-se a origem do documentário, *Nanook, o esquimó* (1922) de Robert Flaherty, possui semelhante polêmica. Seus atores sociais representam, no filme, uma comunidade esquimó em extinção. Eles, porém, já não tinham alguns dos hábitos solicitados e reconstituídos diante da câmera sob orientação de Flaherty (NICHOLS, 2009, p. 30).³⁷ Se a realidade filmada não era toda “autêntica”, ainda assim, o cineasta elaborou uma representação sobre aquela realidade esquimó, após muita pesquisa, que inaugurou outra maneira de se relacionar com o cinema. Daí que Peter Burke afirme que as fotografias podem ser consideradas evidência para a história, na medida em que possuem valor documental, e história, pelo seu caráter de discurso sobre o passado. Tal afirmação se aplica ao cinema também campo de saber fora do circuito profissional dos historiadores – âmbito da cultura histórica. Por isso, para além da autenticidade ou objetividade de *Nanook, o esquimó* e de qualquer documentário, sua representação também é parte da história e pode ser objeto da historiografia, uma vez que constitui um discurso sobre uma realidade,

³⁵ Esse encontro ocorre nas dimensões do lugar social do historiador, de sua prática de pesquisa e de sua escrita como define Michel de Certeau (CERTEAU, 1982, p. 66).

³⁶ Nos anos 1950, quando as discussões ontológicas sobre o cinema atingiram seu ápice, Edgar Morin propôs, num dos primeiros estudos antropológicos a esse respeito, que a "metamorfose do cinematógrafo em cinema", a passagem da mera técnica de registro visual para uma arte propriamente cinematográfica, dera-se com a conquista da narratividade, quando o cinema aprendeu a narrar nas primeiras décadas do século XX (...). Nesse mesmo período, mais especificamente a partir dos anos 1920, um corpus de idéias, noções e proposições a respeito de um domínio que se queria divergente em seus propósitos, métodos e maneiras de considerar a narrativa, ganhava curso: o domínio do documentário. (TEIXEIRA, 2006, p.254)

³⁷ Chamamos de atores sociais os participantes de documentários que “atuam” diante da câmera. Eles podem ser solicitados para fazer uma cena do seu cotidiano, ou mesmo ter filmada uma ação que aconteceria independente do cineasta. Mesmo quando o ator não está reconstituindo uma ação para o cineasta, sabemos que a presença da câmera altera a relação do indivíduo com sua performance.

participando de uma economia simbólica, fazendo parte da história cultural da humanidade.³⁸

Como vimos, o apelo realista pode esconder facetas não realistas e não evidentes como em *Nanook o esquimó*. No cinema, o referente e sua representação coincidem, levando a pensarmos que seu discurso não parte da imaginação de alguém, mas que o exibido na tela é o próprio real. A essa aparente ausência de mediação entre objeto e representação chamamos de *efeito de real* (ROSSINI, 2006, p.116). Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que o efeito de realidade faz com que o espectador, mesmo ciente de que o que ele assiste não é o real, acredite que aquilo existiu em algum momento (2003, p. 92). O historiador deve procurar manter distância desse efeito de realidade e dos efeitos emotivos suscitados pelo cinema, pois também podem influenciar sua análise (ROSSINI, 2006, p.118). Esse efeito de real é ainda mais presente nos filmes documentários que se apropriam ainda mais do realismo suscitado pelo cinema.

Há ainda a estética dos filmes em elementos como a música, fotografia, narrativa, ritmo, dentre outros que procuram nos seduzir para interpretar as imagens sob certo ângulo. Diversos processos participam da elaboração do discurso cinematográfico: enquadramento, iluminação, montagem etc. Porém, nem sempre os filmes explicitam tais orientações estéticas e emotivas e suas imagens, por mais que possuam uma dimensão documental, não são testemunhos neutros da realidade. O que não significa que esses filmes não ofereçam conhecimentos válidos.

Bill Nichols (2009) afirma que o documentário, como outros discursos, “reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Embora o cinema não possa ser aceito como igual da investigação científica” (2009, p.69). Esse cinema almeja tanto uma abordagem do mundo histórico quanto realizar uma intervenção nele, remetendo-nos a centralidade do *efeito de real* nesse tipo de produção: a crença da fidelidade do que se vê na tela ao real, torna-se campo de disputa. O documentário é diferente, assim, do discurso científico, pois possui maneiras, objetivos e resultados diversos na sua produção de conhecimento. Assim, no já referido sobre cultura histórica, reconhecemos que o documentário pode elaborar um discurso histórico, embora diferente do historiográfico; e que estabelece, por outro lado, assume uma relação com o público diferente dos filmes ficcionais.

O crítico e estudioso francês do cinema documentário Guy Gauthier (1995) comenta sobre a complexidade que envolve o termo documentário. Para ele, tanto o documentário quanto a ficção permitem conhecer algo da realidade, e diferenciá-los por essa relação não é suficiente para

³⁸ Marcos Napolitano faz uma ressalva de dois extremos no uso de fontes audiovisuais: “Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são considerados por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma de subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhe são exteriores” (NAPOLITANO, 2005, p.235-236).

diferenciar tais categorias. A extensa discussão sobre o que é real também torna difícil estabelecer como indicativo do que caracteriza esse cinema. Mas aponta, por exemplo, outras possibilidades mais sólidas como a definição pelo roteiro, âmbito no qual o documentário não pode propor de início um roteiro, mas uma proposta (GAUTHIER, 2011, p. 13). Mas, isso não é simples e outros critérios utilizados para validar o realismo do documentário podem ser utilizados para invalidá-lo. A diferença entre uso de atores profissionais ou não, por exemplo, não é suficiente, para o qual propõe a diferença entre representar o papel de si e de outra pessoa, entre simulacro e auto representação (p.14). Afirma que:

Esses grandes painéis de cinema onde os limites se confundem merecem não ser deixados de lado em virtude de uma ambivalência que é, frequentemente, a marca de sua originalidade. (...) A 'cadeia documental' conforme esse procedimento nos leva a examinar sucessivamente o projeto (não há roteiro, e sim uma hipótese de roteiro), a filmagem (lá onde o documentarista define sua singularidade), a montagem (a reintegração parcial no cinema somente) e o dispositivo espectral (em que o espectador decide o status do filme) (GAUTHIER, 2011, p.17).

Se a definição não nos permite plena clareza e consenso dos limites e distinções entre o documentário e a ficção, encontra-se justamente nesses meandros o mais interessante eventualmente desse gênero. Baseado em Gauthier, afirmamos que os critérios na análise da cadeia documental variam de caso a caso, localizando as potencialidades ficcionalizantes e documentais de um filme. Isso nos permite atender a versatilidade e pluralidade de construções narrativas que caracterizam o documentário moderno no qual se encaixa *O País de São Saruê*.

Há outras visões sobre documentário. Hélio Augusto Godoy de Souza se posiciona de maneira mais centrada na possibilidade de investigação da prática documentária e sua capacidade de elaborar um conhecimento válido sobre o real. Sua tese é de que o fazer documentário é uma atitude produtora de conhecimento “[n]ão somente pelo ponto de vista do dispositivo tecnológico que revelaria fenômenos não observados pelo ser humano, mas também pelo processo de participação investigativa no próprio fenômeno que se pretende conhecer” (SOUZA, 2001, p.21).

Souza fundamenta sua proposta no grande nome da semiótica Charles Sanders Peirce e sua definição de signo e de semiose, bem como, em Jacob von Uexküll e seu conceito de *Umwelt*, uma “representação mental, um universo subjetivo, que é permitido pelo aparato biológico de qualquer ser vivo, e que garante que aquele ser sobreviva no ambiente” (SOUZA, 2001, p.19).³⁹

³⁹ Segundo Godoy Souza, a concepção triádica de signo em Peirce tem como “partes constituintes, objeto, representamen [sic] e interpretante, habilitam o conceito de signo como um instrumento para a análise da realidade através de imagens e sons significativos”. Daí deriva a noção de semiose a “ação do signo. Ao se assumir um ponto de vista pansemiótico, onde qualquer comunicação verbal ou não-verbal é semiose, amplia-se o campo de ação das idéias peirceanas.” (SOUZA, 2001, p.17)

Defende que o documentário é espécie de extensão da adaptação biológica humana, pela cultura.

O documentário, entre as inúmeras tendências audiovisuais, pode então passar a ser considerado como uma das adaptações culturais desenvolvidas na evolução da espécie humana, onde a questão do Conhecimento e da Realidade assume posição destacada. Sua forma de produção aproxima-o do fazer investigativo que também está presente na ciência (SOUZA, 2001, p.19).

Apesar da interessante ideia de Hélio Souza não fundamentamos nosso trabalho na sua tese. Se Gauthier ressalta a ambivalência da relação entre narrativa e realidade do documentário como algo interessante, Souza se serve da Teoria Realista do Documentário para defender a proximidade desse gênero com a investigação científica. Souza, portanto, diverge de Bill Nichols que separa categoricamente estes tipos de produção. Por outro lado, os três autores indicam a importância do método e da ética na produção documentária. Estes dois aspectos nos pareceram diretrizes mais consensuais para a pesquisa com esse tipo de documento. Por isso, procuramos na formação e nas motivações de Vladimir Carvalho elementos para entender sua ética documentária e sua prática e método documentário em *O País de São Saruê*.

Entendemos, portanto, *O País de São Saruê* enquanto documentário, ou seja, oriundo de uma tradição com seus próprios expoentes e escolas. Entre eles destacamos Robert Flaherty cujo cinema Vladimir Carvalho assume como inspiração (Cf. Capítulo 3). Apesar dessa influência clássica, Carvalho se aproxima do documentário moderno, abraçando elementos estéticos do neorealismo italiano, do cinema-verdade e do cinema novo brasileiro.

O País de São Saruê, enquanto documento, insere-se em uma moldura histórica que nos permite analisá-lo enquanto um veículo grávido de discursividade histórica e enquanto obra de arte única e carregada de ambiguidades e poeticidade que sua estética propõe. Daí que, mesmo enquanto buscamos situá-lo em relação às convenções sociais, artísticas e disponibilidades técnicas da época, também o entendemos como um trabalho único e autêntico de Vladimir Carvalho. Sua unidade não se perde enquanto elemento social, tampouco ocorre o contrário.

No capítulo seguinte, apresentamos o contexto histórico de produção de *O País de São Saruê*, identificando-o na conjuntura cinematográfica nacional, as mudanças políticas e o desenvolvimento artístico de Vladimir Carvalho. Esses dados são essenciais para refletir sobre seu discurso e, especialmente, para pensar a atitude ética e a prática documentária de Vladimir Carvalho, em um cinema de autoria que representou um marco importante no desenvolvimento artístico do documentário brasileiro.

Capítulo 3

Planificação: O País de São Saruê na cultura e na política das décadas de 1960 e 1970.

O documentário *O País de São Saruê* (1971) de Vladimir Carvalho exhibe os problemas sociais enfrentados no sertão paraibano. Monta um quadro do cotidiano e cultura nordestinos contemporâneos à sua filmagem e alcança grande força poética e artística, fugindo ao modelo mais tradicional de documentários clássicos e “didáticos”.

Essa particularidade está no próprio título que remete ao cordel *A Viagem a São Saruê* (1948) de Manoel Camilo dos Santos, seus versos contam a história de um poeta que viaja para uma terra idílica em um sertão de fartura e de alegria.⁴⁰ O documentário, no entanto, mostra o oposto, exibindo a miséria no sertão e as razões para esse cenário. Interpretamos essa referência pela indicação que a conjuntura do filme seria o obstáculo para realização da utopia presente no cordel e a situação atual de uma terra de riqueza anterior, que foi espoliada.⁴¹

A narrativa pode ser dividida em três “mundos” o animal, o vegetal e o mineral, representando, respectivamente, as principais economias da região: pecuária, bovina e caprina; agricultura, do algodão e de subsistência; e extração mineral, de minérios e de ouro. O filme começa identificando o espaço: um sertão árido e hostil, apresentado por meio de uma narrativa poética que identifica a região. O homem surge nesse espaço, transformando a natureza, construindo casas, cidades. A narrativa se baseia no mundo do trabalho, na transformação da natureza pelo homem, articulando uma base de ideário marxista a uma visão euclidiana de Sertão, do homem e de sua relação com o meio natural. Carvalho atribui aos indígenas cariris a origem dos trabalhadores rurais, indicando um passado de lutas.

Mostra ainda o vaqueiro e sua cultura, adentrando no tema da pecuária: o cotidiano de seu trabalho, o folclore que o envolve e o grande obstáculo da seca. Mostra a fazenda de Acauã, espaço de uma finada opulência, de uma elite decaída. Logo temos a sequência sobre a agricultura, abordando a produção do algodão e sua exploração pelos latifundiários locais, mas

40 Manoel Camilo dos Santos foi um grande nome da literatura de cordel paraibana, de origem popular trabalhava com seu pai no comércio ambulante; torna-se cantador e depois chega a assumir uma tipografia própria. Algumas informações biográficas podem ser encontradas em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/ManuelCamilo/manuelCamilo_biografia.html> Acesso em 28.Jun.2014. O cordel *Viagem a São Saruê* se encontra disponível no Anexo D (p.209).

41 Esse tema está desenvolvido posteriormente. A relação entre o documentário e o cordel foram trabalhadas no artigo *De um lugar ao povo: São Saruê, viagem ou país?*, publicado nos anais do II Encontro Regional de Literatura e II Simpósio de Iniciação à docência em Língua Portuguesa ocorrido em 19 a 23 de setembro de 2011 na Universidade Federal de Campina Grande.

também de pobres e ricos pela inserção de empresas estrangeiras que prejudicou a todos. Exibe-se também a penosa situação dos homens e mulheres populares e a agricultura de subsistência que, muitas vezes insuficiente, os levam a buscar outras formas de sobrevivência como parcas caças especialmente em tempos de seca.

Em outro momento, o debate sobre o imperialismo é ampliado pelas sequências que mostram a circulação de produtos industrializados estrangeiros na feira de Sousa e na entrevista com um voluntário em trabalhos comunitários no sertão, o norte-americano Charles Foster. Mostra-se, assim, tanto as relações entre o sertão e os EUA (e indicações de seu contexto político), quanto a desagregação cultural local pela inserção de bens culturais estrangeiros (na troca das alparcatas de couro pelas sandálias japonesas, por exemplo). É o declínio da civilização do couro.

O mundo mineral é apresentado no ciclo do ouro. A extração de ouro é apresentada de maneira fabulosa, como uma ilusão popular que se perpetua e que poderia ser encontrada no próprio cordel *A Viagem a São Saruê*. Esta sequência oferece uma espécie de síntese de um país potencialmente rico, mas, no entanto, subdesenvolvido.

Por fim, o filme conclui com um discurso do prefeito de Sousa, Antônio Mariz, sobre a problemática sertaneja, no qual ele se refere ao problema da estrutura agrária como principal obstáculo para o desenvolvimento da região, sintetizando a principal reflexão proposta pelo filme. Traça um quadro penoso dos problemas, e aponta uma maneira política de encarar o problema. As imagens e a música da conclusão explicitam mais ainda o posicionamento político do cineasta.

Em síntese, o discurso fílmico apropria-se de uma visão euclidiana da terra, do homem e de sua luta. Apresenta de maneira poética a terra nordestina, o homem sertanejo (seus costumes, aparência, etc.) e sua luta (o trabalho). O primeiro antagonista do homem apresentado é o ambiente seco; porém, aos poucos, o documentário apresenta a ocupação desse território, o surgimento de uma elite e sua modernização, bem como sua decadência. Mostra a exploração do homem pelo homem na região, e amplia-se o debate para o âmbito da economia e política internacionais pelo tema do imperialismo – na inserção de bens culturais e de consumo e na presença de jovens voluntários norte-americanos, aparentemente fugindo da participação na Guerra do Vietnã. Conclui-se afirmando que o maior obstáculo ao desenvolvimento da região é um problema político: a questão agrária.

2.0 Close up: Vladimir Carvalho, um documentarista sertanejo e revolucionário.

O País de São Saruê é um filme da década de 1970, mas que tem uma construção muito vinculada política e esteticamente aos ideários da década de 1960. Esse ideário pode ser entendido

pelo que Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”, a fim de compreender a cultura de esquerda nas décadas de 1960 e 1970. Apresentamos breves dados da formação de Vladimir Carvalho, permeada pelas suas experiências pessoais, sua atuação política e artística que dialogavam com as diversas transformações pelas quais passava o Brasil. Utilizamos especialmente duas obras, *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pejejas no asfalto* (2008) de Carlos Alberto Mattos e *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959 – 1979)* (1998), dissertação de mestrado de José Marinho.

Carlos Alberto Mattos é um jornalista baiano, crítico e pesquisador de cinema. A biografia de Vladimir Carvalho elaborada por Mattos faz parte da Coleção Aplauso, organizada pela Imprensa Oficial no Estado de São Paulo. O texto é escrito em primeira pessoa, característica da própria coleção: “[a] decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente com o leitor” (ALQUÉRES, 2008, p. 9). Essa escolha narrativa pretende tornar a leitura mais palatável e aproximar biografado e leitor. É uma biografia que procura apresentar Vladimir Carvalho em seu contexto histórico, descrevendo as experiências pessoais do cineasta e ligando-as à sua produção cinematográfica. Utilizamos bastante este trabalho, mas com ressalvas dado que é um texto escrito por Mattos apesar de escrito como uma “fala” do próprio Carvalho.

A dissertação de mestrado de José Marinho, *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959 - 1979)*, foi outra preciosidade para nosso trabalho.⁴² Marinho mostra o surgimento de um ciclo de documentários entre as décadas de 1950 e 1970, na Paraíba. Aborda o contexto de discussões no âmbito cineclubista que formariam alguns nomes de destaque como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e Ipojuca Pontes. Realiza também uma espécie de pequena biografia de seus expoentes como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e Rucker Vieira e analisa os principais clássicos dessa produção cinematográfica: *Aruanda* (1960), *O País de São Saruê* (1971), *Romeiros da Guia* (1962), *A cabra na região semi-árida* (1966) e *Os homens do caranguejo* (1968). Serve-se de uma série de depoimentos destes artistas concedidos ao autor.

Outra fonte digna de indicação foram os textos do jornalista Wills Leal⁴³. Ele publicou obras como *Cinema no Nordeste* (1982), *Cinema & Província* (1968) e *Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba* (2007). As duas últimas auxiliaram na contextualização do cinema na Paraíba entre 1950 e 1970. Como Leal afirma, sua obra é mais informativa que técnica, sendo a primeira tentativa de apreender o “fenômeno do 'cinema paraibano’” e o desejo de ser “um depoimento

⁴² José Marinho atuou no teatro, no cinema e na TV. Na década de 1960, fez parte do Teatro de Cultura Popular (TCP). Participou como ator de diversos filmes, incluindo *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. Tornou-se um acadêmico, lecionando na Universidade Federal Fluminense (UFF) e sendo mestre pela Universidade de São Paulo (USP).

⁴³ Wills Leal se formou em Filosofia, na Faculdade de Filosofia de João Pessoa e, depois, bacharel em Língua e Literatura Francesas, Leal é professor, escritor e jornalista.

pessoal sôbre o brotar, o crescer e a projeção do cinema, não só nos limites (culturais e econômicos de uma província, como no plano nacional)” (LEAL, 1968, p. 5).

Vladimir Carvalho é um documentarista paraibano, que nasceu em Itabaiana, na Paraíba, em 1935. Destacam-se na sua trajetória experiências pessoais no interior paraibano, sua militância artística, sua participação nas atividades do Partido Comunista Brasileiro, no Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em entrevista concedida ao Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural do Ministério do Desenvolvimento Agrário, o cineasta comenta sobre sua origem itabaianense e sua inserção no cinema:

Nasci em Itabaiana (PB), na região da Caatinga litorânea – onde a principal atividade produtiva era a pecuária. Minha origem, portanto, permeia tudo o que fiz em cinema. Já em *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, documentário que participei sobre comunidade de afrodescendentes ilhada no alto sertão paraibano (...), reforçou essa minha tendência. (CARVALHO, 2004)⁴⁴

Vladimir Carvalho afirma que este é seu *background* e engajamento com a realidade rural. Na sua obra cinematográfica, são muito recorrentes os temas rurais ou a abordagem de eventos urbanos com um olhar voltado para o rural. A trajetória de Carvalho está cindida com seu êxodo do Nordeste após o golpe militar quando se torna professor da UnB e sua cinematografia passa a dividir a paixão pelo Nordeste com Brasília.⁴⁵

Sobre a produção de longa-metragem de Vladimir Carvalho podemos afirmar que mesmo em Brasília, volta seu olhar constantemente para o Nordeste. É lá que realiza *O País de São Saruê*, seu primeiro longa-metragem, fechando um ciclo que começara na década de 1960 de um cinema de temática nordestina e de denúncia social. Na década de 1980, seus dois citados

⁴⁴ CARVALHO, Entrevista realizada em 28 de junho de 2004 Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (NEAD) do Ministério do Desenvolvimento. <http://www.nead.gov.br/portal/nead/noticias/item?item_id=4986219> Acesso em 15 de ago. 2013.

⁴⁵ Os filmes de Carvalho parecem refletir esse movimento migratório, seus primeiros trabalhos são sobre a realidade paraibana todos na década de 1960 (*Romeiros da Guia* [1962], *A Bolandeira* [1968] e *O Sertão do Rio do Peixe* [1968]). Na década de 1970, já em Brasília, temos a transição do cinema paraibano para o olhar que lança sobre seu novo lar, o Distrito Federal. Assim temos, fechando o ciclo iniciado na década anterior, *O País de São Saruê* [1971] e *A Pedra da Riqueza* [1975], somados a *Incelência para um Trem de Ferro* (1972) que falam sobre o Nordeste. Carvalho começa, então, a fazer filmes também sobre a realidade da região do Planalto Central, surgindo filmes diversificados como *O Espírito Criador do Povo Brasileiro* (1973), *Itinerário de Niemeyer* (1973), *Vila Boa de Goyaz* (1974), *Quilombo* (1975), *Mutirão* (1976), *Pankakaru de Brejo dos Padres* (1977) e *Brasília Segundo Feldman* (1979), todos curtas ou média metragens. Apenas na década de 1980, Carvalho alcança fôlego suficiente para realizar novos longa-metragens, retomando a sua terra de origem, com *O Homem de Areia* (1982) e com *O Evangelho segundo Teotônio* (1984), ambos voltados para a temas mais nordestinos. Realiza curtas nesse período com *Perseghini* (1984) e *No Galope da Viola* (1989).

A década de 1990, no entanto, teria um longa-metragem que marcaria sua trajetória, dessa vez filmando em Brasília, mas com o olhar voltado para o Nordeste que ali existia, Carvalho realiza *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990). Realiza curtas como *A Paisagem Natural* (1990), *Com os pés no futuro (zum-zum)* (1996) e *Ariano Suassuna em Aula-Espectáculo* (1997) e *Manejo Florestal* (1998). No século XXI, realiza ainda o político longa *Barra 68 – Sem Perder a Ternura* (2000), o nostálgico e biográfico *Engenho Zé Lins* (2007) e *Rock Brasília* (2011).

longas-metragens mudam o tema, não buscando mais o povo ou uma denúncia social da miséria, mas retomam o olhar para seu espaço de origem, agora focando o olhar em duas figuras nordestinas, do coronel, Teotônio, ou do político e literato José Américo. *Conterrâneos Velhos de Guerra* inaugura a década de 1990, após longa gestação, e, embora com tema e localidade diferentes, seu olhar continua voltado para sua terrinha, para seus conterrâneos, com suas lentes a serviço dos candangos nordestinos que construíram Brasília, desmistificando a capital do país, exibindo sua ingratidão com os Severinos e Fabianos que a ergueram. Seus últimos trabalhos demonstram sua dinamicidade, seja documentarizando o escritor José Lins do Rego, tão caro às suas lembranças e formação literária; seja com o político *Barra 68 – Sem Perder a Ternura*, dando o troco à ditadura militar pelos anos de censura oferecidos a *O País de São Saruê*; ou ainda no *Rock Brasília*, no qual surpreendeu a crítica com um filme que tratava sobre música e rock, retorquindo que seus filmes tinham rock, afirmação confirmada no presente trabalho.

Concluimos que nos seus longas-metragens há uma predominância de temas políticos e de denúncia social – olhando os “de baixo”, particularmente os nordestinos. Enumeramos elementos da trajetória pessoal que consideramos elucidativos sobre essa característica:

a) a influência da literatura de autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Euclides da Cunha, reconhecida em entrevistas e na biografia do autor;

c) presença da cultura da civilização do couro na infância de Vladimir Carvalho que morava em um centro comercial de gado, a Itabaiana da época; e de seu avô materno que fabricava artigos de couro para vaqueiros e que era descendente dos Índios Cariris;

d) a visão de mundo materialista de Vladimir Carvalho influenciada inicialmente pelo pai comunista, Luís Carvalho, pela militância do cineasta posteriormente no Partido Comunista Brasileiro e pelo aprendizado na “escola do partido”;

e) sua participação e militância em organizações culturais vinculadas ou não ao PCB como grêmios literários, cineclubes, Teatro Socialista e o Centro Popular de Cultura (CPC);

f) sua atuação como jornalista para diversos jornais Paraibanos e também para a imprensa pecebista, destacando a cobertura de conflitos sociais do campo;

g) seu engajamento nos debates do cineclubismo paraibano das décadas de 1950 e 1960, ressaltando o contato com o documentário de Robert Flaherty, *O Homem de Aran* (1934) e seu ingresso no ciclo documentarista nesta segunda década, destacando a participação em *Aruanda* que representou um marco na filmografia brasileira;

h) sua formação em Filosofia iniciada na Universidade Federal da Paraíba e concluída na Bahia;

i) sua atuação no Centro Popular de Cultura, especialmente na produção do filme

censurado *Cabra Marcado pra Morrer* (1964/1985) de Eduardo Coutinho;

j) seu trabalho com artistas diversos como Caetano Veloso e Arnaldo Jabor.

Ao que nos interessa mais imediatamente, gostaríamos de indicar que Vladimir Carvalho foi um homem em cuja infância houve uma primeira influência que indica um olhar solidário para questões sociais que se relaciona ao seu ingresso na militância comunista. Relacionado a isto está o desenvolvimento de seu trabalho jornalístico, conhecendo mais profundamente os problemas sociais do Nordeste, por exemplo, ao cobrir os conflitos das Ligas Camponesas para o jornal do PCB *Novos Rumos*. Formou-se em filosofia, atuou em organizações culturais e teve contato com a literatura dita regionalista, chegando, finalmente ao debate e produção cinematográfica. Era o que podemos chamar de um “intelectual do partido”, figuras de ambígua relação com o PCB como mostramos adiante.

2.2 Plano-médio: o cenário-percurso de artistas comunistas e *O País de São Saruê*.

Em *Prisioneiros do Mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930 – 1956)*(2002), Jorge Ferreira realiza um trabalho sobre a cultura política e o imaginário dos comunistas entre as décadas de 1930 e 1950. Mostra elementos do cotidiano de militantes comunistas – operários, intelectuais e dirigentes –, e a construção do imaginário na vida partidária que permitiam suas práticas e características específicas. Nessa discussão, apresenta como a relação entre intelectuais e PCB era, por vezes, conflituosa.

Após 1945, com a redemocratização e fim da Segunda Guerra Mundial, houve grande adesão dos intelectuais ao PCB (FERREIRA, p.178).⁴⁶ Essa adesão se deu, também, com uma guinada para uma “rígida concepção sobre arte” e um “esquematismo de produção cultural e no enquadramento e no controle de artistas e escritores”. É neste momento que o jdanovismo é assumido pelos comunistas e com ele o realismo socialista.⁴⁷ Nessa ótica, o partido acreditava

46 “No Brasil, a grande adesão de intelectuais do PCB ocorreu após 1945, na conjuntura da democratização. O desprezo que eles nutriam pelo fascismo, o grande prestígio dos comunistas com o término da II Guerra e os ideais de racionalidade, de progresso e da ciência, que pareciam desprezados pela burguesia, mas que agora surgiam como bandeiras da URSS, atraíram um grande número de artistas e escritores ao marxismo.” (FERREIRA, 2002, p.177). Indica ainda que a convivência com fluxos criativos fez com que de modo geral o PCB afirmar-se com a modernidade artística, também explicando tal adesão de intelectuais.

47 Ferreira afirma ainda que “na versão imposta por Andrei Jdanov, o realismo socialista implicava a premissa de que o partido, e somente ele, era portador da única verdade em todas as dimensões da vida social, inclusive na da arte; somente os artistas e intelectuais que aceitaram o marxismo-leninismo e se submeteram às diretrizes partidárias teriam crédito e confiança em suas atividades; nas mais diversas expressões artísticas o essencial era exaltar operários e camponeses, mitificando-os no gênero conhecido como 'histórico-revolucionário'; o subjetivismo, o abstracionismo, o expressionismo e o formalismo deveriam ser recusados,

que “o papel do intelectual e do artista do partido, segundo o jdanovismo, era retratar, com fidelidade e realismo, a vida dos trabalhadores e denunciar, desse modo, a exploração e a miséria que sofriam”. Os dirigentes afirmavam que a função dos intelectuais era realizar obras sobre o *povo*, categoria entendida a partir de uma leitura pecebista influenciada pelo marxismo soviético. Outra característica indicada era de produzir uma arte acessível ao povo (FERREIRA, 2002, p.181-182), objetivo valorizado pelo partido na literatura de Jorge Amado.

Ferreira conclui que “[o]s revolucionários, portanto, não questionavam o valor e a importância social da arte, mas, sim, o estilo, a mensagem e a finalidade política da obra.” (2002, p.183). Ferreira, baseado em Strada, afirma ainda que, se por um lado o jdanovismo foi uma política repressiva e paralisadora de “qualquer iniciativa criadora”, por outro também não se pode negar que o realismo socialista e a estética marxista-leninista também detiveram um caráter ativo e produtivo. Artistas e intelectuais não aderiram a essa estética soviética passivamente, mas também pelo fascínio que ela exerceu sobre muitos intelectuais internacionalmente.⁴⁸ No Brasil, houve uma anterior aproximação desse grupo ao PCB em 1945, mas um afastamento em 1947; e uma grande reaproximação com a desestalinização.⁴⁹

Os intelectuais detinham uma ambiguidade na relação com o PCB: eles eram alvo de admiração e exaltações, mas também de desconfiança e desprezo por dirigentes e militantes. O Partido queria o prestígio e apoio de intelectuais, no entanto, exigia que assumissem o marxismo-leninismo nos moldes descritos por ele. Não apenas determinou-se regras para a produção artística e intelectual, mas houve casos de perseguições a artistas dentro do PCB (FERREIRA, 2002, p.191). Por isso, Ferreira conclui que:

Ser intelectual em um partido comunista, portanto, era muito difícil. Entre o elogio e a execração, ele, por sua origem de classe, estava sempre sob suspeita. A liberdade de expressão cultural, o livre curso da criação artística, a produção do conhecimento científico isenta de regras e as necessidades

bem como qualquer inovação no campo do teatro, da ópera, da pintura, do cinema, da literatura, da música e da comédia; por fim, toda a produção cultural na União Soviética era bela e superior e tudo o que vinha do Ocidente era decadente, corrupto e imoral” (2002, p.180)

48 O autor indica ainda que muitos autores considerados clássicos chegaram às mãos de grande número de leitores na URSS como Byron, Balzac, Dickens, Victor Hugo, Shakespeare, Gabriel García Márquez. Sobre o aspecto produtivo da arte soviética e seus problemas, pode-se conferir em *Da 'revolução cultural' ao 'realismo socialista'* de Vittorio Strada no nono volume de *História do Marxismo* (Eric Hobsbawm, org.) publicado pela Paz e Terra.

49 Entre 1958 e 1972 houve crescimento do partido e sua desestalinização na década de 1950, abraçando uma política anti-imperialista, e uma luta por reformas nacionalistas e democráticas. As denúncias dos crimes de Stálin e os conflitos gerados na desestalinização do Partido contribuíram para um momento de crise que levou a divergências políticas, programáticas, e dissidências. O marco inicial dessa mudança foi o documento conhecido como *Declaração de Março* de 1958. O PCB se tornou menos sectário, aproximando-se ainda mais dos setores intelectuais e artísticos e exercendo grande influência nas artes do período. Nesse período houve uma significativa mudança na relação com intelectuais e artistas. Para mais informações conferir *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2000) de Marcelo Ridenti.

libertárias da imaginação não se adaptavam com as exigências da militância profissional e as apertadas amarras do stalinismo-jdanovismo.

O intelectual engajado, o artista comprometido e o escritor politicamente disciplinado à direção do partido continuavam a produzir suas obras. No entanto, eles abdicavam do direito de expressão, da autonomia cultural e da capacidade de imaginar livremente. O intelectual comunista, excessivamente comprometido, deixava de ser um livre-pensador (FERREIRA, 2002, p.191-192).

Contudo, será que esse quadro traçado por Ferreira se aplica ao Vladimir Carvalho e sua obra *O País de São Saruê?* A análise de Ferreira cobre até 1954, porém confrontando os dados com o sociólogo Marcelo Ridenti que cobre as décadas de 1960 e 1970, parece-nos que diversos conflitos e ambiguidades permaneceram. Porém, não encontramos evidências de uma ausência de “livre-pensamento” no trabalho do documentarista. Houve, sim, uma forte adesão à formação oriunda do partido, mas isso não limitou sua produção artística, pelo contrário, fez parte dos elementos que enriqueceram seu ofício.

Marcelo Ridenti indica como a linha política do PCB se centrava menos em uma revolução imediata que na “junção das *forças progressistas* pelo fim do atraso, contra o imperialismo e o latifúndio”. Mas, afirma que no setor cultural uma das matrizes do romantismo revolucionário surgiu no interior do PCB, particularmente no setor cultural (RIDENTI, 2000, p.65). Afirma ainda que:

Com o fim do zdanovismo, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período – talvez o tempo em que o PCB mais tenha influenciado a vida política e intelectual nacional, quando ele preponderou no seio de uma esquerda que foi forte o suficiente para Roberto Schwarz falar numa 'hegemonia de esquerda' no campo cultural (1978) (RIDENTI, 2000, p.72).⁵⁰

A maior flexibilidade de artistas, vinculados ao partido, não só auxiliou a relação destes com o PCB, mas permitiu uma maior revitalização nas produções artísticas. Podemos conferir na citação, também, como seus temas e preocupações estavam vinculados aos conflitos políticos e sociais da época. Buscava-se pensar os rumos do país e intervir para a efetivação de mudanças políticas nacionais através da arte. Para tanto, as produções refletiram sobre o que era o povo brasileiro, procurando nas suas raízes projetar seu futuro de utopia. A esse fenômeno Ridenti chamou de *romantismo revolucionário*.

50 Marcos Napolitano em *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)* (2000) enxerga o período de outra maneira, apontando a multiplicidade que caracterizava a cultura brasileira no período. Aponta outros elementos da indústria cultural presentes no período como as divas do rádio e o cinema de chanchada. (NAPOLITANO, 2008, p.8-9)

Os artistas vinculados ao *romantismo revolucionário* utilizaram a arte como instrumento de transformação social. Procuraram nos migrantes favelados e nos camponeses temas para pensar o homem novo nascido de uma vontade revolucionária. Era um romantismo modernizante, mas que queria também virtudes atribuídas a uma realidade pré-capitalista. A autenticidade nacional era buscada no povo. Queriam uma transformação social e viam na arte um instrumento de luta (RIDENTI, 2000, p. 25-27). Carlos Estevam Martins no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, publicado em Março de 1962, descreve uma “arte popular revolucionária”, como uma arte que se alinhava com a essência do povo. No conceito de povo existia um recorte da nação e do popular “os governados pelos outros e para os outros” (MARTINS, 2004, p. 149-150).

Durante a repressão do governo militar e o fechamento das vias de participação política e perseguição ao movimento sindical e aos partidos, o setor artístico representou um espaço de forte resistência da esquerda. Dois grandes exemplos foram o *Show Opinião* e os Festivais de MPB que se transformaram em verdadeiras arenas políticas. Ao mesmo tempo, houve o avanço da indústria cultural e com ela uma maior inserção de artistas na lógica de mercado para sobreviver. Em geral, após o golpe, houve um gradativo afastamento de artistas e do PCB.

Podemos afirmar que houve uma vinculação e aproximação de Vladimir Carvalho ao ideário do romantismo revolucionário e encaixe no movimento artístico. Contudo, a segunda parte de maior aproximação de artistas à indústria cultural e ao afastamento dos artistas do PCB não ocorreu com o documentarista paraibano. Não é lúcido afirmar que Vladimir Carvalho esteve ou esteja fora disso. Contudo, Vladimir Carvalho não se afastou do PCB e buscou resistir tanto à lógica da indústria cultural ou às acomodações de artistas ao regime, a fim de garantir uma maior liberdade de produção. Em entrevista, o cineasta afirma que nunca trabalhara por encomenda e reforçou que só filma aquilo que lhe envolve, que lhe comove. Seus filmes partiram de propostas com as quais se identificou:

não era essa frescurinha da inspiração, eu via que havia necessidade, depois via que aquilo podia ser útil. Eu sou um sertanejo, eu sou um nordestino, então se tinha a questão fundiária no país, uma coisa que nunca se fez, a reforma agrária, se tinha gente sofrendo por causa disso, se o latifúndio era algo pernicioso na economia nordestina, e eu via, assistia e conhecia aquele meio, aquela realidade, era a minha obrigação, se eu me defini pelo documentário, de dar aquele recado. (CARVALHO, 2001)⁵¹.

Por isso, podemos ver como o caráter da finalidade política e social de sua arte era mais central que exatamente a sobrevivência dela, para Vladimir Carvalho. Isso também se deu pela possibilidade, em muitos momentos, de ganhar dinheiro por outras vias como o

⁵¹ CARVALHO. Entrevista realizada em 03 Novembro de 2001 por Marília Franco. Disponível em < <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho3.htm> >. Acesso em: 06 nov. 2012.

jornalismo ou dando aulas na UnB. Essa última ofereceu-lhe uma flexibilidade financeira que permitiu realizar as filmagens de *O País de São Saruê*.

O historiador Rodrigo Patto Sá Motta indica, em seu livro *As Universidades e o Regime Militar* (2014), que houve acomodações na política brasileira entre setores ligados à elite e o regime militar. Essa seria uma tendência da sociedade brasileira, uma cultura política de conciliar o velho e o novo e de não realizar rupturas mais radicais:

assim, é forte entre nós [brasileiros] o recurso à conciliação, à busca de soluções de compromisso que evitem o caminho de rupturas radicais. Procura-se acomodar os interesses de grupos em disputa, em um jogo de mútuas concessões, para evitar conflito agudo, sobretudo quando os contendores principais pertencem às elites sociais. Entretanto, nem todos os agentes políticos fazem uso de tais estratégias, e os que o fazem não são movidos por lógica férrea ou qualquer forma de determinismo, pois, em alguns contextos, os apelos à conciliação não são bem-recebidos. A conciliação e a acomodação fazem parte do repertório de estratégias à disposição dos que disputam os jogos de poder no Brasil – ou seja, elas integram a cultura política do país –, e, como há larga tradição e vários exemplos bem sucedidos, muitos líderes são incentivados a escolher tal caminho, na esperança de construir projetos políticos estáveis. (MOTTA, 2014, p.14-15)

Com relação ao cinema, na biografia escrita por Mattos, há a insinuação desse tipo de atitude de “acomodação” ou conciliação, às quais Vladimir Carvalho se orgulha de não ter participado. Sobre os anos de censura que sofreram *O País de São Saruê*, escreve Mattos em primeira pessoa sobre o documentarista que:

Tampouco admiti fazer concessões contra a integridade do filme – como a sugerida por um amigo conciliador, no sentido de introduzir um discurso do Presidente Médici em Recife. Recusei-me também a fazer uso das abomináveis sessões privadas para figurões da República, em troca de promessas de cumplicidade para liberar. Ao próprio Glauber Rocha neguei procuração para interceder em meu nome, em 1977, quando ele enchia páginas do Correio Braziliense com sua apologia de Geisel e Golbery (MATTOS, 2008, p.136).

Dessa maneira há indícios das acomodações indicadas por Rodrigo Motta na política brasileira também entre artistas e o regime militar. Mesmo Glauber Rocha, que escreveu o famoso manifesto cinemanovista *Eztetyka da Fome* (1965), realizou algumas concessões pelo indicado no texto de Mattos. Contudo, desse tipo de influência ou estratégia de conciliação – como outras –, Vladimir Carvalho manteve distância.

A militância no PCB não foi a única a influenciar Vladimir Carvalho em seu ideário romântico e revolucionário, mas também em seu cotidiano refletiu, leu, pesquisou e participou

de muitos dos temas que filmou. A importância dessas atuações para a abordagem da economia agrária em *O País de São Saruê*, por exemplo, pode ser identificado nesta passagem da biografia do cineasta realizada por Mattos e escrita em primeira pessoa:

Com o surgimento das ligas camponesas, fazia frequentes viagens para dar assistência aos lavradores e suas famílias, juntamente com médicos, dentistas, advogados, economistas e agrônomos. Cobria as ligas da Paraíba para o jornal *Novos Rumos*, que o PCB editava no Rio. Por conta de reuniões do setor estudantil do Partido, fiz várias viagens ao Rio, ainda nos anos 1950. Não posso negar que esse período de estudos e atividades, com o aprofundamento contínuo dos conceitos disseminados pelo Partido, teve uma enorme importância na minha formação. Na minha e na de muita gente neste país. Descontados alguns sectarismos e equívocos, a escola do Partido – como era chamada no jargão próprio – estruturou-me moralmente para a vida. A insistência na esperança é um dos traços que dela herdei. (MATTOS, 2008, p.70-71).

Por isso, a “escola do partido”, é reconhecida por Vladimir Carvalho como uma importante influência para sua formação intelectual e moral. Essa presença pode ser confirmada a nível estético e de conteúdo nos filmes de Vladimir Carvalho e particularmente em *O País de São Saruê*. Isso fica evidente durante a análise do filme nos capítulos seguintes.

Cabe destacar que outros elementos da formação de Vladimir Carvalho – como a formação literária não restrita à literatura do partido – não eram monopólio do cineasta, mas comum a muitos artistas engajados da época. A nível de exemplo, na introdução de *Dos homens e das pedras – o ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979)*, José Marinho afirma:

De Euclides da Cunha a Graciliano Ramos, passando por José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Josué de Castro, Ariano Suassuna e Gilberto Freyre, uma vasta produção cultural enunciou e denunciou as profundas contradições no sistema político e social da região Nordeste (MARINHO, 1998, p.25).

Esses artistas são referidos na biografia de Vladimir Carvalho e alguns em outras entrevistas – como Josué de Castro, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre –, ou ainda foram personagens protagonistas de seus documentários como José Américo de Almeida e José Lins do Rego. A forma, no entanto, como cada artista se apropria e utiliza tais influências são fenômenos autênticos e individuais.

Cabe ainda destacar a importância da Universidade Federal da Paraíba e seu “pólo cineclubista” na Faculdade de Filosofia, que teve papel na formação do cinema paraibano em geral (MARINHO, 1998, p.30). Em depoimento a José Marinho, Wills Leal afirma que:

todos nós éramos, até certo ponto, meio esquerda. (...) [excetua Linduarte Noronha e Jomard Muniz de Britto] o Vladimir, o João Ramiro... Todos nós fomos para a Faculdade de Filosofia. (...) éramos filósofos na época, mas uma filosofia Bernanos até certo ponto, mas até certo ponto também marxista (LEAL *Apud* MARINHO, 1998:31).

Essa foi uma época de atuação de Vladimir Carvalho no âmbito da crítica cinematográfica, no rádio, em programa sobre cinema, contribuindo para jornais (*Correio da Paraíba, A União e A Tribuna do Povo*) e assumindo até a presidência da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (MATTOS, 2008, p.76; LEAL, 1968, p.44). Pela afirmação de Wills Leal, podemos ver que esse núcleo paraibano sofria influência marxista.

2.1 Plano-detalhe: documentarizar um filme “de baixo”, uma escolha.

Essa seção aborda a escolha de fazer um documentário “de baixo” de Vladimir Carvalho. Desenvolvemos o tema articulando a análise da primeira sequência que introduz os temas a serem abordados pelo documentário, às intenções e formação política do documentarista. Indicamos também os pré-fílmicos que também contextualizam as condições políticas e econômicas da produção do documentário.

Uma afirmação é central para nosso trabalho: o homem faz escolhas. Quando analisamos *O País de São Saruê* consideramos, essencialmente, que ele possui um caráter autoral.⁵² Tal pressuposto torna essencial a reflexão sobre as motivações que levaram Vladimir Carvalho a realizar esse documentário e a problematização de suas elaborações estéticas e conteudísticas. Optamos por não opor as influências sociais e históricas sofridas pelos indivíduos ao nível subjetivo, mas eleger como nosso objeto de estudo essa articulação.

As características autorais são identificadas através de uma interpretação histórica e política da estética em um filme. Através dessa análise chegamos a elementos de uma cultura política cristalizada em uma cultura cinematográfica.

Roberto Pattos Sá Motta define cultura da seguinte maneira:

52 Shirly Ferreira de Souza (2010) mostra que Vladimir Carvalho não considera *O País de São Saruê* como um filme de autor, mas apesar disso defende esta afirmação. A autoria proposta pela crítica francesa da época indicavam a necessidade de uma “unidade de obra, a repetição de temas e a recorrência de traços estéticos que poderiam identificar um estilo seriam as características que definiriam o ‘autor’”, nesses moldes franceses o que inviabilizaria, segundo a autora, esse encaixe é uma insuficiência de grande produção de Vladimir Carvalho à época que permitisse identificar tais traços de autoria. Por outro lado, Shirly propõe que se considere a concepção de autoria dos cinemanovistas que pressupunham, para tanto, principalmente, uma responsabilidade social e experimentação estética, características que contemplam *O País de São Saruê* (SOUZA, 2010, 85-87).

A definição conceitual de cultura é extremamente polêmica. (...) Contudo, para nossos fins, optamos por lançar mão de uma definição que, mesmo não sendo consensual, é pelo menos a mais corrente entre os estudos etnológicos. Cultura, então, seria o conjunto complexo constituído pela linguagem, comportamento, valores, crenças, representações e tradições partilhados por determinado grupo humano e que lhe conferem uma identidade. (1996, p.93)

Esse conceito de cultura nos ajuda a balizar o tema e abordagem de nosso trabalho. Ao pensarmos em *O País de São Saruê* como um documento histórico, identificamos, nas representações contidas ali, características culturais que articulam dois grupos: comunistas e artistas. Encontramos o fenômeno que Marcelo Ridenti chamou de *romantismo revolucionário* pelo qual se identifica um imaginário que podemos compreender pela análise de suas produções e pelo rastreamento de suas influências políticas e artísticas. Assim, articula-se no nosso objeto de análise desde a circularidade de discussões do Partido Comunista Brasileiro sobre a realidade camponesa, como o trabalho literário de um Euclides da Cunha ou a geografia social de Josué de Castro em *Geografia da Fome* (1947).

Para Roberto Motta, historiadores começaram a adotar o conceito de cultura em detrimento de mentalidades, pois este possui uma imprecisão conceitual e também tendia a uma homogeneização exagerada das sociedades, passando por cima de suas diferenças e especificidades; já o conceito de cultura é mais consistente e permite uma maior apreensão do mesmo objeto: as representações mentais. Ao mesmo tempo respeitaria mais as particularidades dos grupos em uma sociedade (1996, p.93). Por isso, Roberto Motta afirma que “o conceito de cultura política, nosso objeto de discussão (...) pode ser caracterizado como o conjunto de normas, valores, atitudes, crenças, linguagens e imaginário, partilhados por determinado grupo, e tendo como objeto fenômenos políticos” (1996, p.95).⁵³ Como

53 Cabe comentar que o conceito de cultura política possui também ainda uma complicada definição. Nos textos lidos, identificamos a inexistência de uma definição unívoca e precisa, em fenômeno parecido com o conceito de cultura histórica. Isso, no entanto, não impediu uma enorme produção de trabalhos que partem desta concepção para a construção de seus objetos de estudo. O historiador norte-americano Ronald P. Formisano em seu artigo *The Concept of Political Culture* (2001) indica as contribuições e influências da antropologia e da ciência política para o trabalho dos historiadores com o conceito de cultura política, bem como os atritos com a última. Ressalta a enorme produção de trabalhos empíricos em detrimento de uma busca de definição conceitual pelos historiadores, realizando um levantamento dessa produção nos EUA. Giacomo Sani no *Dicionário de Política* de Noberto Bobbio (2000) reforça esse caráter de ampliação do objeto político para além do estrito às instituições políticas e a da participação direta nas decisões do Estado, para outros âmbitos de vivência do político, como “as crenças, os ideais, as normas e as tradições” (p.306). Indica, em acordo com Formisano e Roberto Motta, a existência de subculturas, ou seja, especificidades de grupos que divergem entre si em uma mesma sociedade, possuindo práticas políticas diferenciadas. Nesse sentido, retomando uma ampliação da noção de cultura política que se afastava de uma tendência no início de se restringir ao recorte nacional para identificar culturas políticas. Isso é melhor explicado por Roberto Patto Sá Motta no artigo *Desafios e Possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia* (2009). O historiador indica que houve dois grupos de tendências do conceito: um dos cientistas sociais norte-americanos, mais influenciados pela sociologia e pela psicologia, e outro de autores franceses inspirados pela antropologia. Estes últimos se diferenciaram dos primeiros pela rejeição etnocêntrica de teorizações baseadas em Almond e Verba – expoentes dessa vertente – que colocavam uma espécie de superioridade da cultura

identificamos, estamos tratando de um imaginário que se relaciona aos comunistas – o *romantismo revolucionário* – e de um documentarista que era militante do PCB.⁵⁴

Sobre isso, Roberto Motta afirma que existem

vetores sociais responsáveis pela reprodução das culturas políticas, como família, instituições educacionais, corporações militares, partidos e sindicatos. Nada mais natural, quando lidamos com uma categoria que pressupõe que as escolhas políticas dos indivíduos são determinadas por filiação a grupos e/ou tradições (2009, p.23).

Vladimir Carvalho era filiado, como indicado, ao PCB e manteve certa fidelidade ideológica e engajamento que podem ser identificados em entrevistas e também nos temas e estética de seus documentários. Por isso, seu trabalho artístico é um excelente espaço para uma problematização de manifestações da cultura política comunista brasileira no documentário nacional.

Servimo-nos da liberdade que a arte permite a diferentes leituras, realizando uma interpretação nossa do filme; por outro lado, buscamos em *O País de São Saruê*, também, identificar interpretações pensadas a partir da intencionalidade do cineasta, refletindo sobre o seu trabalho autoral – o que lhe é particular no filme, suas opções –, mas sem deixar de lado sua apropriação de outras elaborações artísticas – o caráter geral que se refere aos sintomas culturais da época. Procuramos fazer uma dialética entre o particular e o geral, bem como entre nossa interpretação e àquela que achamos plausível de identificar como circunscrita nas intencionalidades políticas e artísticas do autor ou da lógica própria do documentário. Perguntamo-nos: por que Vladimir Carvalho resolveu fazer um filme na Paraíba sobre o sertão, focando nos populares e nos conflitos sociais ali inscritos? Esse problema abre o

cívica ou democrática que contrastaria com outras mais atrasadas. O grupo francês desenvolveu uma perspectiva mais centrada nas características diversas dentro de um mesmo povo, rejeitando a homogeneização nacional implicada por essa outra vertente, inspirados em Berstein e Sirinelli. Focalizam, assim, em culturas políticas comunistas, liberais, socialistas, dentre outras, chamadas por Berstein de “famílias políticas” (MOTTA, 2009, p.19-20). O uso pelos historiadores foi aderido nas décadas de 1980 e 1990, havendo uma ampliação das possibilidades da História Política.

54 Sobre a cultura socialista ou comunista, Rodrigo Patts Sá Motta afirma que “[n]o mundo contemporâneo constituiu-se uma cultura política socialista que, tendo se estabelecido entre o início e o meio do século XIX, foi reproduzindo-se ao longo das décadas, atravessou o século seguinte e está presente até hoje, embora no momento viva uma séria crise. A cultura socialista possui todos os elementos necessários para caracterizá-la enquanto tal: valores, atitudes, crenças, normas e um imaginário que têm garantido ao grupo uma forte identidade própria nos últimos cento e cinquenta anos.” (1996, p.95). Sobre a cultura política comunista no Brasil existem diversos trabalhos; destacamos na dissertação o *Prisioneiros do Mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)* de Jorge Ferreira que abordou o imaginário no cotidiano de comunistas, mas há uma série de outros trabalhos tratando, inclusive, da relação entre arte e política. Um bom exemplo é a coletânea de artigos *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural* (2013) organizada por Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patts Sá Motta, os trabalhos incluem análises de representações na pintura, dramaturgia televisiva, jornalismo e até em políticas culturais, demonstrando como os enfoques da cultura política podem ser dos mais diversos e como a cultura política comunista influenciou fortemente artistas e intelectuais no Brasil.

presente capítulo. Não podendo focar nos conflitos das Ligas Camponesas ou outros conflitos do campo que se radicalizaram mesmo após a ditadura militar, Vladimir Carvalho vai para o sertão onde poderia denunciar os problemas do modo de produção rural sertanejo de maneira segura. Sua denúncia, no entanto, dialoga diretamente com a centralidade da questão agrária das teses comunistas sobre a realidade brasileira.

O conceito de apropriação visa uma “história social das interpretações remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p.26). Através desse conceito, discutimos como o filme mobiliza discursos (apropriação) e produz uma interpretação (representação), uma leitura da realidade sertaneja em *O País de São Saruê*. Ele nos auxilia a pensar como as leituras e experiências de Carvalho são apropriadas de maneira a elaborar um discurso que se serve, por exemplo, das leituras de *Os Sertões*.

Por sua vez, os sintomas culturais são aquilo que Erwin Panofsky indica como formas pelas quais, em determinadas condições históricas, artistas expressaram certos conteúdos em temas e conceitos.⁵⁵ Há três dimensões de análise aplicadas às obras de arte diferenciadas por Panofsky que é interessante deixar bem claras. A história dos estilos, que consiste na maneira diversa que em um mesmo contexto histórico, objetos e fatos são expressos em formas; a história dos tipos, a “maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, temas específicos e conceitos são expressos por objetos e fatos”; e, por fim, a história dos sintomas culturais, que são as maneiras pelas quais “sob condições históricas diferentes, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos” (PANOFSKY, 1986, p.07-08). Panofsky e a História Cultural podem ser articulados na tentativa de entender as representações e suas apropriações como matrizes de discursos passíveis de identificação em sintomas culturais, ou seja, uma recorrência de temas que expressam conteúdos de dimensão discursiva. Embora o autor pense uma

55 Panofsky e as etapas de seu método iconológico e iconográfico são melhor indicadas no capítulo seguinte. Em artigo publicado na revista de história e estudos culturais *Fênix*, a Professora de Arte da UFJF, Raquel Quinet Pifano, comenta o método de Panofsky ajudando a identificar melhor as ideias do autor. Afirma que nas etapas do processo de interpretação de Panofsky há a identificação da história dos estilos, como representam objetos em contextos históricos; a história dos tipos, quando se chega ao âmbito da convenção, como temas e conceitos são representados através de objetos e fatos, são as imagens. Elas podem ser combinadas gerando alegorias ou histórias, cuja análise remete à iconografia, sendo necessário o cruzamento com outras fontes para interpretação de como essas formas de representar foram adquiridas. Por fim, a autora fala do nível iconológico de análise que busca uma compreensão mais profunda do objeto e que, para Panofsky, “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (1986, p.52). Esse método, mesmo pensado para a análise de pintura, nos ajuda a sistematizar nosso pensamento, pensado as imagens cinematográficas nestes três passos, descrevendo-as, compreendendo sua maneira de representar em sua historicidade para, por fim, buscar entender o que revelam sobre um grupo social de artistas engajados entre os quais se inscreve o trabalho particular de Vladimir Carvalho inscrito no discurso de *O País de São Saruê*.

linguagem iconográfica para imagens sem movimento, aplicamos seus estudos para uma imagem em movimento, cinematográfica.

Discurso aqui é entendido como o pensamento de determinados grupos em um contexto histórico, uma ideologia, sistematizado segundo uma certa lógica assumida pelos seus agentes. Por isso, podemos opor o *discurso* dos comunistas ao *discurso* dos militares, por exemplo. Identifica-se dentro da diversidade do pensamento particular dos agentes da palavra no Brasil da década de 1960 e 1970, uma lógica comum ao grupo. Ou seja, dentro das divergências entre Alberto Passos Guimarães e Caio Prado Júnior, ambos pecebistas, havia, no entanto, elementos discursivos comuns; por exemplo, ambos se apropriavam da ideia de luta de classes; no entanto, também interpretavam de maneira diversa qual era o modo de produção no Nordeste: semifeudal para o primeiro e capitalista para o segundo. Um intelectual costura seu discurso utilizando diferentes tecidos de outros.

Carvalho inicia o documentário com imagens do terreno sertanejo seco e árido.⁵⁶ Nessa sequência são apresentadas também informações históricas sobre a região, identificando o processo de ocupação e colonização dessas terras, trazendo a opressão sofrida aos indígenas (Cariris) e sua resistência.⁵⁷

Em imagens não temos a presença humana como objeto de filmagem. Ainda assim, os letreiros que fornecem dados históricos referentes aos homens da região e a poesia ao final também trazem o elemento humano. Ao descrever essa sequência para Jomar Souto fazer a poesia que narra grande parte do filme, Carvalho indica as imagens naturais que constarão nesses planos iniciais (aves voando sobre um açude e, basicamente, paisagem natural sertaneja) e, ao final, o que espera de contextualização histórica:

Poemateixo fala da raça espoliada e extinta que habitou o sertão e das entradas portuguesas que a dizimaram, quando fizeram sua marcha para o Oeste, instalando os currais de gado que deram origem às primeiras fazendas sertanejas. O domínio natural da cultura pastoril em relação ao trogloditismo da vida tribal. A perda da liberdade com a tentativa de escravidão do primitivos habitantes. A praia e a reação dos índios: a grande guerra da

⁵⁶ Shirly Ferreira de Souza em sua dissertação, *O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política* (2010), inicia sua análise de *O País de São Saruê* contando como, em seu início, os letreiros informam sobre a recuperação e contexto de censura do filme, e que hoje eles são parte constituinte do filme. O objetivo da mestrandia era tratar dos silêncios no filme no período de censura o que tornou pertinente levá-los em consideração. Porém, ao pensarmos no filme como um documento da década de 1960 e nos preocuparmos com sua construção narrativa, para entender aquele período histórico, preferimos abordar o enredo mais ligado à proposta original do filme, ou seja, a questão do modo de produção no sertão nordestino. Por isso, deixamos de lado as inserções informativas recentes inseridas no enredo do documentário em DVD. País de São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. Marcus Odilon Coutinho Produções. Rio de Janeiro – RJ, 1971. 90 min. Som, Color, Formato: 35 mm. Os dados completos do filme podem ser conferidos no Anexo A – Ficha técnica de *O País de São Saruê* (p.194).

⁵⁷ Esta introdução cheia de referências históricas será trabalhada no próximo capítulo, ao analisarmos de maneira mais ampla a narrativa elaborada no documentário.

Confederação dos Cariris. Vence o branco português, o primeiro dominador estranho à terra (CARVALHO, 1986, p.17).

Identificamos o recorte social “raças espoliadas”, aqui tanto étnico – o substantivo se refere ao indígena – quanto econômico-político - representado pelo adjetivo. Historicamente delimita a “entrada portuguesa” e o massacre na marcha para Oeste, identificando tal processo com a origem das primeiras fazendas sertanejas, da ocupação do espaço sertanejo, do processo de formação da civilização do couro. Ainda aponta a mudança da sedentarização, da cultura pastoril diferenciando-a de um “trogloditismo da vida tribal”. Por outro lado, houve a perda da escravidão dos “primitivos” habitantes, os índios que terminam vencidos pelos brancos, mas não sem conflito na indicação da resistência Cariri. Estes são elementos interpretativos da história colonial brasileira, sertaneja e paraibana que são objetivados pelo cineasta. Mostramos no capítulo seguinte sua realização em imagens, cinematograficamente.

Podemos apenas adiantar que, ao resultado final do filme, a poesia não fala tão explicitamente quanto se poderia esperar da descrição dos conflitos no texto de Carvalho. O poema oferece uma forma lírica que ameniza seu caráter de denúncia no filme, ao menos se compararmos a possível opção que resultaria no uso de uma pesada e explícita *voz over*⁵⁸, elemento comum do documentário clássico. Na indicação para o poeta permanece um registro da intencionalidade política das indicações de Carvalho, fornecendo subsídios para afirmarmos que *O País de São Saruê* detém uma abordagem “de baixo”.⁵⁹

Bill Nichols, crítico e teórico do cinema que escreve sobre documentário, afirma que o documentário libera uma análise histórica de uma realidade social (2009, p.69). Nesse

58 Uso de uma voz em um filme cujo personagem não aparece em imagem. Possui vários tipos, a mais famosa em “voz de deus” cujo locutor não se apresenta, mas possui um tom e treino oratório que conferem credibilidade científica para seu discurso.

59 Assumimos aqui que há uma construção parecida àquela indicada pela historiadora Regina M. Behar no artigo *Conterrâneos Velhos de Guerra: o cinema escreve a história ‘vista de baixo’* (2010). No seu texto estão articulados cultura histórica e cinema, demonstrando como Vladimir Carvalho realizou no documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra*, uma empreitada de uma contra-história, nos termos de Marc Ferro, opondo-se à visão monumental predominante acerca da construção de Brasília através do uso do ponto de vista dos candangos que a construíram. Lá, no entanto, o cineasta se vale especialmente de entrevistas (mas não somente) para construir esse discurso. Em *O País de São Saruê* temos uma construção na qual há apenas uma entrevista com populares – na sequência da mineração do ouro – predominando o modelo de documentário “eu falo sobre vocês”. Ainda assim, acreditamos que a perspectiva adotada pelo cineasta pode ser indicada como uma perspectiva que assume um lugar de classe, ou seja, do intelectual que procura assumir a ideologia, a identidade de classe, daquilo que entendem como classe operária ou camponesa. Em meio aos discursos do Brasil do milagre econômico, tanto o filme também pode representar uma contra-história, como uma tentativa de um discurso “de baixo” ou aos moldes da história a contrapelo de Walter Benjamin, na qual o historiador, neste caso cineasta, “materialista histórico se afasta o máximo possível da tradição. Ele considera como tarefa sua pentear a história a contrapelo.” (BENJAMIN, 1985, p.157). Daí a conclusão de Regina Behar de que “Vladimir Carvalho, imigrante, nordestino, marxista, cineasta, preocupado com uma ‘história vista de baixo’, interessava conhecer a história não contada, interessava saber desses conterrâneos, dos homens que, como ele, imigraram, e com os quais compartilhavam uma identidade cultural e uma solidariedade de classe, cujo compromisso se revela nessa trilogia documental pelos caminhos de Brasília” (BEHAR, 2010, p.198)

sentido, quando falamos aqui em uma perspectiva histórica de baixo, pensamos no tipo de análise legitimada pelo documentário e não uma historiográfica, ou seja, a inscrição do filme no campo da cultura histórica como definido em Flores (2007, p. 95).

Vladimir Carvalho era militante do Partido Comunista Brasileiro e nunca escondera sua opção de classe, ou seja, de lutar por aqueles que considerava oprimidos pelo sistema social capitalista. Apesar disso, ele foi um intelectual que não veio da classe operária ou mesmo camponesa, portanto não veio de baixo em um sentido classista marxista. Seu pai, um homem de certa leitura e de esquerda, era figura influente na política e de considerável poder aquisitivo, o que lhe fornecia um acesso privilegiado à cultura, para ele e para seus filhos. Não à toa, Carlos Mattos ressalta, na biografia do cineasta, as leituras de Carvalho de José Lins do Rego na infância.⁶⁰

Apenas com a morte do pai, Vladimir Carvalho necessitou trabalhar para ajudar nas despesas da família, em sua juventude. Ainda assim, seus estudos foram garantidos, chegando a fazer um curso superior de Filosofia. Trabalhou a maior parte do tempo como jornalista que lhe garantia a sobrevivência e permitiu o engajamento no Partido Comunista Brasileiro e no Centro Popular de Cultura.

Quando fez as filmagens de *O País de São Saruê*, estava atuando como professor universitário na UnB. Portanto, nessa trajetória Vladimir Carvalho era, na verdade, um homem simpático aos “de baixo”, ou seja, no jargão comunista, participava de uma pequena burguesia que pedia para a luta das classes baixas. Por isso, quando falamos em documentário de baixo, não pensamos em um cinema realizado por aqueles que são marginalizados economicamente pela sociedade (como surgiu muito posteriormente), mas em um documentário que faz uma opção temática classista por aqueles que seus realizadores consideravam de baixo, a partir do imaginário da esquerda da época.⁶¹

Pela trajetória de Carvalho, pela cultura política que se inseria e pelos documentos e relatos nos quais se afirma suas intencionalidades com relação ao filme, sabemos dos objetivos políticos e de certa concepção de realidade social que perpassa *O País de São Saruê*. Havia um grupo social (os sertanejos), ou melhor, uma classe (camponeses) a qual Carvalho tinha simpatia na elaboração de seu documentário. Era para ela e por ela que ele fez seu filme. Ele se aproxima da proposta do que Marc Ferro chamou de uma contra história, uma história

60 Seu pai era um “construtor compulsivo” o qual Vladimir Carvalho assistiu no próprio terreno serem fabricados materiais de construção. Sua família detinha relativas posses na época.

61 Cabe como exemplo a diferença entre duas produções cinematográficas: o *Cinco Vezes Favela* de 1962 realizado pelo CPC da UNE, no qual militantes estudantis elaboraram uma representação da vida na favela a partir daquilo que entendiam daquela realidade; e o *Cinco Vezes Favela: agora por nós mesmos* de 2010, realizado sob produção de Carlos Diegues, um dos diretores e produtores, do filme anterior. Diversamente ao anterior, este último foi feito por moradores da própria favela. Sua representação se aproxima mais de um cinema de baixo, no sentido de ser produzido pelos “de baixo” que se colocam como tema.

que se opõe à história oficial, no que se refere à escolha temática que privilegia contar a história a partir de um ponto de vista daqueles que foram “esquecidos” no processo de modernização. Cabe lembrar que um elemento central da tese dos intelectuais pecebistas era do atraso econômico e técnico do Nordeste. O documentário se contrapunha a certa perspectiva da historiografia e da propaganda do regime militar, ambos disseminadores de uma cultura histórica que privilegiava uma História do país centrada nos feitos de grandes homens políticos, da elite brasileira ou dos grandes centros urbanos.

Esta foi uma escolha pessoal de Carvalho e ao mesmo tempo, fazia parte de uma das peculiaridades e inovações do Cinema Novo e de muitos filmes ligados ao romantismo revolucionário: trazer à tela pessoas humildes, o “povo”. Se hoje é relativamente comum, a presença de temas como o sertão seco ou a favela nas produções audiovisuais atuais, antes foi uma novidade temática que se consolidou no cinema da década de 1950/1960.

Já entre as décadas de 1910 e 1930 encontrava-se no cinema tendências da representação da nacionalidade em temas rurais e urbanos. No primeiro exaltava-se a natureza e costumes do interior (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p.25). Porém, os autores indicam que o nacional não era vinculado, necessariamente, a uma imagem popular, embora estivessem próximas (p.30). Foi apenas na década de 1930 que o popular, enquanto retrato do povo, surge em alguns poucos filmes do cinema nacional. Os autores concluem que estes casos isolados não caracterizam uma preocupação sobre um cinema “popular” que surgiria apenas na década de 1950, década na qual já havia e se acentua uma aproximação entre intelectuais, classe média, e o PCB:

nossas considerações em torno de possíveis idéias sobre um cinema 'popular' nos primeiros cinquenta anos de cinema brasileiro são sobretudo produto de nossa preocupação com o tema, mais do que decorrência do pouco que conhecemos do pensamento cinematográfico da época.

Em termos de reflexão sobre cinema brasileiro, a idéia de popular adquire relevo e importância apenas nos anos [19]50, e será de então por diante um dos temas predominantes no pensamento cinematográfico. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.35-36)

Foi na década anterior à produção de *O País de São Saruê* que se iniciou uma reflexão do pensamento cinematográfica na qual a ideia de popular ganhou importância e se tornou tema predominante de certo cinema. Daí a sua centralidade no movimento Cinema Novista e outras produções que pensaram a nacionalidade a partir do indígena, do negro ou do sertanejo. Bernardet caracteriza da seguinte maneira o contexto da década de 1950:

A situação política do país, o desenvolvimento das esquerdas e das idéias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica

brasileira após a quase estagnação nos anos [19]40, o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural 'digna', a divulgação do ideário do neo-realismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema levam a discussão sobre cinema no Brasil a adquirir uma originalidade que não tinham na primeira metade do século e a se politizar fortemente. Neste contexto, as idéias de 'nacional' e de 'popular' se imbricam uma na outra, o que não acontecia anteriormente (BERNARDET, 1983, p.62).

Bernardet indica como o nacional desenvolvimentismo, no âmbito político, e o próprio movimento neorrealista italiano influenciou a arte. As elites culturais refletiram sobre o cinema brasileiro, alcançando uma originalidade não existente até então, cuja uma das características era seu caráter politizado. Nacionalidade se imbrica com a própria ideia de povo, com a discussão sobre modernização e temas de cunho social.

O primeiro filme a trazer os favelados à cena foi *Rio 40 graus* (1955), pela influência do neorealismo que foi importante para a construção do cinema engajado do período, como destacamos anteriormente. Já o tema do sertão já estava presente nas telas, tendo já *O Cangaceiro* (1953) como um importante marco na elaboração dessa representação. Aqui, porém, não se tratava de um cinema crítico e engajado, mas uma espécie de *western* brasileiro.⁶² Este filme foi criticado por não conter uma estética brasileira, mas baseada nos moldes hollywoodianos, portanto estrangeiros. Um filme que mudou como se representava o sertão e sua miséria e cuja estética influenciou definitivamente a maneira de fazer cinema sobre tal realidade foi *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Ao falarmos desses filmes, estamos pensando no âmbito do cinema ficcional, porém, *Vidas Secas* já fora influenciado pela estética inaugurada na área do documentário com *Aruanda* (1960) que Carvalho participou da realização.⁶³ Podemos indicar, mais uma vez, essa circularidade de

62 O *western* é um gênero de cinema ficcional de grande popularidade nas décadas de 1950, 1960 e ainda na década de 1970. É o estilo de filme de *bang-bang*, com ação e os tipos bem delimitados de mocinho e bandido. Essa construção cinematográfica se vincula a uma ideologia norte-americana construída antes mesmo do cinema, mas que ganhou grande repercussão mundial com a produção hollywoodiana. Estereótipos sobre o índio, a mulher e o homem branco e heterossexual defensor da propriedade privada fazem parte deste tipo de cinema. Os defensores de um cinema nacional críticos aos modelos de Hollywood e à temática de tais filmes rejeitavam filmes que tentaram transformar o sertão brasileiro no Oeste estadunidense e o sertanejo no *cowboy* brasileiro, como em *O Cangaceiro*. Sobre as características e a construção histórico ideológica desse gênero pode-se conferir o texto *Western* de Fernando Simão Vugman em *História do Cinema Mundial* (2006). Sobre a popularização e reprodução desse modelo de cinema comenta Vugman: “Para muitos, o Western é considerado o gênero cinematográfico norteamericano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem cowboys datando da virada do século XIX para o século XX, o Western inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. Se, ao longo do século passado, Hollywood tornou-se a indústria do cinema hegemônico, certamente os índios, bandidos e mocinhos do Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e na Itália” (VUGMAN, 2006, p.159)

63 Carvalho indica que, em *Vidas Secas*, o fotógrafo Luís Carlos Barreto baseou-se na luz estourada de *Aruanda* “única forma de captar a dramaticidade da soalheira nordestina” (CARVALHO, 1986, p.125-126)

temas e maneiras de fazer cinema daquele período. Elas nos ajudam a entender, ainda na década de 1970, o fazer cinema de Carvalho. Sobre essa história do sertão e do rural no cinema brasileiro comenta o próprio Vladimir Carvalho:

O cinema brasileiro sempre enfocou o rural, desde a chanchada, que traziam musicais com duplas caipiras e artistas como Jackson do pandeiro, mas não traziam uma visão crítica. A produção qualificada técnica e artisticamente da Vera Cruz também explorou [sic] temas rurais, como em “Caiçara” ou “O Cangaceiro”. Mas até então não tinham a preocupação em se abrir para a realidade brasileira e nem traziam uma visão crítica do assunto. Já o Cinema Novo redescobriu o Brasil e o campo era uma fonte muito rica de narrativas e temas. Aquilo atraiu cineastas como Glauber Rocha. Mas o ponto de conflito das tramas dos filmes estavam exatamente na questão da posse da terra ⁶⁴ (CARVALHO, 2004).

A novidade no rural neste contexto era sua abordagem: a realidade brasileira vista sob uma visão crítica. Os pontos de conflito eram centrados na questão da posse da terra. O tema agrário era central. As personagens chave para essas narrativas eram os camponeses.

Isso nos permite contextualizar a dedicatória a populares que começa o filme, explicitando o posicionamento político e uma referência literal ao tema que era caro ao tipo de cinema do qual *O País de São Saruê* se ligava: “[e]ste filme é dedicado aos humildes lavradores, vaqueiros, tangerinos, violeiros e retirantes que muitas vezes interromperam suas tarefas para nos ajudar a realizá-lo.” (CARVALHO, 1986, p. 30). Longe de ser uma mera formalidade, essa dedicatória institui um olhar aos temas apresentados pelo filme. O sertão, nesse sentido, representou um espaço privilegiado para essas narrativas de baixo do período, bem como a favela. Como vimos, o romantismo revolucionário servia-se de elementos pré-capitalistas para construir uma utopia no futuro, havia duas tendências desses intelectuais que podemos considerar românticos: uma de recriar o “paraíso perdido” no tempo presente, estetizando ou poetizando o seu entorno ou ainda de encontrar o paraíso no presente, porém, no real, em um espaço primitivo ou até exótico (LÖWY, SAYRE, 1993, p.24). Essas duas tendências estiveram presentes em muitos artistas ligados ao PCB, que tanto estetizaram a realidade social a seu redor, idealizando o povo, quanto buscaram na alteridade do homem da favela, do operário e, principalmente, no camponês a herança pré-capitalista perdida. O sertão e o camponês foram temas privilegiados por esses intelectuais e artistas. Ridenti afirma que

A ligação com a literatura social, de resgate do autêntico homem do povo brasileiro, identificado com o sertanejo ou o migrante nordestino – tão

⁶⁴ Entrevista realizada em 28 de junho de 2004 Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (NEAD) do Ministério do Desenvolvimento. http://www.nead.gov.br/portal/nead/noticias/item?item_id=4986219 > Acesso em 15 de ago. 2013.

recorrente na filmografia dos cinema-novistas e também de cineastas do período não identificados com o Cinema Novo (...) estava presente no projeto original do filme do CPC que Coutinho dirigia [antes de tentar filmar o *Cabra Marcado pra Morrer*] (RIDENTI, 2000, p. 97).

Esse volver do olhar de artistas ao camponês, na busca das raízes e da autenticidade do homem e da cultura brasileira, além de muito presente nesse período e no imaginário do CPC, também era central no pensamento social da época. Para a teoria desenvolvimentista que ganhou espaço nas décadas de 1950 e 1960, o Nordeste se torna o espaço do arcaísmo e do atraso, espaço do subdesenvolvimento. Celso Furtado foi seu grande locutor (PENNA, 1992, p.28). Esse conjunto de teses influenciou fortemente o PCB. Ridenti afirma ainda que as classes médias idealizavam o trabalhador rural, tomando, por vezes, conotações caricatas ou míticas, embora o autor também reconheça que houve uma real inserção no movimento dos trabalhadores (RIDENTI, 2000, p.84-89).⁶⁵

Os filmes no cinema engajado da época que tematizou o homem do campo, detém inúmeros exemplares seja em ficções como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis*; ou em diversos filmes documentários como *Viramundo*, os curtas produzidos pela caravana Farkas e o já citado ciclo de cinema paraibano. O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, quando analisou documentários realizados nessa época em *Cineastas e imagens do povo* (1985) entre 1960 e 1980, afirma que os cineastas detinham uma atitude humilde em relação ao povo, mas que sua linguagem não era popular (2003, p.186). Este foi um dos desafios para pensar qual público era almejado por *O País de São Saruê* e qual sua atitude perante o povo – como pudemos confirmar a afirmação de Bernardet pela dedicatória que abre *O País de São Saruê*. Vladimir Carvalho se difere de alguns desses artistas e cineastas que eram, muitas vezes, homens da realidade urbana, que se voltaram nessa época para a realidade rural. Diversamente, Vladimir Carvalho viera da Paraíba, vira essa realidade e foi fazer filmes sobre o campo *in loco*. A linguagem do filme, porém, não era, necessariamente, voltada para

65 Dois exemplos valiosos oferecidos pelo sociólogo; o primeiro refere-se a uma visão caricata do camponês: “A tentativa de aproximação com o homem simples do campo – ao mesmo tempo detentor de uma sabedoria inata e objeto de uma pedagogia revolucionária – fica transparente no artigo '*Mutirão em Novo Sol* no I Congresso Nacional de Camponeses', de José de Oliveira Santos (1962). O artigo comenta a encenação da peça *Mutirão em Novo Sol*, do CPC paulista, na I Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo (11 de novembro de 1961) e no I Congresso Nacional de Camponeses, em Belo Horizonte (14 de novembro). (...) A narrativa afirma que 600 camponeses presenciaram o espetáculo no primeiro evento e outros 4 mil no segundo, dá bem conta do imaginário das classes médias urbanas de esquerda da época sobre o trabalhador rural (...) Talvez seja difícil encontrar texto mais exemplar do romantismo do CPC: um povo que é simples, sofrido, sábio e maravilhoso, inspirador de transformações sociais, mas primitivo e desamparado, devendo ser objeto da ação 'do teatro enquanto instrumento de extensão e elevações culturais'. A platéia camponesa revitalizaria a arte cênica, que por sua vez envolveria o engajamento dos 'autênticos artistas do povo na luta de elevação cultural, numa fase mais futura' (Santos, 1962)” (RIDENTI, 2000, p.85).

Por outro lado, Ridenti também oferece uma contrapartida, mostrando a inserção do romantismo revolucionário no movimento dos trabalhadores, citando o exemplo da produção de textos de ficção de Francisco Julião, famoso líder das ligas camponesas em 1955 (p.88-89).

esse povo. Seus documentários objetivavam comunicar à classe média urbana, especialmente estudantil, afinal na época não havia cinema no sertão como hoje. Contudo, sua linguagem era mais acessível que de filmes do Glauber Rocha.⁶⁶

Tendo em vista os dados expostos, a construção do que seriam esses “de baixo”, perpassa por três questões essenciais: as experiências pessoais do diretor na Paraíba, suas intenções políticas vinculadas à atuação no PCB e a sua formação literária. A representação desses “de baixo” possui origem política, mas configurada em elaboração fílmica. Certamente Carvalho entrou em contato com esses homens e mulheres reais que filmou, no entanto, ao elaborar seu filme, o registro artístico dessa realidade foi organizado de maneira a formar um discurso de Carvalho, não a realidade em si, mas seu simulacro. Ao dedicar o filme aos populares, Carvalho faz uma opção de classe, mas não apenas isso: deixou explícito para o espectador essa opção. Durante o filme, essa oposição de classe foi desenvolvida, embora de maneira menos explícita dado o contexto de ditadura militar e do desejo de que o filme chegasse às telas de cinema alcançando um público de classe média.

* * *

Além da opção temática, há outra opção que é pertinente comentar: a opção pelo documentário. Esse tipo específico de cinema possui uma elaboração diferenciada e peculiaridades que incidem diretamente na forma de narrar, na sua estética, bem como na maneira como se convencionou receptionar/ver esse tipo de cinema. A forma pela qual se enxerga esse tipo de filme influencia tanto sua recepção (da escolha de ir ver um filme documentário até a forma como se realiza esse tipo de produção) como sua produção (a maneira pela qual se elabora o filme, bem como a escolha em realizar tal tipo de cinema).

Torna-se importante pensar a categoria documentário em sua própria historicidade, ou seja, em como Vladimir Carvalho lidava com a realização desse tipo de cinema. Embora a categoria documentário não seja consensual, havendo outras propostas de classificação, neste momento nos concentramos em como esse cineasta enxergava esse tipo de produção.

Sabemos que vários artistas da década de 1960, especialmente aqueles ligados ao

⁶⁶ Durval Muniz de Albuquerque (1999) problematiza as leituras sobre o Nordeste, propondo uma representação desse espaço como território da revolta, tomando como corpus documental produções vinculadas ao imaginário marxista como os romances de trinta e, incluindo o Cinema Novo. Diferentemente de Ridenti, afirma que o Nordeste dessa produção é “construído como espaço das utopias, como lugar do sonho com um novo amanhã” (p.207) enfocando a relação de ruptura com o passado – para diferenciar de autores saudosistas como Gilberto Freyre. Parece-nos que essa leitura entra em sutis conflitos em diversos pontos com a proposta do romantismo revolucionário de Ridenti. No entanto, Albuquerque em seu texto reconhece a eleição temática como algo de escolha e produção de sentido desses intelectuais, problematizando essa transformação.

Cinema Novo, foram influenciados pelas escolas neorrealista italiana e *nouvelle vague* francesa. Embora ambas fossem escolas de filmes ficcionais, foram importantes na formação em geral de tais artistas. O neorrealismo italiano lançou mão de atores e cenários reais, se aproximando em muito de elementos que definiam o documentário – não utilização de atores reais, filmagem de cenários reais, etc. O neorrealismo era um cinema que almejava uma finalidade política e social, denunciando uma Itália pós Segunda Guerra ou as barbaridades fascistas. Quanto à *nouvelle vague*, houve uma dinamização dos elementos cinematográficos, na maneira de narrar e a valorização da figura do diretor como autor.

Parece significativo que, assim como os neorrealistas, procurou-se fazer um cinema dentro dos limites materiais que se dispunha. Muitos cineastas tinham poucos recursos e para registrar o que acontecia na Itália fascista e pós-fascismo. Foram usados negativos de origens e qualidades diversas. Os filmes neorrealistas se valorizaram mais pelo caráter político e histórico que por questões técnicas (muito embora isso não retire o valor estético de tais produções que contaram com grandes nomes do cinema como Roberto Rossellini).

Entre a *nouvelle vague* e o neorrealismo, parece-nos que o último surtiu maior influência sobre o ciclo de documentário paraibano. Sabemos que tais discussões chegaram até esses documentaristas. Sobre o assunto, relata Vladimir Carvalho:

Eu gostava muito também do Neorealismo, mesmo que a informação desse cinema chegasse de forma um pouco retardatária. O que acontece? Eu achava que cinema era filme de ficção. Até que um dia, baixou no Recife um crítico carioca chamado Jonas com uma série de filmes clássicos, antológicos do cinema mundial, entre eles filmes russos como Outubro, do Eisenstein, filmes de Marcel Carné, dos ingleses, enfim, dez filmes, que ele exibia e discutia. E junto, ele trouxe um longa-metragem, eu ouvia falar vagamente em Flaherty, mas não sabia o que era. E de repente me aparece "O Homem de Aran". Aquilo foi como uma revelação para mim, foi algo definidor. Por quê? Era um filme que não tinha atores, tais como a gente concebe, enredo dramático pré-estabelecido, nada do que a gente está acostumado a receber em filme de ficção. E era lindíssimo, um filme com mais de uma hora, (portanto com a mesma duração de um filme de ficção) e prendia a atenção só com aquele idílio, a relação do homem com a natureza (CARVALHO, 2001).⁶⁷

Sabemos que o neorrealismo italiano chegou aos cinéfilos e futuros cineastas paraibanos através do cineclube católico montado pelo Pe. Antônio Fragoso⁶⁸. Vladimir

⁶⁷ CARVALHO. Entrevista realizada em 03 Novembro de 2001 por Marília Franco. Disponível em < <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho3.htm> >. Acesso em: 06 nov. 2012.

⁶⁸ Sobre isso afirma Carlos Mattos escrevendo em primeira pessoa na biografia sobre Vladimir Carvalho “eu já freqüentava o cineclube comandado pelo Padre Antônio Fragoso, muito ligado ao engajamento social da Igreja. Padre Fragoso, por sinal, comungava da tradição romana que muito estimulou o cineclubismo dos anos 1950 e [19]60, por conta de uma visão do cinema como ferramenta de esclarecimento do rebanho católico. Esse dado não é estranho a minha formação (...)

Carvalho teve contato com filmes de Eisenstein, em Recife, e, mais importante ainda, Robert Flaherty. *O Homem de Aran* (1934) é uma referência muito forte para o cineasta que sempre a indica em diversas entrevistas. Robert Flaherty é considerado por muitos o pai do documentário, com *Nanook, o esquimó* (1920).

Robert Flaherty e *Nanook, o esquimó* são marcos no documentário, especialmente no modelo clássico de documentário. O filme já trazia no seio a grande polêmica sobre o *status* de objetividade do documentário. Almejava mostrar os costumes de um povo distante e diferente do europeu, os esquimós, porém apesar da euforia acerca do caráter objetivo do filme, sabe-se que houve representação para as câmeras de costumes que os atores sociais não praticavam mais como a pesca de leões marinhos com arpão, gerando grande polêmica. Essa discussão sobre representação no documentário e seus limites com a ficção foi alvo de substantiva produção de teóricos do cinema.⁶⁹ Retomamos o tema depois; no momento cabe apenas indicar que para além do efetivo “realismo” ou não do documentário flahertyano, este foi uma influência importante para Vladimir Carvalho. Flaherty é tão valorizado pelo documentarista que no site da Fundação Cinememória, criada por Carvalho em 1994 em Brasília, um texto biográfico do paraibano afirma se que a opção pelo documentário foi feita já em 1950 ao assistir ao *Homem de Aran*, ou seja, muito antes de efetivamente ter conseguido filmar alguma coisa.

Robert Flaherty foi uma apropriação que se encaixou muito bem com a motivação temática e engajada de Vladimir Carvalho. O documentarista se apropriou de tais leituras e do cinema documental de Flaherty, para elaborar seus próprios filmes, a fim de falar de uma realidade que conhecia de maneira a certo modo romântica pelas suas memórias infantis; de maneira profissional com suas pesquisas jornalísticas e atuação no CPC; e ainda com o acúmulo de leituras teóricas e discussões no PCB sobre a questão agrária brasileira.

Cabe comentar também que a década de 1960 foi um momento de debates político-culturais e no qual o documentário brasileiro foi inovado tecnicamente e teoricamente floresceu, proporcionando novos voos para os cineastas. A possibilidade de sincronia de som com a chegada

Leituras importantes para essa nova compreensão do cinema foram os artigos da *Revista Cinema*, editada em Belo Horizonte, o livro *Cine Social*, do espanhol José María García Escudero, e o ensaio *Significação do Far West* de Octavio de Faria. Ali estava todo um mundo além do mero divertimento. A partir de então, tornei-me espectador inveterado do neo-realismo italiano, do cinema verista francês, do expressionismo alemão, dos clássicos soviéticos” (2008, p.75).

69 O cinema possui grandes teóricos. Muitos escreveram sobre cinema como, na década de 1910, Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Kulechov e Pudovkin. A produção nesse sentido cresceria posteriormente, tendo como destaques na segunda metade do século XX autores como Christian Metz e Jean Miltry – já na crítica acadêmica. Muitos cineastas também foram teóricos do cinema como Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, dentre outros. No Brasil alguns nomes da crítica cinematográfica são Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier. Há também uma profusão de autores sobre documentário, especificamente, entre os quais podemos destacar Bill Nichols, Guy Gauthier e brasileiros como Fernão Pessoa Ramos, Hélio Godoy e Francisco Elinaldo Teixeira.

de equipamentos móveis resultou em novidades estilísticas e técnicas que foram utilizadas (apropriadas) aqui para “dar voz” ao povo (cf. RAMOS, 2004, p. 81-84; BERNARDET, 2003: p.281-285). Daí que o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet aponte que houve, na década de 1960, um apogeu do documentário de “modelo sociológico”, uma vertente engajada e que buscava dialogar sobre e com o povo (Cf. BERNARDET, 2003, p.12). Esse cinema entrou em declínio no final da década de 1960 e início da década de 1970.

Muitos cineastas engajados enveredaram pelo cinema ficcional, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. No entanto, Vladimir Carvalho e outros paraibanos se definiram pelo documentário. Com as atuações em diferentes trabalhos (produção, roteiro, diretor auxiliar, montagem) em diversos filmes durante a década de 1960, Vladimir Carvalho pode realizar seu primeiro longa-metragem de sua completa autoria: *O País de São Saruê*. Sua escolha pelo documentário se dava por um recado que queria oferecer que, para o diretor, tanto lhe realizava mais artisticamente quanto se encaixava em seus anseios políticos e sociais. Como indicamos, podemos afirmar que esse cinema optou tematicamente pelos “de baixo”. Os entraves e soluções objetivos para as filmagens do projeto de *O País de São Saruê* são abordados na etapa seguinte.

2.3 Plano-seqüência: fazer um filme em um país subdesenvolvido.

No contexto político da década de 1960, no âmbito da esquerda, colocava-se em xeque o modelo soviético de socialismo, abrindo espaço para alternativas libertadoras, terceiro mundistas. O Brasil se modernizava e os diversos grupos políticos discutiam seus projetos para essa transformação. Concomitantemente, houve uma proletarização das camadas médias da população, instaurando a sociedade de consumo no Brasil. O país vivia a tensão da Guerra Fria, acompanhava os horrores da Guerra do Vietnã e a surpresa do Maio de 68, eclodia o movimento hippie, lutas armadas espalhavam-se por diversos países.

O Brasil acompanhava um processo de democratização da vida nacional, uma radicalização dos movimentos sindicais e camponeses e uma mobilização grande em torno das reformas de base de João Goulart interrompidas pelo Golpe de 1964. Foi nesse contexto que houve a referida efervescência artística-cultural tão ligada aos debates políticos da época. O regime militar, no entanto, fechou as vias de participação política direta, reprimindo particularmente os partidos e sindicatos. A cultura se tornou o baluarte da atuação política no país.⁷⁰ Porém isso mudaria em dezembro de 1968: o Ato Institucional nº 5 (1968) representou

⁷⁰ Ridenti mostrou como, em várias entrevistas, muitos artistas afirmavam que atuavam na esfera cultural por impossibilidade de fazer política, demonstrando o porque entre 1964 e 1969 arte e política se tornaram ainda

maiores dificuldades para a arte engajada. Muitos artistas e intelectuais se aproximaram da luta armada nesses anos de chumbo. Era um contexto bem diverso da década de 1960, o que fez com que muitos cineastas se voltassem para própria linguagem da sétima arte.

Em *Cineastas e Imagens do Povo*, Bernardet aponta tipologias para o documentário brasileiro a partir de certas escolhas estéticas que dialogavam com o contexto histórico do Brasil durante o período militar. Aponta como o cinema, impedido pela censura de se voltar para temas sociais, muitas vezes, optou por abordagens metalinguísticas. Nesse sentido, embora não seja o caso de Vladimir Carvalho, isso acabou por se resvalar em seu cinema. Em *O País de São Saruê* há uma construção poética da narrativa mais sofisticada que nos filmes anteriores que pode ser relacionada a uma influência indireta dessas transformações. Um bom exemplo desse movimento foi o filme “filhote” de *O País de São Saruê, A Pedra da Riqueza* (1975) que, para além da realidade da extração mineira de xelita na Paraíba, realiza uma complexa discussão do próprio cinema (Cf. OU, 2011; Cf. FEITOSA, 2012.).⁷¹

Embora tenha existido uma tendência de muitos documentaristas se voltarem à problematização da linguagem documentária, o que pode ser entendido pelo contexto político, também é pertinente ressaltar que esse é um movimento anterior ao golpe, a nível internacional, no qual muitos filmes documentários buscavam novas formas de expressão. Um expoente desse fenômeno no Brasil foi *Opinião Pública* (1965) de Arnaldo Jabor que trouxe aqui inovações já propostas na França.

Devido à perseguição do regime após a censura de *Cabra Marcado Para Morrer*, Carvalho deixa o Nordeste e vai para o Rio de Janeiro. Mesmo nesse contexto, Vladimir Carvalho não parou de trabalhar, participando de filmes como *O grito da terra* (1964) como assistente de montagem e *Rio Capital do Cinema* como assistente de direção. Atua também como assistente de direção em *Opinião Pública*, experiência bastante significativa. Esse filme foi um marco no documentário brasileiro, pela maneira mais despojada de filmar – mais flexível em relação ao roteiro – e o uso de som direto, tecnologia que era recente no Brasil. *Opinião Pública* foi influenciado pelo método do cinema verdade francês, abusando das entrevistas com grande espontaneidade sem precedentes no documentário nacional.⁷² A partir

mais íntimas (2000, p.54-55). Contudo, vale ressaltar, esta não era uma regra, e Vladimir Carvalho não se encaixa, pois atuava na esfera cultural muito antes.

71 Analisamos, brevemente, o curta em trabalho apresentado no Encontro Estadual de História, 27 e 30 de novembro de 2012 ANPUH-PB; UFCG, em Cajazeiras, Paraíba, em 2012.

72 A expressão foi proposta por Edgar Morin e por Jean Rouch no Manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu filme *Chronique d'un été [Crônica de um verão]* (1960). “Tratava-se de propor um novo tipo de cinema documentário utilizando, a exemplo dos cineastas americanos em torno de Robert Drew e dos cineastas canadenses da ONF, as novas técnicas leves. Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. Correlativamente, a Câmera é concebida como um

do ponto de vista da classe média carioca, abordou temas da política e do cotidiano, explorando a representação dessas personagens sociais.

Esse trabalho teve importante relevância na trajetória de Carvalho, refletindo-se em *O País de São Saruê* que se tornou um filme menos preso ao roteiro, que buscou explorar entrevistas e que ainda mostra o próprio documentarista no filme, embora de maneira menos ostensiva que na realizada pelos franceses em *Crônica de um verão*.

Com o aprendizado em *Opinião Pública*, e com dinheiro que ganhou na produção do documentário, Vladimir Carvalho resolve filmar na Paraíba (MATTOS, 2008, p.113). Inicia-se aqui o trabalho como diretor do cineasta, possuindo caráter autoral, em um contexto político e em condições financeiras que teriam forte influência nos seus trabalhos da década de 1970. A questão financeira, os poucos recursos para realização de seus filmes, como indica Leal, perseguiu o documentarista (LEAL, 2007, p.181).

Nessa empreitada realizou quatro filmes: *Sertão do Rio do Peixe* (1968), *O País de São Saruê* (1971), *A Bolandeira* (1968) e *A Pedra da Riqueza* (1975). Os dois últimos são “filhotes” de *O País de São Saruê*, pois foram curtas que “surgiram” durante as gravações do filme “pai” e *O Sertão do Rio do Peixe* foi ampliado para fazer *O País de São Saruê*, motivo pelo qual daremos maior atenção ao processo de filmagem dessa obra.⁷³

Essa iniciativa teve elementos que são importantes para pensar a filmagem de *O País de São Saruê*: a ausência de recursos, o apoio de Antônio Mariz e o retorno àquela atmosfera sertaneja que, como vimos, marcou sua infância em Itabaiana. Podemos identificar tais elementos no comentário de José Marinho sobre essa iniciativa do cineasta:

[Carvalho] prepara-se para se tornar diretor e produtor de seus próprios filmes. Com algumas idéias e uma velha câmera Bell & Howell 16mm, emprestada, parte para o sertão, onde pretende estabelecer contatos com um amigo de infância, Antônio Mariz, prefeito da cidade de Souza, no sertão paraibano. Corre o ano de 1966, nos pés um par de sapato gasto pelo tempo e na mochila somente uma muda de calça e duas camisas. Agora irá rever os centauros, em seus cavalos ligeiros em busca dos bois brabos, a que tantas vezes assistiu ainda menino nas ruas de Itabaiana. (MARINHO, 1998, p.94-95)

instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. É também, portanto, como pesquisa sobre o mundo real que o cinema-verdade pretende se opor ao cinema de ficção, definido o contrário como cinema da mistificação e da mentira” (RAMOS, F. P., 2004, p.50-51). Este cinema, no entanto, será uma influência mais forte, posteriormente.

73 Em síntese sumária que, inevitavelmente, ofusca a grande riqueza que representam os dois curtas, *A Bolandeira* pode ser apresentada como um filme sobre a produção de açúcar. E *A Pedra da Riqueza* que fala sobre extração de xelita em uma mina no sertão, problematizando a questão da alienação no cinema e no trabalho. É interessante que, aparentemente, uma maneira de fazer cinema vai se desenhando entre os três filmes: em *A Bolandeira* o filme é mais parecido com o modelo de *Aruanda* de narrar – embora já mais poético –, essa estética é ampliada em *O País de São Saruê*, e mais forte em *A Pedra da Riqueza*. Por isso, o último filme é fortemente metalinguístico, problematizando o próprio fazer documentário.

No contexto de repressão da ditadura militar, Vladimir Carvalho não poderia filmar no cenário dos conflitos das Ligas Camponesas, como desejaria. Porém, para abordar as contradições do Nordeste, poderia ir para o sertão, enfrentando a propaganda ufanista da ditadura militar, opondo-se à ideologia da história oficial. Sobre essa iniciativa comenta Mattos:

Havia tempos cultivava o germe da idéia de um documentário sobre as contradições das relações de produção na Paraíba, sobre a exploração do homem disfarçada nos informativos do governo e da Sudene ou escamoteada no falso conceito de Novo Nordeste. (...) Mas a hora não aconselhava movimentos bruscos. Meros dois anos após a experiência das ligas camponesas, o [*Cabra Marcado pra Morrer*] e o golpe [de 1964], era ainda temeroso filmar na vigiada zona dos canaviais. Pensei, então, no sertão profundo, área do algodão e da pecuária, onde a imobilidade econômica perpetuava um quadro de miséria e uma prática rural bastante primitiva. (MATTOS, 2008, p.113)

Carvalho continua um trabalho que procurará denunciar as injustiças sociais de sua terra de origem, vinculadas a sua formação marxista oriunda de suas experiências no CPC e no jornal do Partido. Nesse processo, ainda com a lembrança viva das dificuldades enfrentadas neste episódio, Carvalho opta por ir ao sertão, afastando-se da região litoral nordestina, cenário das Ligas Camponesas. Mudança de tema não por mera intencionalidade, mas por circunstâncias políticas.

Há que se ressaltar uma significativa mudança no cenário político e cultural de até então. Mário Ortiz Ramos indica como, na década de 1960, a questão nacional era pensada “em termos de aliança de classes, ou de frente política e cultural”, porém, na década de 1970:

é o Estado que comanda a questão nacional, elidindo obviamente a relação classe-nação, arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como os interesses de todos. O 'nacional' e a 'realidade nacional' são vistos como dois todos harmoniosos, que não apresentam nem conflitos internos e nem se contrapõem, em seus fundamentos, à dominação externa (RAMOS, 1983, p. 93).

Dessa forma, com o AI-5, a produção cinematográfica documentária de cunho social encontrou grandes obstáculos, esbarrando em um sistema ideológico e estatal que lhe vetou os poucos recursos e lhe censurava a produção, em nome de uma unidade nacional. Por isso ao tentar conseguir recursos com o governador João Agripino Filho, Vladimir Carvalho não conseguiu, atribuindo à censura em bloco do regime. À época, para sobreviver, mais uma vez, Vladimir Carvalho volta-se para o jornalismo, escrevendo para o *Correio da Paraíba* (CARVALHO *Apud* Marinho, 1998, p. 95).

Vladimir Carvalho resolveu, então, ir ao sertão para fazer um filme sobre o trabalho

desenvolvido por Antônio Mariz na prefeitura de Sousa, mas acaba assumindo outra proposta (a hipótese de roteiro nas palavras de Gauthier), de um trabalho sobre os meios de produção no sertão. Assim, antes das filmagens de *O Sertão do Rio do Peixe*, Vladimir Carvalho realiza outro trabalho, como indica Mattos escrevendo em primeira pessoa:

Consultando amigos e influências, acabei por chegar a Antonio Mariz, ex-vice-presidente da UNE e então prefeito petebista (varguista) do município de Sousa, no extremo oeste do estado. Ele me contratou para filmar o desfile de Sete de Setembro em Sousa, com uma câmera Bell & Howell pertencente ao Serviço de Cinema Educativo. Exibimos o pequeno registro em praça pública e, satisfeito, Mariz acenou com hospedagem, uma viatura e algum dinheiro para os negativos com que eu começaria a filmar a região (MATTOS, 2008, p.114-115).

Assim, houve uma estratégia, para além da mera amizade, para conseguir o apoio de Mariz, realizando uma espécie de serviço, mostrando seu trabalho inicialmente com o registro do Sete de Setembro em Souza. A hospedagem, viatura e o dinheiro eram insuficientes, e os negativos foram conseguidos com trabalho. A câmera emprestada pelo Serviço de Cinema Educativo era “quase imprestável” (CARVALHO, 1986, p.128). Esse apoio não viabilizaria por completo a produção do filme, gerando a necessidade de diversas soluções para a falta de instrumentos que permitissem uma produção mais sofisticada. Uma citação de Mattos em primeira pessoa ajuda a exemplificar essa característica das filmagens:

Filmávamos do jeito que fosse possível, ora com negativos de várias marcas e procedências, ora com película sem qualquer indicação. Um lote que comprei, soube depois, era de filmes vencidos do consulado dos EUA em Recife. Isso resultou numa imagem muito precária, que, bem ou mal, assumimos como dado estético. Eu não diferenciava muito o filme de um certo artesanato que no Nordeste é feito do lixo industrial. Certa feita, esquecemos por algumas horas várias latas de filme sobre um lajedo, expostas ao sol, resultando na alteração química do material já filmado (MATTOS, 2008, p.115).

Os negativos obtidos – provavelmente a baixo custo, pois seus recursos eram limitados – foram problemáticos, pois com diversas procedências e, sem poder negligenciar material, houve até a utilização de negativos vencidos e de qualidades distintas. Essa montagem precária foi assumida como dado estético, prática que já presente em outros filmes realizados com recursos limitados como *Vidas Secas* ou *Aruanda*.⁷⁴ Alguns eventos

⁷⁴ *Vidas secas* é uma adaptação do romance de Graciliano Ramos para o cinema de Nelson Pereira dos Santos. Foi também realizada com limitados recursos, embora com mais recursos, provavelmente, que *O País de São Saruê*. A estética da miséria do cinema paraibano influenciou o Cinema Novo. Soluções estéticas como essas eram parte de uma tendência do cinema que procurava assumir a miséria terceiro mundista.

inesperados também influenciaram o filme, como a exposição dos negativos ao sol – já que não podiam refazer as filmagens. Esses contratempos também foram assumidos como dado estético. A afirmação de Vladimir Carvalho que enxergava no filme algo do artesanato nordestino feito com lixo industrial – visto que o cinema é uma arte industrial – é bem emblemática do que era fazer esse cinema com poucos recursos: todo o material era válido e a precariedade do filme se tornava parte da própria composição, da história desse filme, mas também relacionando tal qualidade à região. As dificuldades em se fazer arte e cinema enfrentadas por artistas nordestinos se torna outro dado.⁷⁵

Ainda outros aspectos da produção merecem indicação, a fim de deixar claros outros dados dessa precariedade de recursos e suas soluções estéticas. A não disposição de recurso ao som direto – para fazer entrevistas como as realizadas em *A Opinião Pública* –, levaram Vladimir Carvalho solucionar a questão com a inauguração do que chamou de *som indireto*, ele gravava os sons das personagens em outro espaço, separadamente, e incluía com as imagens sem sincronia alguma.

Outra solução foi necessária para obstáculos pela ausência de instrumentos para fazer a iluminação em lugares fechados e escuros, que não tinham acesso à luz elétrica. Assim, Vladimir Carvalho para filmar nos “casebres” escurecidos pela fuligem da lenha queimada, só contavam com a iluminação natural, que procuravam reforçar retirando algumas telhas ou usando rebatedores⁷⁶, estes últimos feitos com lousas de grupos escolares de Souza, que a equipe cobria com “papel metalizado” (MATTOS, 2008, p.116).

Em 1966 e 1967, nas épocas de estiagem, gravou três horas de filme que compõe *O Sertão do Rio do Peixe* (1968) média-metragem, que foi ampliado, mais tarde, tornando-se *O País de São Saruê*.⁷⁷ Quando retorna ao Rio de Janeiro com os copiões para montar os filmes *A Bolandeira* e *O Sertão do Rio do Peixe*, Vladimir Carvalho passa uma difícil fase financeira “com família, morando no subúrbio e ganhando um salário de gari nas redações dos jornais” (CARVALHO Apud LEAL, 2007, p.183).

O Sertão do Rio do Peixe foi exibido na *Maison de France* e foi selecionado para o

⁷⁵ Em outra entrevista, Vladimir Carvalho se comenta sobre uma ajuda de custo conseguida com um amigo para ir ao Rio de Janeiro realizar a montagem de *Sertão do Rio do Peixe* “Com auxílio de outro amigo, Virgínius da Gama e Melo, consegui uma pequena ajuda financeira e voltei para o Rio em princípios de [19]68. Então, com esse material e com as entrevistas realizadas, eu montei uma versão do filme de cerca de cinqüenta minutos, que se chamou Sertão do Rio do Peixe (CARVALHO Apud Marinho, 1998, p.95).

⁷⁶ Instrumento pelo qual se utiliza uma luz indireta, fazendo com que algum instrumento receba uma luz (artificial ou natural) e reflita sobre aquilo que se quer filmar.

⁷⁷ Antes de realizar *O Sertão do Rio do Peixe*, Vladimir Carvalho finaliza o curta *A Bolandeira* que foi sua primeira experiência como diretor. A história aborda a produção da cada de açúcar em engenhos de madeira no sertão da Paraíba, mostrando suas origens históricas, seu processo de trabalho e circulação de seus produtos na feira. O filme se utilizou das gravações realizadas para o filme, até que Carvalho viu que ali possuía um filme independente.

Festival de Viña del Mar no Chile e também em uma mostra organizada pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Vladimir Carvalho pôde ir para o Chile e seu festival, onde conheceu mais do cinema latino e fez contatos com outros cineastas, mas isso só foi possível porque teve direito à passagem, visto que sua situação financeira não permitia grandes gastos. Comenta sobre isso:

Vindo do Chile fiz vida normal no Rio, trabalhando no *Diário de Notícias*. Vivia muito mal, estava ruim de vida, porque o cinema que pretendia fazer não dava camisa a ninguém. Isso em [19]68, [19]69. Não tinha recursos, não tinha como me sustentar com o salário do *Diário de Notícias*, falido até o último pingo de chumbo (CARVALHO *apud* MARINHO, 1998, p.96).

No segundo semestre de 1969, no entanto, aparece uma saída para suas dificuldades financeiras: Vladimir Carvalho é convidado por Fernando Duarte⁷⁸ que na época dava aulas no curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) para ir trabalhar com ele na universidade, a fim de fundar um centro de produção de documentários (MATTOS, 2008, p.155; MARINHO, 1998, p.97). Comenta Wills Leal: “A ida para Brasília permitiu ao cineasta uma certa estabilidade, o que não tinha tido até então” (LEAL, 2007, p.182). Cabe o comentário de Carvalho sobre sua reação ao ser convidado para Brasília:

Aceitei incontinenti, pois o tipo de cinema que queria fazer só poderia ter continuidade sob a proteção de instituições, de organismos que pudessem nos subvencionar olhando mais o aspecto cultural do que o comercial. Eu já havia percebido que a política do INC em relação ao curta-metragem não ia dar em nada; eu me endividara com 'A Bolandeira” (CARVALHO *apud* LEAL, 2007, p.183).

Já em Brasília retoma várias vezes à Paraíba, a fim de ampliar *O Sertão do Rio do Peixe*, para o que se tornou *O País de São Saruê*. Apenas na segunda viagem filmou as cenas adicionais que tornaram possível a montagem de *O País de São Saruê*. No processo final, até as filmagens realizadas na cidade de Souza, do comício de Sete de Setembro foram incluídas.

As filmagens de Vladimir Carvalho para o filme foram feitas em algumas etapas: primeiro as duas viagens em 1966 e 1967 quanto captou o material que rendeu o média-metragem *Sertão do Rio do Peixe*. Após esse filme, sentiu necessidade de ampliar o filme, realizando *O País de São Saruê*. Com a estabilidade oferecida pelo trabalho como professor na UnB, Vladimir Carvalho pode continuar o projeto de seu filme, retornando com recursos

78 Fernando Duarte, carioca nascido em 1937, foi o fotógrafo da primeira tentativa de realizar *Cabra Marcado pra Morrer* e foi assistente de câmera em *Cinco Vezes Favela* (1961). Fez parceria com Vladimir Carvalho em várias atividades na UnB e em filmes nos documentários *Vestibular 70* (1970), *O Espírito Criador do Povo Brasileiro* (1973), *Itinerário de Niemeyer* (1973), *A Pedra da Riqueza* (1975), *Mutirão* (1976) e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990).

próprios (CARVALHO, 1986, p.129). Em 1970, fazem as filmagens da sequência dos minérios quando “intuí a visão de um país à margem, potencialmente rico, mas vivendo na mais crassa pobreza” (CARVALHO, 1986, p.129). Temos aqui outro indicativo de que a hipótese de roteiro era desenvolvida durante as próprias filmagens as quais geravam novas ideias, novas possibilidades de prosseguimento do filme.

Cabe ressaltar que o documentário não é apenas formado pelas filmagens *in loco*, mas por uma série de outros documentos e materiais, oriundos de pesquisa, encomenda ou do acaso. Com relação ao material visual temos: as filmagens, os letreiros, fotografias, pinturas e jornais. As filmagens podem ser realizadas *in loco* ou também de arquivo (como o é, indiretamente, planos filmados para Antônio Mariz em registro que acabaram sendo utilizados pelo documentário). Chamamos de letreiros as imagens de comunicação essencialmente verbal, escrita, de alguns planos. Elas são os recursos mais literais do documentário; inclui-se aqui créditos, informações sobre a remasterização ou inserção de informações sobre a realidade e o documentário. Com relação às fotografias estão incluídas fotografias profissionais, as realizadas *in loco* (como algumas fotografias realizadas por Walter Carvalho conjuntamente com a filmagem na sequência sobre extração mineral e que estão sobrepostas), encontradas *in loco* (como as fotografias já existentes na Fazenda de Acauã, a fotografia de Getúlio Vargas no gabinete de Antônio Mariz ou as fotografias de arquivo de uma enchente, muitas conseguidas pelo diretor com famílias sertanejas). Pinturas, a exemplo da imagem de São Miguel Arcanjo na casa de um popular ou de Nossa Senhora na capela de Acauã. Cabe reforçar que estamos nos referindo às fotografias que são inseridas na totalidade do ecrã tornando-se um plano fílmico sejam inteiras ou em detalhe. Os jornais, por fim, aparecem em vários momentos inserindo imagens ou elementos verbo-gráficos (com apelo histórico e documental): como o jornal que fala da convocação do Vietnã durante a entrevista com o voluntário estrangeiro Charles Foster que vive no sertão.

Quanto aos materiais sonoros temos música, sons artificiais, declamação de poesia, locutor em *voz over* e entrevistas. Em música temos diversos elementos, desde rock, música da jovem guarda ou o som de uma rabeca. Podemos dividir em três grupos: música popular (a cantoria do vaqueiro José de Arimatéia, por exemplo), música de estúdio (como *Acauã* de Luís Gonzaga) e música encomendada para o filme, como a música tema de *O País de São Saruê* produzida por Marcus Vinícius e José Siqueira. Chamamos de sons artificiais, sons que são inseridos na montagem, embora busquem oferecer a sensação de que são os sons escutados durante as filmagens; por exemplo, temos o som de sinos de gado quando são exibidos bois, porém não houve gravação do som *in loco*, sendo essa uma construção realizada na montagem; declamação de poesia, na voz de Echio Reis, de uma poesia encomendada para o

filme a João Moraes Souto (que entra nos materiais utilizados pelo filme, mas que não é nem necessariamente auditivo ou visual, embora apresentado da primeira forma). Temos também o locutor em *voz over*, na voz de Paulo Pontes, que oferece informações do filme – elaboradas pelo diretor. E, por último, as entrevistas inseridas em som indireto, ou seja, não sincronizadas com a imagem que são de pioneiros do ouro (Pedro Alma, Zeca Inocência e Suassuna), do usineiro Gadelha e do prefeito de Sousa, Antônio Mariz.

As sequências de *O País de São Saruê*.

Dividimos o filme em treze sequências, entre as quais ignoramos uma que foi inserida com a digitalização do filme, pois não foi pensada por Vladimir Carvalho no período que analisamos.⁷⁹ Apresentar essa sistematização é importante, pois justifica nossas escolhas temáticas e a divisão do documentário em grandes unidades significativas. Como afirma Jacques Aumont, a divisão do documentário em sequências é uma convenção da crítica que detém um lado arbitrário. Para dividir um filme em partes, recorre-se a elementos do próprio enredo e do filme, ao sabor dos temas para a análise que se quer construir. Como dito, elencamos o critério de elementos de conteúdo e da linguagem que nos oferecem pistas de uma coerência entre as partes, passível de ser identificada por *raccords* e também pela conclusão de pequenos temas que formam o discurso ou a narrativa maior. Usamos também como base a própria divisão, como indicamos, do Vladimir Carvalho no copião para Jomar Moraes Souto, orientando de forma extra fílmica essa empreitada.

Guy Gauthier indica que, para analisar o caráter ficcional e documental de um documentário, faz-se necessário analisar sua cadeia documental que consiste em observar o projeto do filme, a filmagem, a montagem e o dispositivo espectral. Essa análise é apresentada posteriormente no decorrer da dissertação. Na presente etapa, apresentamos o projeto do filme, ou seja, a hipótese que norteou Vladimir Carvalho para as filmagens em vez de um roteiro. Diferente de um filme ficcional que comumente se pode prender a um roteiro

79 Shirly Ferreira de Souza em sua dissertação *O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política*, 2010, discute os processos de silenciamento da censura a partir de *O País de São Saruê*. Os créditos que iniciam o filme, nessa ótica, são importantes para a autora que diz: “Assim, a ação dos militares e a censura produziram silenciamentos na produção de sentidos desses sujeitos por meio de seus filmes. No entanto, como reflete Orlandi, não há força que pare o silêncio. Ele se desloca para outro lugar ou outro tempo, carregando a marca da interdição. Tanto em *Cabra 84* como em *O País de São Saruê*, esse deslocamento de sentido está explícito na própria película. No primeiro, como parte da trama: o reencontro do cineasta com seus personagens. Só ele poderia voltar e filmar os participantes de *Cabra 64*. A força do filme está justamente no silêncio que os militares impuseram aos 'jovens barbudos', pois ele se calou temporariamente, voltou a falar quando foi possível: em 1984. No segundo, foi inserido nos créditos iniciais do filme a interdição pelo qual passou. Assim, enquanto eles durarem (seja no suporte em película ou em DVD), serão testemunhas do processo de silenciamento ao qual foram submetidos.” (2010, p.84)

prévio, o documentário parte de uma hipótese de problema, pesquisa e até mesmo de roteiro, mas este último só vai se definindo no decorrer das filmagens e no processo de montagem.

Isso justifica que Vladimir Carvalho diga que foi filmar ao afresco, ou seja, filmando um tanto por acaso o que encontrava. Isso fica mais flagrante com o curta *A Pedra da Riqueza* e a *Bolandeira* que foram filmes elaborados em função das imagens coletadas pelo diretor que não esperava necessariamente encontrar os temas desses filmes. O mesmo aconteceu em outros filmes como a denúncia de um massacre de candangos em *Conterrâneos velhos de guerra* que forneceu outros elementos para o documentário. Tais eventualidades demonstram que um filme, especialmente o documentário e, particularmente, desse documentarista, são construídos no próprio processo. Em *O País de São Saruê* não foi diferente, e da hipótese de roteiro ao resultado final, muita coisa se alterou no processo. A partir destes elementos da cadeia documental, o projeto do filme e suas filmagens, acreditamos que se afirma o caráter mais documental que ficcional do filme.

Mattos comenta, em primeira pessoa, sobre as duas primeiras viagens para as filmagens do que renderia *O Sertão do Rio do Peixe* e *O País de São Saruê*, que “[n]ão havia roteiro, mas apenas anotações e a intenção de espelhar o passado com o presente. Eu sabia que encontraria fósseis do que aconteceu um ou dois séculos atrás” (2008, p.115). Não havia um roteiro, mas uma hipótese de roteiro, anotações esparsas. No entanto, isso não quer dizer que o filme foi todo feito ao acaso, mas que havia ideias oriundas de uma pesquisa anterior ou de como seria o documentário. Um “espelhar” do passado e do presente é passível de identificação no resultado final de *O País de São Saruê*.

Em entrevista a Carlos Mattos, nos extras de *O País de São Saruê*, Carvalho comenta o processo de formação anterior ao filme que lhe influenciaram para fazer o documentário. O cineasta comenta que lê, ao menos duas vezes por ano, *Os Sertões*. Comenta ainda sobre seu desejo de registrar aspectos de uma civilização que “não mudara na sua forma” desde a colônia e que desaparecia naquela época. Outra leitura importante foi a de Capistrano de Abreu como consta em algumas de suas entrevistas e na sua biografia realizada por Mattos. O historiador realiza em *Capítulos de História Colonial* (1907) uma obra que aborda as origens do sertanejo na mestiçagem entre índios e colonizadores. Essa sua visão se aproxima da realidade presente em *O País de São Saruê* quando Carvalho informa nos letreiros iniciais sobre as origens daquela região.

Outra leitura importante foi a de João Lélis, *O Garimpo de São Vicente*, indicada por Mattos em primeira pessoa:

Em 1970, decidi enfiar-me na caatinga mais uma vez, tendo em mira *O País de São Saruê*. A essa altura, eu já havia me mudado para Brasília e meu irmão Walter, para o Rio. Com ele na assistência de direção e no *still*, e de novo com Manuel Clemente na câmera, saí em busca daquilo que José Américo chamara de *o país mineral*. Fui procurar o garimpo de São Vicente, descrito em livro de João Lélis, e encontrei uma cidade-fantasma, habitada por portadores de hanseníase (2008, p.125).⁸⁰

O livro de João Lélis influenciou Vladimir Carvalho – bem como a leitura de José Américo –, particularmente, na busca da economia de extração mineral. Isso nos serviu de fonte para pensar a formação do diretor e de seu discurso. *O País de São Saruê*. Porém, cabe ressaltar que, apesar desse conhecimento prévio, a realidade o surpreendia no que ele encontrava. Quando entrevista Gadelha, por exemplo, não se sabe exatamente o que dirá o sertanejo, tampouco é garantido na viagem que encontraria o sertão tal qual pesquisou. O roteiro é feito por uma hipótese que se altera no percurso. Assim, a busca pelo Garimpo de São Vicente, revelou uma cidade fantasma que o documentarista não esperava encontrar.

Para pensar essa hipótese de roteiro, um documento nos auxiliará: o texto que serviu de mote para a produção da poesia de Jomar Moraes Souto. Como vimos, a declamação dessa obra por Echio Reis foi utilizada como trilha sonora em boa parte do documentário. Quando Vladimir Carvalho mostra o copião do filme para o poeta, havia já um roteiro elaborado, após algumas filmagens, e o material continha dez sequências.⁸¹ Vladimir Carvalho, a essa altura, já fizera uma organização de algumas filmagens e facilitava a existência do média-metragem *Sertão do Rio do Peixe*. O resultado, no entanto, ficou diverso do planejado, aumentou-se o número de sequências, havendo exclusão de uma e inclusão de novas.

A sequência referente à produção de produtos da cana de açúcar foi retirada e dela Vladimir Carvalho fez o curta *A Bolandeira*. Ela separava as sequências da capela de Acauã e de sua Casa Grande que ficaram juntas. Na nossa divisão das sequências, ficamos em dúvida entre mantê-la como uma única sequência cujo tema era histórico e falava de Acauã de uma maneira geral. Porém, uma observação mais atenta mostra que elas possuem certa independência, somada à tentativa de manter uma certa fidelidade à separação elaborada pelo

80 João Lélis (1909-1954) foi um historiador paraibano do IHGP, nascido em Alagoa Nova. Formou-se em Direito no Recife, em 1937 e trabalhou como redator e redator da *A União* e como diretor do *Diário do Povo*, em 1929, cobrindo os movimentos revolucionários de 1930. Teve também uma atuação política, chegando a participar, em 1946, da Comissão que elaborou a Constituição do Estado da Paraíba. Ingressou no IHGP em julho de 1946. (Disponível em <<http://ihgp.net/memorial5.htm#CADEIRA N°. 21>> Acesso em 04.Jul.2014). Escreveu o livro *O Garimpo de São Vicente* (1946) no qual expõe aspectos sociais do surto de ouro ocorrido na microrregião do Piancó, ao sul de Sousa na Paraíba. Sua escrita, no entanto, não mostra fontes ou uma característica historiográfico-acadêmica, aproximando-se mais da escrita do jornalismo.

81 Uma sequência representa um conjunto de cenas com uma coerência interna a qual podemos atribuir um caráter de espécie de capítulo de um filme. Geralmente possui um tema específico que junto dos demais, monta uma narrativa mais ampla. Estou me baseando no esquema de mote para a poesia de Jomar Moares Souto encomendada por Vladimir Carvalho para o filme. Sendo essa uma divisão do próprio diretor, achei pertinente utilizá-la para entender a estrutura do roteiro do filme.

cinesta no citado documento, optamos por separá-las. Através da análise de seus elementos cinematográficos, percebemos que há uma coerência estética e temática que as separa: na primeira se fala da tristeza e do sofrimento e dos anseios do padre Luiz José Correia de Sá e de Frei Caneca.⁸² Na seguinte, fala-se da elite de Acauã em um tempo de riqueza de maneira saudosa. Mostra-se os progressos da região à época: a chegada dos carros Ford e a existência das linhas férreas. Essa separação temática poderia não ser satisfatória, no entanto, ambas possuem trilhas sonoras que as diferem: quando não estamos ouvindo a declamação da poesia ou as informações sobre a região em voz *over*, escutamos na Igreja soar de tambores em música pagã, e na da elite, uma polca animada. Entre as duas, há um *raccord* que as separa, que é a imagem da Santa que gira vertiginosamente ao som de tambores até se corta para um plano da Casa Grande em silêncio. Ao resultado as mantivemos como diferentes sequências. Entendemos que a divisão do filme tem um caráter arbitrário, e que deve buscar, em elementos cinematográficos e temáticos, uma divisão adequada como indicado pelos teóricos do cinema Jacques Aumont e Michel Marie.

Incluiu-se duas novas sequências, ambas falando sobre exploração mineral no sertão. Elas mostram o ciclo do ouro e oferecem algumas informações gerais sobre a existência de extração de outros minérios como a bauxita e xelim na região. Ainda nessas viagens, mais material foi filmado, rendendo o curta *A Pedra da Riqueza*, outro “filhote” de *O País de São Saruê*. Essas sequências, décima e décima primeira, não constam no esboço elaborado para Jomar Souto Moraes, pois foram filmadas posteriormente. A poesia não contempla essas temáticas. Algumas passagens muito pequenas da poesia, em relação às demais, foram inseridas, mas majoritariamente o áudio é oriundo de entrevistas em som “indireto”.

Outros elementos do roteiro original foram alterados e são passíveis de identificar pela comparação entre esse texto e o resultado disponível em DVD, mas não nos ateremos a detalhá-lo mais pormenorizadamente, tendo em vista que não é central para nosso objetivo. Nossa divisão do documentário ficou assim:

Primeira sequência, “A terra”: Carvalho exhibe imagens do terreno sertanejo seco e árido. Traz informações históricas sobre a região, identificando o processo de ocupação e colonização desse espaço, identificando a opressão sofrida pelos indígenas (Cariris) e sua

82 Frei Caneca é um nome de prestígio no Nordeste pelas suas referências históricas de líder político e religioso, sendo relacionado à Revolução Pernambucana de 1817. Acauã foi propriedade do padre Luiz José Correia de Sá que participou da revolta de 1817 e que chegou a abrigar o frei Caneca o revoltoso frei Caneca em 1824. Sobre a importância histórica de Acauã há menções nos sítios do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e no sítio do Patrimônio de Influência Portuguesa (HPIP), ressalta-se o caráter histórico e arquitetônico da fazenda de Acauã que foi propriedade da família Sá até 1928. Endereços: <<http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra?a=954>> Acesso em 28.07.2014; e <http://www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1507> Acesso em 28.07.2014.

resistência. Ela tem função de introduzir o espectador no espaço físico no qual a realidade social será apresentada pelo documentário, ao mesmo tempo o faz estabelecendo uma gênese, começando a contar a história desse espaço e de seu povo.

Segunda sequência, o homem e a luta: é exibida a ocupação da terra pelo homem. Inicialmente vemos camponeses limpando o terreno, depois construindo casas, depois a câmera mostra uma fazenda e a criação de caprinos, o pastoreio, casarões, pessoas pilando.

Na terceira sequência mostra-se o mundo animal, ou seja, o trabalho do vaqueiro, seu canto e seu cotidiano vaquejando pelo mato, tangendo o gado, amansando bois brabos. Exibem-se a transformação desse trabalho em folgado pela arte, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho. Na conclusão, o tema da seca é colocado através da apresentação da morte de um boi, “tempo das perdas, seca na terra e na alma” (CARVALHO, 1986, p.19). Essa sequência indica a humanização do espaço e é dividida pelo momento de criação (o trabalho que cria cidades, etc), a luta do cotidiano, a morte (a seca, o boi morto), e a sublimação dessa vida em arte.

Quarta sequência: mostra-se a capelinha da fazenda de Acauã. A narração historiciza a casa-grande de Acauã, seu apogeu e relação com a revolução de 1817. Também se indicou os aspectos religiosos, mostrando uma capela e sua arte. O poema se refere ao Padre Sá, “revolucionário, dono de Acauã” (CARVALHO, 1986, p.19).

Quinta sequência: mostra elementos restantes da cultura material da casa grande de Acauã. Mostra-se fotos e remete-se ao cotidiano da elite que vivia ali e o processo de modernização pelo qual passou a região. Estabelece ao final algumas referências à população humilde, estabelecendo um contraste.

Sexta sequência: mostra a produção algodoeira no sertão e a miséria e pobreza que estavam submetidos seus camponeses. Essa exibição é particular, mas, ao mesmo tempo, generalizante, pois não se refere unicamente aos trabalhadores desse tipo de atividade. O tema aqui é a exploração do homem pelo homem, que se manifesta na informação sobre como ocorre essa produção: a pobreza em que vivem os trabalhadores, a rusticidade do trabalho, a pesagem do algodão, remetendo à desigualdade e à injustiça na região e também à religiosidade sertaneja como alusão à luta do bem contra o mal.

Sétima sequência: inicialmente mostra José Gadelha e sua situação na exploração do homem pelo homem. Após a sequência anterior mostrar a vida do camponês, emerge o latifundiário. A luta de classes é sugerida, particularmente, pela montagem.

Oitava sequência: mostra a feira de Sousa, a babel nordestina. Mostra pobreza e inserção dos bens de consumo estrangeiros no sertão, as mudanças de uma modernidade recente e o declínio da civilização do couro: um forte contraste entre o arcaico e o moderno.

Nona sequência: entrevista com Charles Foster, do *Peace Corps*, formado em

ciências políticas, que veio ao sertão fazer trabalho voluntário. Carvalho aproveita para indicar conexões à guerra no Vietnã, ligando a realidade do sertão aos conflitos políticos mundiais.

Décima sequência: mostra a extração do ouro no sertão através de entrevistas com “pioneiros desta época”, ou seja, de 1940 quando se descobria ouro por acaso no sertão, enquanto a guerra se desenrolava na Europa. A primeira entrevista é com Pedro Alma que fala sobre a riqueza grande que existia e de como fazia para retirar ouro; o documentário mostra de maneira fabulosa, contrastando com a descrição “histórica” ou “sociológica” de até então. Também entrevista o humilde Zeca Inocência que não trabalhou diretamente no ouro, mas descreve as coisas que viu na exploração do ouro.

Décima primeira: aborda a extração mineral no sertão de materiais como a bauxita, caulim e xelita e apresenta as tentativas de Chateaubriand Suassuna, em Catolé do Rocha, de conseguir algum minério em sua fazenda.

Décima segunda sequência: mostra a dificuldade de governar no sertão e faz uma apresentação das causas dos problemas enfrentadas no sertão. Contrapõe-se no discurso verbal a problemática climática, a desigualdade social e a questão política como obstáculos para o desenvolvimento da região. É também uma sequência na qual as imagens buscam comover o espectador ao drama vivido pelos sertanejos: cheias, secas, ausência de atendimento médico, etc. Conclui, no entanto, com palavras de esperança de Mariz.

Décima terceira sequência: conclui o filme com espécie de síntese em contínuo giratório. Traz as imagens construídas durante o filme, concluindo com o lamento sertanejo e a silhueta de um camponês atirando ao sol, seu inimigo ou seria ao gavião que observou tudo do alto e cuja montagem alude ao avião de José Gadelha e a poesia ao gavião que levou a riqueza para dentro de um cercado. Esta cena, dotada de intensa carga metafórica, é um dos objetos de conclusão de nossa análise.

Por essa descrição superficial do documentário, identificamos alguns temas importantes: a seca, as dificuldades e adaptações feitas pelo homem para viver no sertão, a pecuária, agricultura e extração mineral, a luta de classes, a ocupação histórica e social do território semiárido, as condições de trabalho e sobrevivência no sertão contemporâneo ao filme, o declínio da cultura popular, o imperialismo, o problema político e econômico para o desenvolvimento da região, etc. Em geral, esses temas se relacionam com o debate sobre o Nordeste realizado pela esquerda e pelo Partido Comunista Brasileiro, especialmente na década de 1960. A representação dos conflitos agrários no sertão em *O País de São Saruê* se liga às concepções de campo e Nordeste, especialmente semiárido, da esquerda comunista e da influência cepalina e furtadiana. O latifúndio, por exemplo, é um tema que seria pensado o campo em geral, porém há os problemas mais específicos da região e mais indicados como

presentes na região semiárida: o problema climático e o atraso dos meios de produção, por exemplo. Esse será nossa base de articulação na segunda parte de nossa análise.

Em entrevistas e textos que comentam o filme, no entanto, outras produções culturais se mostraram importantes para a compreensão do filme e constam no trabalho. Utilizamos outras referências importantes durante nossa análise: o documentário *O Homem de Aran* (1934) de Robert Flaherty, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, *Capítulos de História Colonial* (1907) de Capistrano de Abreu, dentre outros.

A fim de fazer um recorte mais preciso que permita uma análise melhor delimitada, concentramo-nos nos seguintes temas: o sertão e o sertanejo – lidos a partir da matriz discursiva euclidiana –, a representação do mundo do trabalho – relacionando à teoria e imaginário marxistas –, e a questão agrária, ou seja, as dimensões político-econômicas que obstaculizam o desenvolvimento do semiárido nordestino.⁸³ Esses temas procuram ser interpretados à luz das discussões contemporâneas ao filme, almejando interpretar o filme na sua historicidade. Esse olhar nos permite enxergar que Vladimir Carvalho elabora uma representação do sertão e do sertanejo – especialmente do trabalhador sertanejo – que mescla uma pluralidade de leituras e fazeres culturais, mas centrada no mundo do trabalho e na questão agrária pensados pelo PCB. O filme não chama de camponês os trabalhadores da agricultura, assim como apresenta operários – na indústria do algodão – ou pioneiros do ouro que não se encaixariam nessa categoria. Em geral, falamos em sertanejos pensando no popular sertanejo – vaqueiro, agricultor, operário –, fazendo ressalvas ao aparecer figuras como José Gadelha, um latifundiário também sertanejo de origem geográfica e identidade cultural semelhante. A rigor, não era consenso para os comunistas uma definição do que tornava alguém camponês, tal debate é extenso e não há referência ao termo no documentário, enfocamos, portanto, nos elementos discursivos do documentário, sem aprofundar discussões pecebistas que não fossem auxiliar na compreensão do discurso fílmico.⁸⁴ Pretendemos, assim, mostrar como uma cultura cinematográfica, um fazer estético fílmico, pode ser entendida pelo

83 Houve um discurso que explicava esse fenômeno pelo viés climático. Na década de 1950, emerge a denúncia da estrutura agrária e da indústria da seca. Outros estudos apontam como outros setores, como a atuação de empresas estrangeiras, investimento em uma economia de exportação, apropriação de divisas pelo setor mercantil ou a própria tarifação de produtos importados influenciaram nesse processo. Se a concentração fundiária é um dos principais obstáculos, ele não explica por completo os problemas enfrentados no semiárido nordestino. Essa discussão é apresentada no quarto capítulo.

84 Uma boa coletânea de documentos que exemplifica essa profusão de ideias é *A questão agrária* lançada pela Editora Expressão Popular. Nos diversos textos, apresentam-se explicações de cunho histórico e econômico que se aproximam e depois se distanciam nos critérios para estabelecer as definições do que seriam camponeses e para definir as relações de trabalho com o latifúndio. Além disso, ao cruzar com outras discussões da sociologia, como a respeito da relação do camponês com sua identidade, esse debate se torna ainda mais complexo, pois os comunistas pretendiam oferecer uma identidade que também se relacionasse com uma já existente na região – daí a tentativa de entender as categorias regionais como foro, cambão, a partir de termos próprios – trabalho assalariado, relações feudais, etc. Essa discussão é realizada no quarto capítulo.

arcabouço e debate político contemporâneos a seu diretor, uma cultura política.

Elegemos sequências que representaram maior importância aos temas eleitos. Trabalhamos com as sequências iniciais que mostram o espaço, sua ocupação e o mundo da pecuária e da agricultura (sequências 01, 02, 03, 06 e 07) e que sintetizam o debate apresentado (sequências 01, 12 e 13). Mostramos como Vladimir Carvalho introduz, inicialmente, a região e seu trabalho, traçando um panorama social e histórico do sertão e o trabalho que nele o homem exerce para sobreviver; depois indica os conflitos climáticos e de classe ali existentes, para, por fim, apresentar o que considera o mais grave impedimento ao desenvolvimento da região: a questão agrária ou latifundiária.

Tendo em vista nossos objetivos temáticos, elegemos algumas sequências organizadas nos capítulos seguintes para nossa análise do discurso do filme. Para entendermos o discurso de *O País de São Saruê*, a partir de uma estetização cinematográfica de elementos oriundos de uma cultura política e literária, elegemos a representação de sertão e sertanejo no documentário. Nossa hipótese é de que o eixo central dessa representação é o mundo do trabalho, este é o centro da discussão do quarto capítulo. Nele analisamos a representação do sertão e do sertanejo pelo mundo do trabalho a partir da apresentação inicial do sertão e do trabalho de seus habitantes. Problematizamos essa construção cinematográfica a partir de seus elementos estéticos, cruzando com a literatura e elementos da cultura marxista. Nesta etapa, um de nossos interlocutores principais foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Focamos nas quatro primeiras sequências nas quais há uma introdução do espaço e de seus trabalhadores.

No quinto capítulo, aprofundamos o caráter da discussão política para o desenvolvimento da região, servindo-se de documentos do PCB e do CPC e das publicações de alguns dos intelectuais do partido como Alberto Passos Guimarães e Caio Prado Júnior. A análise dos elementos discursivos cinematográficos foi feita a partir desse *corpus*, focando nas sequências do algodão na qual se apresenta mais fortemente o tema da luta de classes e se entrevista o latifundiário José Gadelha; e as últimas sequências, particularmente, a que possui uma entrevista com Antônio Mariz que comenta longamente sobre o problema do subdesenvolvimento sertanejo.

Capítulo 4

A terra de São Saruê: o espaço e os homens.

4.1 A análise do filme: semiótica, cinema e história.

Os enredos de documentários geralmente assumem etapas comuns a outras modalidades narrativas: a apresentação do espaço (o cenário) e dos personagens, de conflitos e de um desfecho. Em *O País de São Saruê*, as primeiras sequências introduzem seus protagonistas: o sertão e os sertanejos. A construção estética dessa etapa é o alvo da análise deste capítulo.

Podemos afirmar que o filme constrói uma narrativa que se baseia também em certa dualidade. Nossa chave interpretativa, o marxismo, embora busque uma dialética, também se serve largamente de muitas tradições de construção dualista. Utilizamos o método interpretativo do quadrado semiótico do teórico Algirdas Julius Greimas que trabalha com dualidades. Este método é essencialmente interpretativo e nos serve para problematizar a estética de *O País de São Saruê*. Buscamos entender o documentário pela articulação entre estética e conteúdo, preocupados em identificar elementos políticos presentes. Interessamo-nos mais pela realidade construída pelo filme, sua representação, que pela confirmação ou não dos seus elementos históricos.

Utilizamos a semiótica greimasiana a partir da adaptação de Antônio Petroforte em *Semiótica Visual: os percursos do olhar* (2012) na qual o autor sistematizou e aplicação do percurso gerativo de sentido e do quadrado semiótico. Petroforte faz ainda diversas análises semióticas em pinturas, fotografias, esculturas, dentre outras linguagens. Utilizamos sua proposta e metodologia adaptando-a para a análise de *O País de São Saruê*.

Outra contribuição que nos auxiliou a fundamentar essa escolha pela semiótica foram considerações do Grupo μ ao pensar em uma teoria própria para a imagem.⁸⁵ A obra *Traité Du signe visuel: pour une rhétorique de l'image* (1992) escrita pelo grupo, afirmam que a função semiótica não é buscada exclusivamente na relação entre significante e significado, mas na relação estabelecida entre eles, uma articulação ambígua, qualidade central e objeto para a análise (GRUPO μ , 1993, p. 24). Baseado na psicologia *Gestalt*, os estudiosos desse grupo afirmam que a forma não é natural, não existe por si mesma, mas é percebida. Ela é uma ordem do espírito humano, um modelo, sendo a ordem uma “coincidência, parcial ou total do que é percebido como

⁸⁵ O Grupo μ (1967) agrupa de maneira intedisciplinar linguístistas e semiólogos da Universidade de Lieja na Bélgica. Foi formado inicialmente por Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francis Pire, Hadelin Trinon. Esse símbolo “ μ ” remete a inicial da palavra metáfora. O grupo representou uma das tentativas dos anos 1960 de propor uma teoria, espécie de gramática, própria da imagem. Utilizamos a tradução espanhola de *Traité du Signe visuel: pour une rhétorique de l'image* (1992), intitulada *Tratado Del signo visual: para una retórica de la imagen*.

um modelo”, deduzindo que a imagem pode ser ordenada para um espectador que possui um modelo e não para aquele que não o possui (GRUPO μ , 1993 p. 37).⁸⁶

Buscar os modelos estéticos e matrizes de discursos – também modelos –, e entender sua articulação se torna o objetivo central de nossa análise, pois podem ser entendidos como parte de uma moldura histórica. A semiótica greimasiana se apresenta como uma ferramenta útil. O método de análise de imagens de Greimas propõe e distingue plano de conteúdo e plano de expressão. Esses planos são definidos por Pietroforte de maneira geral como

O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético (PIETROFORTE, 2012, p. 11).

Para o Grupo μ , o plano da expressão e o de conteúdo seguem regras em cada semiótica particular. Ao propor uma semiótica visual afirma que “a expressão será um conjunto de estímulos visuais, e o conteúdo será, simplesmente, o universo semântico” (1993, p. 41).⁸⁷ A distinção para fins analíticos entre forma e conteúdo permite que articulemos a apresentação de uma realidade social do sertão de *O País de São Saruê* (conteúdo) com a estética a expressão (forma) pela qual Vladimir Carvalho problematiza tal conteúdo.

No âmbito historiográfico é comum se visar apenas o plano de conteúdo, preocupando-se com o que se diz e sua validade. No entanto, adotamos a proposta da História Cultural, procurando as maneiras pelas quais grupos, neste caso artistas ligados à esquerda, oferecem uma visibilidade a temas em sua historicidade. Assumimos a proposta de Robert A. Rosenstone (2010) quando propõe maior análise das maneiras pela qual o cinema mostra temas históricos e a de Marc Ferro (2010) quando afirma a centralidade da estética e da linguagem cinematográfica para seu uso como fonte pelo historiador. A semiótica visual se encaixou bem a nosso objetivo, pois foge de um decalque da linguística às imagens, procurando o que é específico no visual, pois como afirma o Grupo μ é comum na explicitação do visual, realizada de maneira verbal, o esquecimento do significante visual, esvaziando o estatuto semiótico da imagem (1993, p.22).⁸⁸ Entendemos uma

86 “Llamamos orden a la coincidència, parcial o total, de lo percibido con un modelo, de donde se deduce que una imagen puede ser ordenada para un espectador (que posee un modelo) y no para otro (que no lo posee). Es el lector el que hace la lectura.”

87 Tradução nossa. “En resumen, para que se pueda hablar de semiótica, hacen falta dos planos – el de la expresión y el del contenido, segmentados siguiendo reglas que varían con cada semiótica particular –, y que estos planos se correspondan. En una semiótica visual, la expresión será un conjunto de estímulos visuales, y el contenido será, simplemente, el universo semántico” (1993, p.41)

88 Cabe comentar que encontramos poucos trabalhos que articulem a semiótica greimasiana à história, aliás a semiótica é pouco utilizada pelos historiadores. Dentre os elementos das dificuldades teóricas próprias da semiótica, também podemos explicar a pouca utilização por uma crença de que a semiótica é um instrumento que desconsidera o contexto. Nesse sentido alguns autores que falaram sobre a semiótica de Greimas foram bastante elucidativos, dada a complexidade teórica de utilizar essa ferramenta poderosa, mas complexa. As acadêmicas de

construção discursiva no documentário, através de uma dimensão de expressão e de conteúdo, contemplando a plasticidade dos planos e o princípio de que o cinema é imagem em movimento.

O modelo do quadrado semiótico visa representar as relações estabelecidas no percurso gerativo de sentido. O sentido é estabelecido por uma rede de relações entre os elementos do conteúdo. O quadrado semiótico “por meio de operações de afirmação e de negação (...) sistematiza uma rede fundamental de relações de contradição, contrariedade e implicação”. Há também uma geração de um “termo complexo, gerado pela simultaneidade dos termos simples afirmados, e um termo neutro, gerado pela simultaneidade de suas negações” (PIETROFORTE, 2012, p. 14). A narrativa ocorre por meio de transformações, quando um elemento se transforma em outro – um gato com fome que come um rato e se transforma em um gato sem fome, por exemplo. Identificar essa transformação é parte do processo objetivado pelo modelo teórico a nível narrativo do percurso gerativo de sentido. Uma ação que transforma elementos define um programa enunciativo. Uma narrativa complexa é composta por diversos programas enunciativos. Realizar um programa de base representa uma performance que para se realizar pode requerer outros programas de base. Isso tudo se refere ao plano de conteúdo. Todavia, em muitos enunciados o plano de expressão não apenas expressa um conteúdo, mas passam a “fazer sentido”, sendo articulados a uma forma de conteúdo. A isso chamamos de semissimbolismo. Quando isto ocorre a análise buscará entender qual o conteúdo gerado e como se articula no plano de expressão. Em nível de exemplo, podemos relacionar ao conto Chapeuzinho Vermelho: temos

letras Ana Cristina Fricke Matte e Gláucia Muniz Proença sugerem que tomemos como “texto” a junção de um plano de conteúdo (o do discurso), estudado por meio do percurso gerativo de sentido, com um plano de expressão (verbal, não verbal ou sincrético)” (MATTE; LARA, 2009, p.340), ou seja, é no percurso gerativo de sentido – na relação entre significado e significante – que a análise identificará como se manifestam discursos seja na estética (plano de expressão) ou de conteúdo, lembrando que ambos se mostram no próprio texto. Isto quer dizer que em *O País de São Saruê* buscamos no próprio discurso fílmico a dimensão discursiva no quê e como diz. Daí a conclusão das autores de que o contexto na semiótica é tomado como os outros textos em que o objeto em análise dialoga, “examinando tais coerções nos próprios textos e não como uma instância externa a que os textos remeteriam” (MATTE; LARA, 2009, p.340). Nosso trabalho faz essa análise, porém extrapola esse objetivo semiótico (pois não se trata aqui de um trabalho de semiótica, mas historiográfico), articulando os resultados da análise semiótica-estética a uma textualidade também externa. Se a semiótica não nega essa dimensão histórica, mas apenas optou por privilegiar uma dimensão intradiscursiva, nós, por nossa vez, optamos por aqui utilizar instrumentos semióticos, mas sem almejar a geração de sentido interna ao texto em si, mas para um trabalho historiográfico, ou seja, mais contextual – o que como vimos não é impossível. Ainda sobre o tema da contextualidade possível na semiótica afirmam: “a semiótica possui recursos extremamente organizados para a análise do contexto. Contexto sem esses recursos é um conceito vago e infinito, impossível de ser analisado senão arbitrariamente. Admitimos que a análise do contexto é sempre parcial e, portanto, é preciso definir que contexto estamos falando.” (MATTE; LARA, 2009, p.347). Sobre seu uso no âmbito da arte comentam ainda que “os estudos [semióticos] são preponderantemente focados no plano da expressão: o plano do conteúdo é, geralmente, abordado de forma bastante impressionista. Em casos como esse, a interdisciplinaridade é bastante profícua, já que permite integrar os avanços dos estudos semióticos do plano do conteúdo com os estudos do plano da expressão provenientes do campo das artes sobre o objeto em questão.” (MATTE; LARA, p.348)

Podemos sugerir que uma abordagem desse tipo – interdisciplinar – nada mais seja do que uma contextualização teórica do objeto, que explora um contexto externo, em textos teóricos, ou um contexto situacional, em textos sobre história da arte. Cabe observar que se trata de uma contextualização bem mais complexa do que aquela que simplesmente insere novos objetos de análise” (MATTES; LARA, 2009, p.348).

duas possibilidades de programas de base: levar os doces para a vovó ou ser comida pelo lobo. No entanto, para impedir a menina de chegar ao seu destino, o lobo lança mão de uma tentação, desviando-a de seu destino. O lobo realiza uma de suas performances, mas ela é apenas uma para realizar seu programa de base maior: devorar a menina. Ao final da fábula outros programas de base são acionados, e o lobo termina, na versão mais difundida, pego pelo caçador que salva Chapeuzinho Vermelho e sua avó. Entre a dualidade vida e morte, a vida de chapeuzinho vermelho afirma a morte do lobo e vice versa. Isto ficará mais claro durante nossa análise.

Cristina Pompa, baseada em Michael de Certeau, diferencia o lugar de um espaço; o primeiro se refere a uma configuração de posições, implicando certa estabilidade na coexistência de seus elementos, o segundo é mais dinâmico, animado por movimentos ali desdobrados, é um lugar praticado, transformado pelos relatos e pelas crônicas. Pensamos o sertão em *O País de São Saruê* por essa perspectiva de como o documentário interpreta, significa, visibiliza, esse espaço.

4.2. O Sertão de Vladimir Carvalho.

A sequência que inicia *O País de São Saruê* utiliza três elementos: letreiros, filmagens de paisagem e a música tema do filme. Os letreiros são alternados com planos que mostram um açude sertanejo no qual aves de arribação pousam e voam, em bando, daquele lugar. Outros planos mostram a paisagem sertaneja, seu céu e sua terra. Somos apresentados rapidamente ao espaço sertanejo que será melhor desenvolvido durante todo o filme.

A música tema possui voz e violão em estilo regional. Ela fala sobre um reino desencantado e de um gavião que levou a riqueza de um lugar, deixando apenas as “costelas” do Eldorado. A riqueza é referida como o algodão, ouro, prata, diamantes. À alegria de alguns é relacionada à tristeza de outros. Além de reforçar o caráter regional das imagens, pela estética da música, sua letra introduz temas que serão desenvolvidos pelo documentário: apropriação da riqueza por uns, a riqueza na região seja por uma elite local ou pelo imperialismo. As metáforas, no entanto, ficam mais claras ao final do filme, após os temas serem desenvolvidos. Essa canção abre e conclui o documentário, por isso, voltaremos mais detalhadamente na conclusão da análise.

O terceiro elemento são os letreiros. Apresentados em estética de xilogravura, ou seja, com caráter regional, eles introduzem mais explicitamente os temas e trazem informações históricas sobre a região. Esse letreiro é um dos elementos mais literalmente históricos. Ele apresenta a versão historiográfica para a gênese da região, para em seguida, na próxima sequência, fazê-lo de maneira poética. Os dois primeiros parágrafos dos letreiros afirmam:

Este filme é dedicado aos humildes lavradores, vaqueiros, tangerinos, violeiros e

retirantes que muitas vezes interromperam suas tarefas para nos ajudar a realizá-lo.

Nos vales dos rios de Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, Nordeste do Brasil, espalha-se por cerca de 20 municípios, numa área superior a oito mil quilômetros quadrados, uma população estimada em 500 mil viventes. (*O País de São Saruê*, Sequência 1, 3'55").

Já nos referimos no primeiro parágrafo ao caráter “de baixo” do documentário no capítulo anterior. O segundo parágrafo oferece dados bem diretos e objetivos sobre o espaço das filmagens: sua localização, “vales dos rios de Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, Nordeste do Brasil”, o tamanho do espaço e a quantidade de sua população. Eles mostram a população indicada pelo documentário, pois em vinte municípios se espalham 500 mil pessoas. No parágrafo seguinte são inseridos dados mais históricos e interpretativos:

Ricos e pobres, são todos descendentes de colonos portugueses aí chegados no século XVII e de índios que, durante a conquista, formaram a Confederação dos Cariris e foram dizimados pelos bandeirantes, perdendo suas terras, transformadas em datas e sesmarias. (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 1, 4'14").

Somos apresentados à origem étnica e cultural da população: colonos portugueses e os indígenas. Ao mesmo tempo, já é exibido o conflito entre esses dois grupos, presente na dualidade entre os termos colonos e índios, e reforçado pela afirmação que os últimos formaram a Confederação dos Cariris para se defender dos bandeirantes, mas que perderam suas terras. Apresenta-se a origem da população e da questão agrária. A ocupação do território a época da América Portuguesa em torno do médio e baixo São Francisco e suas áreas vizinhas foi realizado a partir da economia colonial. Houve, assim, uma separação entre litoral e interior, naquele predominando a cultura da cana de açúcar, pela proximidade com os cursos fluviais e dos portos de embarque; e neste a pecuária cujo caráter expansivo se adaptou às regiões interioranas.⁸⁹

A Paraíba da segunda metade do século XVII era povoada majoritariamente por índios (MELLO, 2013, p. 79) de diversos grupos entre os quais se destacam os tupis, cariris e tarairiús. Na região das filmagens indicada no letreiro, havia os dois últimos grupos de indígenas. Cariri era um termo para designar inúmeras tribos e algumas estiveram às margens do rio do Peixe; outro grupo, os tarairiús, também constava na região representada no filme, no rio Piranhas (MELLO, 2013, p. 71-72). Para José Octávio de Arruda Mello foram os tarairiús os responsáveis pela

89 Chamamos de América Portuguesa ao cenário histórico habitado por indígenas e ocupado pelos colonos principalmente de origem portuguesa durante o período colonial. O Brasil nação é uma construção posterior, ocorrida com a vinda da família real e a mudança de *status* administrativo-político de colônia para Império. Com vista a tal discussão já realizada pela historiografia, buscamos respeitá-la fazendo essa distinção em nosso texto. Da mesma maneira se faz necessário distinguir o que chamamos hoje de Nordeste, que é uma criação, uma territorialização do século XX, mas que não existia à época de ocupação do sertão.

chamada Confederação dos Cariris, a reação indígena na defesa de suas terras. Isso gerou a Guerra dos Bárbaros de 1680 a 1730. Dizimados, o autor afirma que os sobreviventes na maioria foram para o Ceará e o Rio Grande do Norte, havendo na Paraíba menor contribuição indígena à civilização sertaneja que nesses estados (p. 78).

Pedro Puntoni problematiza a ideia de uma Confederação dos Cariris e o próprio termo tapuia, indicando que foi um termo bastante vulgarizado em manuais escolares que assumem uma percepção de que “os tapuias do semi-árido se resumiam em um só grupo étnico, o dos cariris” (2002, p. 78). Indica que Irineu Joffily divulgou essa ideia e que ela foi partilhada pelo historiador Capistrano de Abreu (p. 78-79). Sabemos que *Capítulos de História Colonial* (1907), escrita pelo último, foi uma das leituras reconhecidas por Vladimir Carvalho para o entendimento do sertão. O livro indica os conflitos entre colonos e indígenas no processo de colonização e ocupação do território sertanejo. Podemos identificar, assim, como um discurso parte de uma cultura histórica e historiográfica, mais tarde problematizada por autores como Puntoni.⁹⁰

Segundo Capistrano de Abreu, havia uma maior parte de tronco Cariri entre as tribos. Elas tiveram conflitos por não ceder suas terras ou por assaltos ao gado dos colonos. Capistrano de Abreu afirma que estes conflitos foram menos sanguinolentos que os anteriores das bandeiras, pois havia menor necessidade de braços para o trabalho e também não havia tanta repugnância a tal trabalho, bem como existência de terras devolutas para onde os indígenas podiam migrar. Mas ainda afirma que “Entretanto, muitos foram escravizados, refugiaram-se outros em aldeias dirigidas por missionários, acostaram-se outros à sombra de homens poderosos, cujas lutas esposaram e cujos ódios serviram” (2000, p.152).

Parece significativo que uma cultura histórica/historiográfica valorizava esse levante como um elemento que demonstrava a ação de enfrentamento dos indígenas. Vladimir Carvalho, nas leituras de Capistrano de Abreu, parece ter abraçado essa ideia, servindo-se da representação

⁹⁰ O sertão foi explorado primeiramente pelas entradas das bandeiras em busca de ouro e pedras preciosas ou na caça de mão de obra indígena que se extinguiu no litoral. Durante muito tempo permaneceu uma visão romântica do bandeirante; no entanto autores como Capistrano de Abreu foram críticos dessa visão mostrando a violência sofrida pelos indígenas que tiveram suas terras espoliadas. Todavia, também os indígenas foram alvos de mitificações. Cristina Pompa, baseada em Pedro Puntoni, indica que a Confederação dos Cariris era mais produto do olhar europeu, constando por isso na documentação colonial e chegando à historiografia indígena. Houve um esforço do governo geral em formalizar a repressão aos diversos grupos indígenas chamados de Tapuias – que também podem ser identificados com os chamados Cariris – que entravam em contato e conflito com as fronteiras, causando problemas ao desenvolvimento da economia colonial. Os indígenas tiveram comportamentos diversos, saqueando, atacando colonos em vinganças, fazendo alianças diversas ou tentando conviver com eles. Embora os combates possam ser vistos como reações e resistências, segundo Pompa, parece que não podemos fornecer o caráter de um levante de índios contra os colonos (POMPA, 2003, p. 270-71). Neste sentido, ambos os autores divergem sobre este aspecto da Confederação Cariri. A ideia divulgada por Irineu Joffily e abraçada por Capistrano de Abreu e outros autores, no entanto também teve outras versões. Puntoni aponta que Câmara Cascudo se referia à confederação dos cariris como um termo romântico, afirmando que não houvera plano comum ou unidade de chefia, preferindo chamá-la de Guerra dos Índios (2002, p. 79). Ressalta a arbitrariedade das fontes que nos permitem apenas conhecer o olhar do conquistador, devido a lacuna de fontes que com a visão dos indígenas.

de um espaço permeado de conflitos e injustiças já no século XVII. O povo pobre e explorado sertanejo da década de 1960 nas suas filmagens possui sua origem nos subjugados índios do século XVII. A seleção desse conteúdo e a busca nos “de baixo” como temas da exploração do homem pelo homem ou de resistências populares demonstram as intencionalidades políticas do documentarista e sua intersecção com a historiografia e a cultura histórica disponíveis.

A apresentação do indígena não apenas indica um aspecto da origem étnica do sertanejo, mas também as raízes da questão agrária do sertão. O documentário indica que as terras indígenas foram transformadas em datas e sesmarias nesse processo de ocupação territorial, ou seja, desapropriadas de seus donos originais. Este é o mal original ou o ovo da serpente, dos conflitos agrários na região para o documentário.

Sabemos que Capistrano de Abreu foi uma influência da historiografia para Vladimir Carvalho. Este autor que, para muitos, inaugura uma escrita propriamente historiográfica no Brasil, não poderia fugir a sua historicidade, possuindo influências de um evolucionismo social. Por isso, o autor ao falar sobre os animais sertanejos em sua relação com o indígena afirma que:

Estes animais nem um pareceu próprio ao indígena para colaborar na evolução social, dando leite, fornecendo vestimenta ou auxiliando o transporte; apenas domesticou um ou outro, os mimbabas da língua geral (...) De caça e principalmente de pesca era composta sua alimentação animal. Possuía agricultura incipiente, de mandioca, de milho, de várias frutas. Como eram-lhe desconhecidos os metais, o fogo, produzido pelo atrito, fazia quase todos os ofícios do ferro. A plantação e colheita, a cozinha, a louça, as bebidas fermentadas competiam às mulheres; encarregavam-se os homens das derrubadas, das pescarias, das caçadas e da guerra (ABREU, 2000, p. 39).

Capistrano de Abreu, pelo citado, baseia sua leitura do indígena ao molde europeu de vida e de civilização. Para a evolução social do indígena haveria a necessidade de haver um entorno semelhante ao europeu para desenvolver uma cultura semelhante. Ele se encaixa bem com algumas ideias de Euclides da Cunha, também detentor de certo determinismo do social pelo ambiental. Ambos os autores poderiam ser articulados com o entendimento do marxismo popularizado na década de 1950/1960 sobre o mundo social. A evolução social, de certa maneira, para aquele marxismo, consistia na passagem do estado primitivo ao capitalismo e depois ao socialismo. O Nordeste era o espaço do atraso no qual permaneciam relações e práticas arcaicas em obstáculo para a concretização do capitalismo no Brasil e, conseqüentemente, do socialismo.

Capistrano de Abreu reconhece a presença dos índios Cariris na população brasileira e sertaneja e atribui a eles características que podemos relacionar às que comumente se combinam com o imaginário sobre o sertanejo:

Se agora examinarmos do meio sobre esses povos naturais, não se afigura a indolência o seu principal característico. Indolente o indígena era sem dúvida, mas também capaz de grandes esforços, podia dar e deu muito de si. O principal efeito dos fatores antropogeográficos foi dispensar a cooperação. (...)

A mesma ausência de cooperação, a mesma incapacidade de ação incorporada e inteligente, limitada apenas pela divisão do trabalho e suas consequências, parece terem os indígenas legado aos seus sucessores (ABREU, 2000, p. 41).

Da indolência ao grande esforço. Essa representação do indígena Cariri, ou também do tapuia já existia à época da colonização. Ela se combina ao sertanejo de antíteses de Euclides da Cunha que o define exatamente como um homem inerte, mas capaz de grandes proezas físicas. Teria o sertanejo em *O País de São Saruê* tais características? Este capítulo responde esta questão.

Retomando o letreiro que abre o filme, esta é a última parte:

A criação do gado e o rude trato da terra emprestaram a esses vales uma feição cultural marcante e idêntica à que em geral se observa em todo o sertão nordestino. (...) também nessas paragens uma minoria detém a posse da terra e dos bens que o esforço do homem retira dela. O resultado é a injustiça e a humilhação. Por isso qualquer semelhança com a história de outros sertões não é mera coincidência, mas semelhança mesmo (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 1, 4'35").

Reconhecendo na pecuária sertaneja a origem de sua feição cultural, afirma que essa não é uma particularidade da área das filmagens, mas de todo o sertão. Vladimir Carvalho indica que a temática apresentada e filmada, em uma realidade particular (paraibana), possui um caráter geral, caracterizando todo o sertão. Explicita o problema da luta de classes: a “minoría [que] detém a posse da terra e dos bens que o esforço do homem retira dela”. Essa referência se aproxima da construção em oposição básica da teoria marxista e sua oposição de classes entre os que possuem meios de produção e os que necessitam vender sua força de trabalho. Assim, um exemplo dessa construção é a descrição de Engels em *Princípios do comunismo* (1847) que daria origem ao *Manifesto Comunista* (1848); o autor indica justamente um processo em que os proletários sempre existiram, mas que foi intensificado com a Revolução Industrial. Opõe no capitalismo

a classe dos grandes capitalistas, que, em todos os países civilizados, já estão de posse exclusiva de todos os meios de subsistência, das matérias-primas e dos instrumentos (máquinas, fábricas etc.), necessários à produção dos meios de existência. Essa é a classe dos burgueses, isto é, a burguesia (...) [e em seguida] a classe dos despossuídos, dos que, em virtude do desapossamento, são obrigados a vender seu trabalho aos burgueses para receber, em troca, os meios necessários à sua subsistência. Essa é chamada classe dos proletários, isto é, o proletariado (2005, p. 44).

As riquezas são produzidas pelo proletariado que vende sua força de trabalho para os donos de terras que se apropriam dessa riqueza gerada. O documentário afirma que o resultado

desse fenômeno social é a injustiça e humilhação, qualificando-a e posicionando-se frente ao conflito, para por fim ressaltar o caráter geral que objetiva seu documentário: “qualquer semelhança com a história de outros sertões não é mera coincidência, mas semelhança mesmo.”. Daí duas conclusões essenciais: a centralidade da questão agrária e da luta de classes para as relações que são exibidas no documentário; e de que o sertão particular filmado por Vladimir Carvalho foi apresentado para afirmar uma tese mais geral sobre o problema da terra em todo o sertão brasileiro. O sertão de Vladimir Carvalho se exhibe especialmente nas relações de trabalho e nos conflitos de classe apresentados nas próximas sequências do documentário nas quais essa temática foi desenvolvida.

4.3 A imensa múmia de cactos: sertão espaço de seca e de luta

Na primeira sequência, os planos iniciais mostram aves chegando e deixando um açude em terras agrestes do sertão apresentando um contraste entre riqueza e pobreza. Embora o filme vá se servir das imagens consolidadas do sertão como espaço da seca, opta por começar o filme com imagens que possuem água, símbolo de riqueza frente à realidade árida do sertão. A essas imagens se alternam letreiros, ambos embalados por uma música cuja letra nos oferece uma síntese, uma apresentação, do que tratará o documentário. Ela, por sua vez, também traz esse contraste entre riqueza e pobreza. A princípio, podemos não prestar muito atenção nela, pois nossa atenção deve ser dividida entre a música e os letreiros que trazem muitas informações. Porém, ela é tão importante que também conclui o filme, sintetizando (junto às imagens finais) o tema central do filme. Analisaremos a música posteriormente. No momento cabe indicar que o conflito entre riqueza e pobreza já se encontra na abertura do filme que sugere, em metáforas, os elementos da exploração do homem pelo homem, da riqueza e da pobreza do espaço sertanejo.

A essa altura faz-se necessário considerações sobre o processo de montagem. De maneira simplificada, a montagem consiste na combinação e organização de certa quantidade de imagens, principalmente, mas também de sons e inscrições gráficas. Esse processo, ao que nos interessa, inclui duas dimensões essenciais: a sucessão desses elementos em um tempo (a sucessão de planos que podem incluir em si imagens, inscrições gráficas e ser acompanhados de sons); e a organização interna dos elementos de um plano (sua duração e sua composição) (Cf. AUMONT, 1995, p. 53-60). Cabe ainda comentar que, embora exista a profissão do montador e exista uma figura específica em *O País de São Saruê*, estamos considerando, neste conceito ampliado de montagem, que a figura de Carvalho enquanto diretor também foi fundamental no processo de montagem, ou seja, a montagem não é encarada aqui como mera

ação técnica de cortar o objeto físico, o negativo do filme, e colocá-lo em determinada ordem, mas enquanto processo de criação e organização intelectual desses elementos de maneira a produzir uma narrativa. O conceito de quadro pode nos elucidar e ampliar essa questão:

O quadro desempenha, em graus bem diferentes, dependendo dos filmes, um papel muito importante na composição da imagem – especialmente quando a imagem é imóvel (...) Alguns filmes (...) manifestam uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade da composição no quadro que nada fica a dever à pintura. De um modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha (AUMONT, 1995, p. 20).

Por tal afirmação podemos dizer que o plano representa um espaço delimitado por um quadro que, por sua vez, representa um recorte da realidade realizado pelo cineasta. Esse recorte não é inocente, mas realizado em um momento de criação, na qual a seleção dos elementos da imagem, seu ângulo, sua iluminação, gerarão diferentes efeitos estéticos e, portanto, discursivos. Elaborar-se assim um discurso fílmico.

Assim, analisamos como a composição de um plano – realizada na montagem e pensada de maneira fotográfica – representa um processo de elaboração discursiva. Isso requer admitir que o processo de montagem não esteja apenas na mesa de montagem, mas na própria filmagem.⁹¹ Os elementos de composição dos planos serão objetos de análise daquilo que constitui o texto fílmico seja no nível de conteúdo ou no nível de expressão.⁹² Por isso, seus objetos, como são exibidos (iluminação, disposição do espaço, etc.) também são considerados.

Após essa sequência introdutória, *O País de São Saruê* apresenta o sertão. Planos apresentam esse cenário onde se desenrolam as ações de outras personagens, seu espaço geográfico, sua vegetação, sua aridez:

91 Em *A Estética do Filme* (1995, p. 59-60), Jacques Aumont afirma que a organização interna da própria unidade do plano é pensada antes da filmagem. No entanto, não nos referimos dessa maneira pelo fato de sua análise da estética fílmica privilegiar, como bem admite, filmes ficcionais. Reconhecendo, no entanto, a dimensão ficcional do documentário e de sua organização, podemos afirmar que a elaboração da fotografia terá momentos de maior ou menor planejamento anterior à filmagem a depender da situação. Nesse momento inicial de nossa análise, de imagens essencialmente naturais, havia maior liberdade de planejamento da filmagem, por exemplo, que as imagens gravadas no calor do momento que podem variar de dificuldade: homens trabalhando (há movimento intenso) ou o encontro com sertanejos que lamentam a morte de uma criança (uma situação inusitada e que registra algo ocorrido naquele momento).

92 Chamo de texto fílmico a unidade de discurso fílmico, uma “combinação de códigos de linguagem cinematográfica” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 88). Também chamarei de discurso fílmico a mesma noção quando quiser denotar melhor seu caráter seu aspecto de elaboração discursiva do documentário.



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 2, 5'14" - 6'50).

As figuras exibidas mostram uma parte da primeira sequência. Elas aparecem imediatamente após as cenas que descrevemos. O primeiro plano é constituído por dois campos de profundidade: mais próximo à câmera, há uma árvore sem folhas, retorcida e ao fundo o céu com o sol no canto superior do enquadramento cujos raios atravessam todo o espaço da fotografia preenchendo tanto o céu quanto se sobrepondo ao negro dos contornos da árvore. A luz do sol estoura toda a iluminação da imagem. Esse plano que inicia é muito importante, pois introduz ao tema que compõe as imagens em seguida.

Em nível dos temas apresentados na imagem, o sol e uma árvore, apresenta-se a oposição sol x seres vivos.⁹³ A nível fotográfico, nível de expressão, há a mesma oposição no jogo de luz e sombra: o alto contraste entre o preto e o branco ajuda a reforçar o embate entre o sol e os objetos que fustiga, sejam eles seres vivos ou objetos inanimados. Esse plano é

93 Utilizei seres vivos para poder incluir as plantas, os animais selvagens e o homem em um mesmo grupo que é oposto ao clima desse ambiente geográfico.

mostrado com o áudio de um som ambiente de vento e pássaros, sem grandes barulhos, reforçando o caráter realista e natural desse início. Também prepara o espectador para a voz grave de Echio Reis que narra o poema de Jomar Souto. Sobre a poesia Carvalho diz: “A cadência do poema, uma forma próxima do épico, antiga, grega, (também sertaneja) de se narrar a História, marca todo o longo prólogo, como uma voz da Terra, um monólogo do Sertão” (CARVALHO, 1986, p. 12). É pertinente comentar como essa “voz da Terra” remete à relação entre homem e meio tão cara à tradição de representação do sertão. A divisão de *Os Sertões* em o homem, a terra e a luta está sugerida na estrutura do filme que inicia com um prólogo do Sertão, apresentando em seguida os sertanejos e seus revezes.

Cabe ressaltar, em nível de expressão, que quando os raios brancos de sol, na fotografia, ocupam a maior parte do fundo, em segundo plano, também ultrapassam os contornos da árvore em primeiro plano.⁹⁴ Estes dois objetos na fotografia – que também compõe o discurso fílmico –, entram em disputa pelo espaço fotográfico. O branco invade o negro, que em nível de conteúdo representam o sol e a árvore, respectivamente. Essa articulação representa o conflito natural entre vida e morte, seca e vegetação (vida), que será desdobrado em outros significados no decorrer do documentário.

Em seguida, as quatro figuras mostram dois planos que apresentam a paisagem seca do sertão (mostra-se pedras, cactos, a vegetação rasteira e o solo pedregoso) e começam com a luz estourada, ou seja, com excesso de iluminação como vemos pela brancura inicial desses planos, porém aos poucos vão diminuindo a recepção de luz de maneira que a imagem vai escurecendo, na medida em que aumentam os tons de cinza e de preto, detalhes dos elementos de vegetação ganham relevo e nitidez.⁹⁵ Seguidos ao primeiro plano que descrevemos estes planos continuam a apresentar o espaço enquanto exibem seu conflito com o sol, o símbolo do clima seco do sertão em conflito com a vegetação e o solo, a terra. Essa diminuição da luz permite ver mais detalhes das imagens. A brancura mais uma vez disputa com as sombras e o

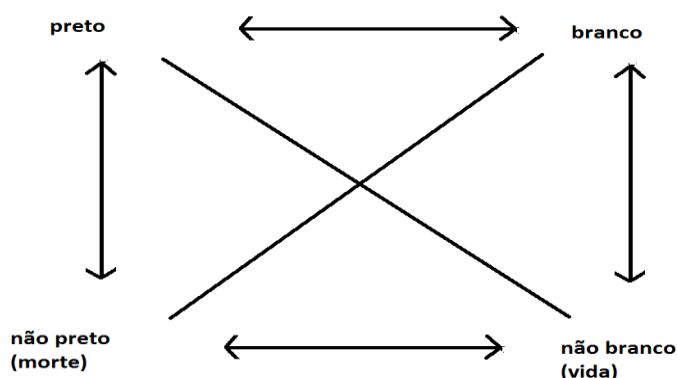
94 Diferenciamos nível de expressão, forma, e nível de conteúdo, tema. O nível de expressão se referirá a maneira estética como são apresentados elementos plásticos e sonoros. O nível de conteúdo os objetos e temas que se referem.

Plano aqui se refere a uma dimensão de profundidade da fotografia e não a referida unidade fílmica. Uma fotografia, ou mesmo um plano cinematográfico, podem contar diferentes campos de profundidade denominados planos nos quais podem aparecer diferentes objetos que, apesar de se manifestarem em uma superfície plana, assumem diferentes posições em relação à proximidade da lente da câmera que os registra.

95 O aumento ou diminuição da abertura do receptor de luz da câmera cinematográfica permite “manipular” o efeito estético da luz natural. Além dessa maneira, outros meios são utilizados como refletores ou rebatedores. Sobre isso, Vladimir Carvalho comenta que, por ausência de recursos, utilizou como rebatedores quadros de escola cobertos com espécie de papel laminado. Por meio desse instrumento ele rebatia a luz natural para iluminar os objetos que queria representar. Utilizar a luz natural do sertão – extremamente forte – também foi outro desafio não só para o cineasta como para outros anteriores (Cf. BERNARDET). Tendo em vista as limitações da produção e da própria iluminação, Carvalho e João Ramiro (o fotógrafo de *O País de São Saruê*) elaboraram soluções estéticas para uma maneira de melhor “expressar” o sertão. Assim, temos uma espécie de “consenso” entre as possibilidades técnicas e naturais das filmagens e outra da elaboração artístico-estética no filme. Analisamos a nível de expressão esse âmbito estético.

negro que nos permitem ver a terra e a vegetação sertaneja, como que indicando que aquele atrapalha a existência deste. O excesso de branco nos impede de ver nitidamente a própria imagem, quase a tornando apenas um quadro branco, sem objetos. A ausência de objetos poderia significar, no nível de expressão e pensando no quadrado semiótico de Greimas, o não preto, que é não objeto, ou não vegetação, não solo, não terra. Embora usualmente se atribua o preto à morte e o branco à vida, a leitura do significado das imagens, em nível de expressão, deve ser realizada pela lógica interna à imagem e pela sua pertinência. Neste caso, parece evidente que houve uma inversão dessas usuais significações atribuídas a tais cores.

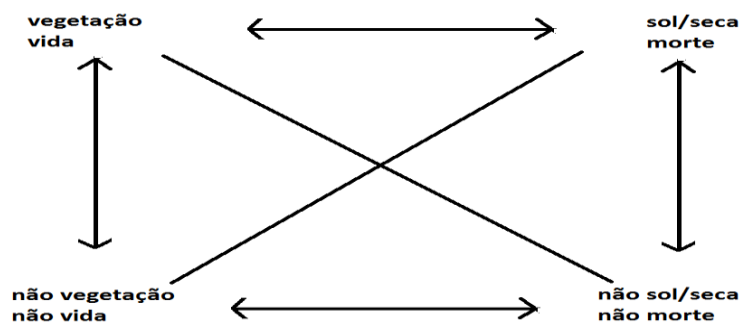
Para entender melhor essa construção de oposições, explicaremos nosso uso do método de análise de um sistema semissimbólico de Greimas. Seu quadrado semiótico permite compreender o percurso gerativo de sentido, sistematizando o processo semântico em questão. Esse modelo é construído a partir de oposições identificadas no plano/nível de conteúdo e no plano/nível de expressão. Em nível de expressão, a oposição luz e sombra, nosso quadrado ficou da seguinte maneira:



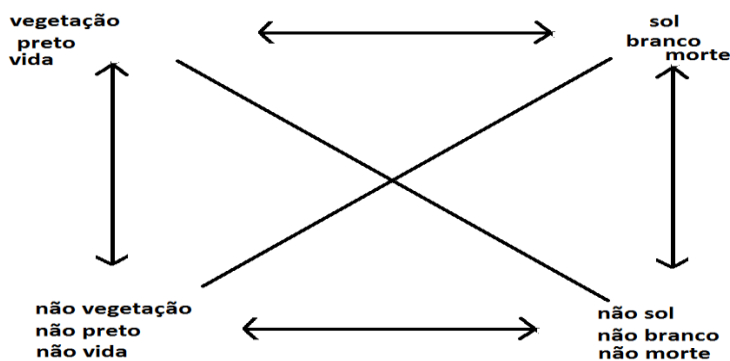
As linhas verticais relacionam os termos à sua negação: preto – não preto; branco – não branco. As linhas horizontais relacionam os termos opostos, ou seja, preto – branco; e suas negações. As duas linhas diagonais no centro do quadro, o “x”, estabelecem uma relação de sentido e possibilidade de percurso: o preto que se afirma no não branco, e o branco no não preto. As linhas são caminhos que indicam as possibilidades narrativas: quando um dos elementos consegue realizar a ação pela qual se afirma ou, ao contrário, quando é negado. Por isso, temos aqui percursos possíveis e excludentes: o preto pode se tornar não preto, e afirmar o branco que realizaria sua performance; porém o percurso contrário também pode acontecer.

Estabelecemos em nível de conteúdo, por sua vez, outra oposição vegetação x sol, às

quais relacionamos outra instância de significado vida e morte. Neste caso colocaremos ambas as dimensões no quadrado semiótico complexificando-o:



A vegetação se opõe ao sol. Como explicamos anteriormente, tais elementos, por uma construção histórica e discursiva, podem se referir à morte e à vida no sertão. Por isso, sobrepomos esta outra oposição. A negação de um constitui a afirmação do outro.⁹⁶ Neste conflito, o sol e a vegetação podem realizar a sua performance, a vegetação pode negar o sol (que remete aqui à seca) e afirmar a vida. Do contrário, o sol pode realizar sua performance, a seca, e afirmar a morte. Transpondo plano de conteúdo ao plano de expressão teremos:



96 Obviamente estamos aqui abordando a construção de sentido no filme. Não estamos afirmando que a negação do sol – necessário para todos os seres vivos – seja a vida e que o documentário afirme isto. Mas que a nível do sentido que se atribui a tais objetos enquanto imagens, podemos afirmar tal conclusão, pois o sol forte sertanejo é visto como um obstáculo a vida. Toda imagem – cinematográfica ou não – ao ser evocada é carregada de sentido, ou seja, remete a elementos que não se reduzem ao seu referente imediato. Isso permite uma vasta gama de produção de sentido no cinema por vezes ambíguos. Por exemplo, Charles Chaplin, em *Tempos Modernos* (1936) coloca um plano de uma passeata, seguido de um rebanho de ovelhas, estabelecendo uma relação de sentido que não se resumiria aos animais em si, mas ao sentido conotativo que se dá a eles, como de massa ou talvez do cordeiro cristão.

No esquema, sobrepomos plano de conteúdo e plano de expressão. A vegetação que simboliza a vida no sertão, precisa negar o sol forte, a seca, para realizar sua performance e afirmar a vida. Em nível de expressão, temos a luz e a sombra que definem a visão desses objetos em conflito, reforçando essa oposição a nível plástico. A vegetação se opõe ao branco do sol (luz) que perfura e disputa espaço com os contornos negros da árvore, definidos pelas sombras. A negação do negro é também da vegetação e da vida. O filme, porém, não apresenta um desfecho, mas exhibe o conflito em nível de expressão.⁹⁷

Por fim, cabe ressaltar que, se para nossa análise foi necessário recorrer a uma reflexão pormenorizada e semiótica da fotografia; Estes são também elementos essencialmente cinematográficos, pois os planos ostentam movimentos impossíveis à fotografia, seja dos raios brancos do sol que ora ultrapassam o contorno da árvore e ora não (espetando-as como espinhos); ou no movimento no qual o excesso de luz permite ver os detalhes das imagens à medida que diminui.⁹⁸

Os planos seguintes se referem a *travellings* que mostram mais da vegetação, pedras, cactos, etc. O último plano das figuras representa um açude secando devido à estiagem. São um conjunto de imagens padrão largamente utilizadas pelo cinema na década de 1960 para mostrar a realidade de seca sertaneja, já consolidadas nas artes plásticas e literatura. Acessam, portanto, uma rede de significados anteriormente sedimentados.

A imagem de uma reserva de água que se seca, último quadro das imagens, não possui pássaros que voam por mera gratuidade. Esta imagem foi reproduzida pela literatura, referindo-se às maneiras dos sertanejos avaliarem a chegada da seca. Estão presentes em autores lidos por Vladimir Carvalho como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida e Euclides da Cunha. Assim, afirma Cunha sobre a capacidade do sertanejo de “adivinhar” o “flagelo da seca”:

Do mesmo passo nota que os dias, estuando logo ao alvorecer, transcorrem abrasantes, à medida que as noites vão tornando cada vez mais frias. A atmosfera absorve-lhe, com avidez de esponja, o suor na fronte, enquanto a armadura de couro, sem mais a flexibilidade primitiva, se lhe endurece aos ombros, esturrada, rígida, feito uma couraça de bronze. E ao descer das

97 Porém, a nível de curiosidade, no próprio contorno dos cactos a oposição branco e negro está representada: essa planta também é símbolo da vida, na medida em que é vegetação, porém é símbolo também da hostilidade do sertão, de seu clima seco, da própria seca (não à toa é utilizada em *westerns* e outros filmes ambientados em ambientes áridos). Se seus contornos são delineados pelas sombras, seus espinhos são exibidos através do branco – símbolo essencial da hostilidade sertaneja como descrito por Euclides da Cunha sobre um espaço que espeta os homens que ali vivem. Dessa maneira, o próprio elemento mais hostil dessa planta reforça a oposição construída a nível de expressão na oposição dessas duas cores e da sombra e da luz.

98 Cabe fazer uma ressalva que ao se referir à imagem em movimento não se fala apenas de elementos que se movimentam no espaço enquadrado ou diegético da filmagem, mas a própria mudança de cores, iluminação, mesmo em uma paisagem estática, também é apenas possível no cinema.

tardes, dia a dia menores e sem crepúsculos, considera, entristecido, nos ares, em bandos, as primeiras aves emigrantes, transvoando a outros climas... É o prelúdio de sua desgraça” (CUNHA, 2011, p. 136).

As aves emigrantes ou de arribação são um sintoma cultural recorrente nas descrições das maneiras do sertanejo identificar a seca. Embora descrevendo o litoral fértil da cana-de-açúcar, José Lins do Rego, também expõe essa imagem em *Menino de Engenho* (1932)⁹⁹:

Chamavam de arribaçãs as rolas sertanejas que desciam, batidas pela seca, para o litoral. Vinham em bando como uma nuvem, muito no alto, a espreitar um poço de água para a sede de seus dias de travessia. E quando avistavam, faziam a aterrissagem em magote, escurecendo a areia branca do rio. Nós ficávamos a espreita, de cacete na mão, para o massacre. Matávamos a cacetadas, como se elas não tivessem asas para voar. A seca comera-lhes o instinto natural de defesa. (REGO, 2002, p. 47).

Essa imagem aparece em *Vidas Secas*, no capítulo “O mundo coberto de penas”:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado (RAMOS, 2011, p. 109).

Quando Vladimir Carvalho utiliza tais imagens está inserido dentro dos sintomas culturais que podem ser identificados na literatura e que agora eram trazidos para as telas com a inserção da figura do sertanejo como tema dos filmes.¹⁰⁰

Em nível de fotografia e luz, cabe indicar a análise de Jean-Claude Bernardet sobre os critérios utilizados na década de 1950 para indicar a nacionalidade de filmes brasileiros. Analisando publicações em jornais e revistas, especialmente em São Paulo, o crítico de cinema monta um quadro dos critérios utilizados para indicar aquilo que se valorizava ou não

99 Embora esta menção não seja no sertão, as aves de arribação chegam ao litoral após fugirem da seca, em busca de água. Neste sentido, elas nos servem como indicação desse sintoma cultural. Na literatura que remete ao Nordeste de opulência de autores como José Lins do Rego, Jorge Amado ou Gilberto Freyre há menção, mesmo que rápida, aos retirantes oriundos do sertão. O *Outro Nordeste*, como nomearia Djacir Menezes, também deixou sua marca na literatura que descrevia o litoral.

100 Todo historiador que tenta identificar símbolos essenciais de um artista ou de uma obra de arte o faz a partir de sua visão de mundo. Os sintomas culturais seriam aquilo que Panofsky sugeriu como um filtro para tal empreitada, ajudando a garantir a validade das afirmações do pesquisador. Assim, sendo o homem um ser que entende o mundo através de símbolos que instituem uma maneira de ver o mundo, o historiador buscará, em outros documentos da civilização na qual a obra de arte está inserida, vestígios que permitam identificar “tendências políticas, poéticas e religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou do país em questão” (PIFANO, 2010, p. 9). Buscamos, em outros documentos, elementos que permitem entender símbolos em sinais visuais e sonoros do filme, ou mesmo abstratos (a nível de conteúdo) e que servem para identificar símbolos culturais e apropriação de outros discursos pelo *O País de São Saruê*.

como um cinema nacional ideal na crítica da década de 1950. Em certo momento, após indicar diversos temas de forma e conteúdo, indica que Benedito J. Duarte valoriza ou não na fotografia e luz de alguns filmes que mostram o sertão. Para ele uma luz mais crua e áspera que mostrasse o caráter “inóspito” e “inconformado” das caatingas seria mais adequada que uma luz estilizada como a de *O Cangaceiro* (1953). Os autores dessa iluminação seriam estrangeiros que “embora técnicos competentes, não se tinham assimilado à luz e à feição da terra que os chamara”. Valoriza, por isso, a fotografia de *Canto do Mar* (1952) e de *O Saci* (1951) que, segundo ele, “têm a autenticidade de uma peça documentária, representam realmente o homem e a natureza de determinadas regiões do Brasil” (DUARTE, *Apud* BERNARDET, 1983, p.109).

A discussão sobre a luz não é um mero capricho ou diletantismo, mas um dado importante estético e uma preocupação recorrente no período, pois como vimos a iluminação foi um dos pontos destacados em *Aruanda* e reutilizados em *Vidas Secas*. Esse é um elemento constituinte dessa cultura cinematográfica brasileira que, como indicado por Bernardet, possuía uma relação com a imagem que se tinha/queria construir do país, e como se pensava que ela deveria ser realizada pelo cinema. Cultura cinematográfica e cultura política se entrelaçam.

No âmbito acadêmico, Fernão Pessoa Ramos, no artigo *Cinema Verdade no Brasil* (2004), afirma que “A fotografia de Rucker Vieira [em *Aruanda*] é um dos pontos altos do documentário, com tonalidades toscas e estouradas, captando a dureza do sertão” (RAMOS, 2004, p. 85) e afirma mais à frente que “A imagem do povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela.” comentando da intensa repercussão do filme em temática e estética no Brasil da época.¹⁰¹

Essas soluções estéticas da iluminação presentes na fotografia reforçam uma identidade do espaço sertanejo através de temas e objetos que remetem ao seu clima seco. É uma elaboração cinematográfica de um tema já desenvolvido noutras artes. A década de 1960, na qual se iniciaram as filmagens de *O País de São Saruê*, foi um momento no qual uma vertente engajada do cinema brasileiro foi marcada pela presença do campo e da questão agrária. Por isso Celso Frederico, sobre a produção desse cinema afirma que:

Os cineastas preocupados em refletir a realidade brasileira, tinham como referência e modelos disponíveis o romance social-regional produzido a

101 Foi na década de 1960 a publicação do manifesto *Eztétyka da Fome* (1965) de Glauber Rocha que justamente articulava o imaginário do Cinema Novo a uma vontade política; o próprio Vladimir Carvalho assume a influência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme extremamente político e metafórico, na construção de *O País de São Saruê*. Cultura cinematográfica e política se ligavam de maneira muito forte e característica nesse período e principalmente nos cineastas engajados.

partir da Revolução de 1930 (mais rico e expressivo do que o romance urbano); tudo, naturalmente, filtrado pelo clima político do pré-64 (FREDERICO, 1998, p. 277-278).

Tendo em vista o contexto político brasileiro e as perspectivas revolucionárias da esquerda da época, os cineastas se voltaram para os “modelos disponíveis”, o romance regional fecundado pela influência de Euclides da Cunha.¹⁰² Durval Muniz de Albuquerque Júnior mostra como tais imagens, reproduzidas por essa literatura e outras áreas artísticas durante o século XX, detém uma ligação com uma matriz euclidiana que divulgou certa imagem da região a partir de *Os Sertões* (1902).¹⁰³ Euclides da Cunha caracteriza a caatinga:

a caatinga o afoga [o viajante que passa por ela]; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvore sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...
 (...) O sol é inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. (...)
 (...) Ajusta-se sobre os sertões o cautério das secas; esterilizam-se os areis urentes; empedra-se o chão, gretando, recrestado; ruge o nordeste nos ermos; e, como um cilício dilacerador, a caatinga estende sobre a terra as ramagens de espinhos... (CUNHA, 2011, p. 50).

A caatinga, símbolo do sertão da seca, é construída como um espaço de embate, agonia, espinhos, “flora agonizante”, galhos retorcidos de tortura. O sol é um “inimigo” que não pode ser combatido, é um oponente à própria vida. A vegetação sertaneja é mostrada como hostil aos vivos, a esse sentido se soma os símbolos dos galhos retorcidos, do chão ressecado, gretado e do sol. As imagens do filme se assemelham a essa construção literária, reelaborando tais temas na fotografia, em sua iluminação e no uso da imagem em movimento.

Este segundo aspecto fica mais claro nos próximos planos do documentário ao som da narração da poesia de Jomar Souto na voz empostada e grave de Echio Reis. Ela corta o silêncio de até então, oferece um tom poético e dramático à sequência, comovendo para a realidade exibida. As imagens mostram a vegetação sertaneja na luta para sobreviver. A poesia reforça esse caráter e oferece mais dramaticidade às imagens, comovendo o espectador a um

102 O romance regional se refere a uma gama de escritores que se voltaram para o Nordeste – seja o litorâneo ou o semiárido. Dentre tais autores podemos destacar Jorge Amado, José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Graciliano Ramos. Os três últimos são influências reconhecidas para Vladimir Carvalho, encontrando-se nos dois últimos obras que tratam diretamente da realidade sertaneja.

103 Embora Durval Muniz de Albuquerque não se ocupou da categoria sertão, mas se preocupava com a invenção do Nordeste, utilizamos sua análise para entender a construção das imagens de um Nordeste seco que generaliza toda a região pela generalização desse recorte geográfico e por aquilo que se reproduziu enquanto característico do semiárido nordestino.

espaço de solidão, de tristeza:

Solidão era alimento/ e aves no céu, sempre iam. / O vento às vezes, levava/ nos descampados além, / lembranças tristes, de graça, / que ninguém sabe de quem.

(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 1, 5'59" 6' 09").

O sertão é apresentado como um espaço de permanência, imutabilidade, onde sempre se encontrou a seca e que é hostil até aos bichos que nele residiam:

No princípio era o que sou. / Fui o de sempre: o que fui. / O mesmo vento de sempre / meu pó vermelho inda alui. / Imensa múmia de cacto / rarefiz pele assim: / maleável nem ao tato / dos bichos que moram em mim. / Maleável nem às chagas / que às vezes o sol inventa, / cuspidando fogo nas raras / represas d'água barrenta.

(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 1, 6'48" – 7'05").

Os planos articulados às impressionantes palavras/imagens que descrevem o sertão – imensa múmia de cacto, que cospe fogo e possui água barrenta – reforçam a matriz euclidiana já descrita. A terra, hostil até aos bichos, é castigada pelo sol que lhe causa chagas. Reforça-se o sentido já referido na construção da fotografia e iluminação dos planos que começam essa sequência. O sertão é representado como um espaço físico imutável, originalmente seco.

Os três primeiros versos remetem a um espaço de permanência. O narrador do filme constrói o personagem principal, o sertão, de duas maneiras: através das imagens, como vimos, e através de uma voz poética que fala por ele. De início, essa poesia assume a voz do próprio sertão que fala sobre si. Sua primeira apresentação remete a um estado de imutabilidade, pois seu estado de origem, o “princípio” é o mesmo que é no tempo diegético. Nos dois primeiros versos ocorre um jogo entre substantivos e tempos verbais que articulam temporalidades diferentes, tornando iguais as situações em um tempo original mítico e a atualidade da realidade fílmica: “princípio” (tempo passado) e “sou” (tempo presente), a mesma relação está para o verbo ser no passado, “fui”, e o substantivo abstrato “sempre” (que remete à junção entre as temporalidades do ontem, do hoje e quiçá do futuro). A essa última união entre um passado mítico, um presente concreto (a realidade documental do filme) e uma projeção de futuro, entendemos a permanência do clima o qual não pode ser alterado.

A múmia é outro significante que remete a ausência de água, termo facilmente relacionado ao modelo de preservação de cadáveres egípcios que ficavam completamente secos e, assim, preservados. Uma múmia de cactos, qualidade que atribui caráter regional, local, e que é hostil, seja pelos espinhos dessa planta ou pela afirmação de que não é “maleável nem aos bichos que moram em mim”. O sertão é apresentado como esse espaço

rígido, de solo e clima inflexíveis, hostis à vida. Reforçando o aspecto do sol que o fustiga – chegando a criar chagas –, mas que a ele resiste, já que nem a ele é maleável, apresenta também o espaço de um forte; o nordeste semiárido, assim como o sertanejo euclidiano, é um forte. A poesia ainda alude às represas de água barrenta, expressão que une dois significantes que representam a vida, no primeiro, e a morte, no segundo, pois a água desejável ao homem é a água límpida, símbolo de pureza e vida. Ao mesmo tempo, emerge outra ambiguidade: o barro também pode ser o símbolo da origem da vida na mitologia cristã. A água barrenta carregaria essa dupla significação, bem como todo esse pedaço da poesia, pois se o sertão é um espaço de difícil sobrevivência, também é apresentado como um personagem que não morre apesar de tantos obstáculos e do próprio sol que lhe queima desde tempos imemoráveis.

A poesia assume então algumas funções que cabe ressaltar. A primeira que indicamos é o reforço do discurso oferecido pelas imagens sobre o sertão através das palavras que constroem imagens de um espaço seco; outra função é estabelecer uma temporalidade que até agora só poderíamos deduzir pela ordem da organização fílmica (se estamos no começo do filme, poderia estar no começo do enredo, da “história” que narrada, o que não é absolutamente regra), ela indica que estamos em um tempo de origem, um tempo mítico¹⁰⁴; além disso oferece um sentido de tristeza e solidão, comovem o espectador emotivamente para sua realidade. Essas duas últimas funções não estão a “serviço” da imagem, mas constroem junto com a imagem um significado.¹⁰⁵

Imediatamente à referência desse espaço de tristeza e sequeidão¹⁰⁶, de água barrenta¹⁰⁷

104 Esta ideia de tempo mítico será melhor trabalhada mais à frente ao abordarmos os diferentes locutores e efeitos narrativos de *O País de São Saruê*.

105 O som também participa, como dito, do processo de montagem. Na produção de *O País de São Saruê* não houve uso de som direto, pois a tecnologia era difícil de conseguir à época no Brasil. Assim, seus sons foram montados, ou seja, inseridos nas imagens. Isso se torna evidente nas narrações em voz *over* – na qual o dono da voz não aparece – durante o filme – trazendo informações e declamando a poesia de Jomar Morais Souto –, no entanto, mesmo os sons ambientes, que buscam oferecer a sensação de ouvir o som natural da região, são também gravações. Eles são organizados, como em todo o processo de montagem, de maneira a oferecer determinados sentidos e sensações, sendo parte do discurso fílmico.

106 Na verdade, a poesia publicada e versão declamada no filme não são iguais. Foram realizadas diversos recortes, trocando estrofes de lugar e sendo necessário selecionar o que entraria no filme. Assim, a anterior referência “Maleável nem às chagas / que às vezes o sol inventa. / cuspiendo fogo nas raras / represas d'água barrenta”, não consta na versão completa da obra que tivemos acesso. Isso nos leva a algumas divagações: houve a inserção de versos ou Jomar Morais Souto publicou o poema também com modificações? Essa questão, no entanto, é secundária para nós, pois nos interessa mais o resultado final do texto fílmico. Quando falamos no “poeta”, nos referimos a esse híbrido entre a obra de Jomar Morais Souto e o resultado no filme. A poesia na íntegra pode ser conferida no Anexo C (p.201).

107 Tendo em vista que “água barrenta” não consta no poema original, cabe indicar aqui a água, substância na qual surgiu a vida, que compõe maior parte do homem e que é relacionada a vida na literatura e nos mitos. No contexto semiárido e seu constante medo das estiagens, a água representa vida e sua ausência a morte. O homem, na mitologia cristã, nasceu do barro. Quando no filme a poesia fala nas raras represas d'água barrenta, pode se referir, no sentido mais denotativo, às raras reservas de água, ou em sentido mais figurativo – como a poesia pressupõe –, ao surgimento do homem (que veio da água e do barro) ou ainda às espaçadas civilizações do sertão (seja na contemporaneidade do filme seja à época indígena que a poesia se refere imediatamente). As represas de água barrenta poderiam ser os nichos humanos naquele contexto hostil. No

emergirão os outros personagens principais do sertão: os homens seus habitantes. O documentário mostra que mesmo em clima e vegetações tão hostis, ou servindo-se dessa turva água barrenta, ali surge vida, trabalho e arte.

Em um filme de cerca de uma hora e vinte minutos (1h20'), os sete primeiros minutos não exibem o homem em imagens. O espaço é, portanto, um elemento bastante significativo do documentário. As imagens que mostram aves de arribação, o sol, a vegetação, representando-os como elementos de um espaço imutável e hostil à vida, pautam o conflito entre vida e morte. Emerge então a figura humana.

4.4 Os antigos reis do lugar: ocupação do território sertanejo.

Desse espaço sertanejo castigado pela sua condição climática, algo emerge na diegese do documentário que quebra essa imutabilidade trágica¹⁰⁸:

No princípio era o silêncio/ quando a terra amanhecia / e entre nós as aves livres / o resto o sol ganharia. / Outrora, pontas de lançamento / marcavam cruces no ar. / Em torno do fogo, a dança / dançavam os reis do lugar. / Dentro do mato o tapuia / entre cantos de concriz / celebrando as aleluias / do reino que sempre quis.¹⁰⁹
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 2, 7'07 - 7'34").

O homem aparece, simbolizado pelos índios que se reuniam em torno do fogo a dançar, “os reis do lugar”: são os donos do reino encantado que o narrador da poesia, a própria terra, “sempre quis”. A descrição pesada e triste do espaço é quebrada pela alegria e riqueza da chegada dos homens, os índios, em um reino antigo de felicidade e encanto. Os homens são apresentados pela poesia sob duas características atribuídas ao indígena: a alegria – simbolizada pela dança em torno do fogo e pela celebração de aleluias– e pelo caráter guerreiro simbolizado pela lança – arma indígena aludida pela figura de linguagem “pontas de lançamento”. Ao caráter sofrido e quieto da terra, a poesia traz os homens com o contraste da luta e da festa. Eles rompem a quietude. Monta-se uma oposição entre o silêncio e a morte – representada por tudo aquilo que o sol ganhava, exceto as aves que podiam voar para longe; e

filme, a segunda estrofe que se segue a esse verso se refere à presença humana no sertão, como que antecipada pela referida figura de linguagem. Essa interpretação é útil adiante.

108 É importante ressaltar, novamente, a diferença entre diegese e discurso fílmico. Diegese se refere ao enredo proposto pelo filme, o “mundo” elaborado pelo filme. Embora esse conceito seja usualmente utilizado para a ficção, utilizamos aqui para pensar no mundo do documentário como a realidade segundo a qual o texto apresenta, com os dados e visibilidades que ela fornece e da forma como apresenta. Se na diegese o homem surge neste momento, no discurso fílmico, ele apareceu novamente, pois já foi referido nas inscrições gráficas que iniciaram o filme, contextualizando o filme.

109 Os versos entre a expressão “Outrora” e “reis do lugar”, não foram encontrados na poesia publicada.

a dinamicidade que o homem traz ao sertão. Esses homens, os indígenas tapuias, realizam o próprio desejo da terra, construindo o “reino que [a terra] sempre quis”. As aleluias assumem outra dupla função: simbolizam um canto religioso e de alegria, mas que, colocado no plural, pode se referir à diversidade divina dos indígenas politeístas, portanto anteriores ao encontro com o branco cristão e a catequese. Esse verso caracteriza o homem dessa terra o tapuia.¹¹⁰

Esse verso que analisamos é declamado enquanto se ouve uma música popular animada, embalada ao som de pífano, contrastando com o anterior silêncio permeado pela voz grave e empostada de Echio Reis.¹¹¹ Também a nível sonoro, o filme apresenta a terra de maneira triste e árida e os índios, homens que habitaram a terra na origem, de maneira alegre.

As imagens que se seguem são de planos médios, permitindo englobar o homem e o meio. As primeiras figuras humanas no filme são mostradas em relação com o meio natural: a vegetação sertaneja. Embora a poesia fale sobre os tapuias, somos apresentados a homens contemporâneos à produção do filme, sertanejos populares, trabalhadores que podemos identificar pelas roupas e pelos objetos de trabalho em mãos – foices, facões etc. Metaforicamente utiliza-se a dialética de imagens e sons para ligar o elemento dos tapuias aos sertanejos atuais, não apenas ligando figuras históricas e sociais, mas duas temporalidades – a origem e o tempo contemporâneo da filmagem.

Neste sentido, identificamos elementos essenciais para nossa análise: a) uma relação ambígua entre a terra e o homem, representada em uma relação de domínio, mas também de proteção e conflito; b) uma distinção entre a imutabilidade da terra e a dinâmica humana; c) a origem dos sertanejos relacionada ao caráter indígena; d) o conflito entre natureza e homem, no qual o segundo domina a primeira, através do trabalho; e) a ligação a nível diegético da narrativa de duas dimensões temporais para construir uma espécie de gênese.

Tais elementos podem ser entendidos à luz da referida matriz euclidiana. Em *Os Sertões*, há exatamente esta relação ambígua entre o homem e o meio. Seu livro, a fim de contar a história do conflito de Canudos, começa com uma caracterização do meio, o sertão, para apresentar o homem (relacionando raça e meio em acordo com a cultura histórica da época) e em seguida descrever sob essa ótica os eventos de Canudos.¹¹² Utilizando de modelos

110 Na Paraíba, convencionou-se dividir os indígenas em duas categorias: os tupis e os cariris, ou tapuias. Os tupis eram índios que tinham uma língua de matriz comum que dá o nome ao grupo. Podem ser identificados dois grupos na Paraíba: os potiguaras e tabajaras. Estes dois estavam em constante conflito. Os tabajaras foram os primeiros a ter contato à época da colonização, criando laços com os portugueses. Os cariris ou tapuias, existiam em maior número e ocupavam a área do sertão.

111 O pífano é uma flauta transversal, aguda, parecida com um flautim. Ela tem timbre intenso e estridente. É originário da Europa Medieval e tradicional em regiões do Nordeste fazendo parte de uma cultura popular nas quais é confeccionada por populares e tocada de ouvido, sem partitura.

112 Nísia Trindade Lima afirma que “nos textos de Euclides da Cunha encontramos a tentativa de tipificação sistemática do homem brasileiro, com ênfase na dimensão ecológica, ou seja, em sua relação com o ambiente” (1999, p. 31).

narrativos do documentário clássico, especialmente flahertyano, *O País de São Saruê* faz construção semelhante, apresentando o meio, o homem e depois sua “luta”. Porém o filme não aborda um confronto militar e declarado como Canudos, mas o conflito cotidiano do sertanejo com o ambiente natural e com o mundo do trabalho em uma sociedade de classes.

Se tanto Vladimir Carvalho quanto Euclides da Cunha constroem a ideia de um sertanejo caracterizado em relação com o meio, no escritor o clima e a mestiçagem serão os grandes motores históricos para esse entendimento do social. O escritor se inseria em um momento de recente abolição dos escravos no Brasil, o que gerou um forte impacto nas reflexões de intelectuais sobre a identidade nacional. Nísia Trindade Lima indica que Raça e herança colonial são temas importantes e centrais do pensamento social brasileiro nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX (LIMA, 1999, p.27).¹¹³

No contexto das teorias raciais do final do século XIX e início do século XX, *Os Sertões* explica questões psicológicas e comportamentais através de postulados étnicos com base na formação racial do Brasil: negros, indígenas e portugueses. A mestiçagem negra não teve o mesmo peso que a indígena na formação do sertanejo, por isso Euclides da Cunha foca muito mais no último. Para o autor a mestiçagem foi, na maioria dos casos, prejudicial (CUNHA, 2011, p. 113), sendo diferentes as misturas ocorridas no sertão e na cidade, no primeiro houve uma homogeneização que levou a raça única do sertanejo.¹¹⁴ Nessa comparação, valoriza a mestiçagem sertaneja cujo isolamento teria sido benéfico; para Cunha na luta entre as raças, há uma eliminação lenta da raça inferior (para ele negros e indígenas) que se dilui no “cruzamento”. Nesse caminho surgem mestiços “mutilados inevitáveis do conflito que perdura” que possuem qualidades negativas. Pois “neste caso a raça forte não destrói pelas armas, esmaga-a [a raça fraca] pela civilização”. Conclui sobre os sertanejos:

Ora, os nossos rudes patrícios dos sertões do Norte furraram-se a esta última. O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados. A fusão entre eles operou-se em circunstâncias mais compatíveis com os elementos inferiores. O fator étnico preeminente transmitindo-lhes as tendências civilizadoras não lhes impôs a civilização. Este fato destaca fundamentalmente a mestiçagem dos sertões da do litoral.

113 Nísia Trindade Lima indica também que a geração após a Proclamação da República (1889) adotava um estilo de abordagem que opunha dois brasis. Esse tipo de elaboração pode ser encontrado em Euclides da Cunha e mesmo em autores posteriores como Alberto Torres, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre (1999, p.28). Essa influência pode ser identificada na própria ideia presente no título *Brasil, terra de contrastes* de Roger Bastide ou no *Outro Nordeste* de Djacir Menezes, cujo título polariza com o *Nordeste* de Gilberto Freyre.

114 Euclides da Cunha afirma “Ora, toda essa população perdida num recanto dos sertões lá permaneceu até agora, reproduzindo-se livre de elementos estranhos, como que insulada, e realizando, por isso mesmo, a máxima intensidade de cruzamento uniforme capaz de justificar o aparecimento de um tipo mestiço bem definido, completo.” (CUNHA, 2011, p. 109); e ainda “A uniformidade, sob estes vários aspectos, é impressionadora. O sertanejo do norte é, inegavelmente, o tipo de uma subcategoria étnica já constituída” (CUNHA, 2011, p. 113).

São formações distintas, senão pelos elementos, pelas condições do meio. O contraste entre ambas ressalta ao paralelo mais simples. O sertanejo tomando em larga escala, do selvagem, a intimidade com o meio físico, que ao invés de deprimir enrija o seu organismo potente, reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social incipiente (CUNHA, 2011, p. 117).

Com esta base Euclides da Cunha defendeu que o sertanejo possui características específicas em “antítese”; não é um degenerado, mas um retrógrado (CUNHA, 2011, p. 116); é um forte, mas aparentemente fatigado, “aparência de cansaço que ilude”, entre “extremos impulsos e apatias longas” (CUNHA, 2011, p. 119). Cunha aproxima sertanejo do vaqueiro e podemos afirmar que também valem as características que atribui ao último: “forte, esperto, resignado e prático”, herdadas tanto pela formação racial quanto pelo contexto seco e triste no qual sobrevive. Ressalta ainda sua “servidão inconsciente” que permite que, mesmo com os padrões distantes, sejam bastante leais. Indica ainda a religiosidade e misticismo desse grupo.

Em *O País de São Saruê* a caracterização do sertanejo não é centrada na questão racial, mas na relação do homem com o meio através do trabalho. Não há menção sobre as teorias raciais nem tentativa estética tão forte de relacioná-las. Há, no máximo, a indicação da origem sertaneja no elemento indígena. Também mostra o sertanejo como um forte, porém não como fatigado, nem degenerado ou retrógrado. Valoriza-o pelo trabalho. A figura do vaqueiro e a figura do sertanejo agricultor estão dispostas e são exibidas como duas possibilidades da vida sertaneja, valorizando um aspecto não tão presente no romance euclidiano.

As características da servidão, da religiosidade e da relação com a seca estão em dimensões próximas, mas não iguais. A relação ambígua entre homem e meio em Euclides é, inicialmente, semelhante à construída por Vladimir Carvalho. Se o livro trata de longas descrições do solo, da vegetação e do clima, os planos e a narração poética apresentados neste capítulo, apresentam tais conteúdos através de som e imagem. Euclides da Cunha apresenta e interpreta esses personagens sociais segundo as teorias sociológicas que abraçara em sua época, assim como Vladimir Carvalho. Assim, a matriz euclidiana é reelaborada autoralmente em linguagem cinematográfica e na apropriação de outras fontes intelectuais do cineasta. Apresenta em imagem o que é descrito verbalmente no livro. Interpreta, esteticamente, esse habitat e seus homens, explicando a relação entre seus elementos formadores.¹¹⁵

A terra em *Os Sertões* é exibida como hostil, dura, mas também como um elemento

115 Cabem dois comentários aqui. A centralidade da relação homem e meio, ou seja, animal e habitat, para Euclides da Cunha no livro, mas também a influência de outras leituras de Vladimir Carvalho e da própria prática cinematográfica. O cineasta teve como um reconhecido grande mestre, nos estudos e no fazer documentário, o professor de geografia e cineasta Linduarte Noronha. Em suas aulas foram apresentadas autores como Franz Boas, destacados na biografia do documentarista de *O País de São Saruê*.

ao qual o sertanejo, especialmente o vaqueiro, está adaptado.¹¹⁶ Daí o conflito apresentado com o sol e com uma terra seca, hostil à vida, mas que ao mesmo tempo deseja o homem, como dito pela poesia durante a introdução desse espaço. Se no filme o sertão “fala” em primeira pessoa através da poesia, dizendo que o reino da alegria e de trabalho dos indígenas era o que “sempre quis”, no romance de Euclides da Cunha o escritor mostra como o sertão é uma terra que castiga seus homens: “[o] heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve — a insurreição da terra contra o homem” (2011, p.137). Se aqui apresenta um duro quadro de luta do homem com a terra, em outro momento, nas origens históricas da ocupação do sertão, mostra a ambiguidade dessa relação:

Batidos pelo português, pelo negro e pelo tupi coligados, refluindo ante o número, os indômitos Cariris encontraram proteção singular naquele colo duro da terra, escalavrado pelas tormentas, endurecido pela ossamenta rígida das pedras, ressequido pelas soalheiras, esvurmindo espinheirais e caatingas. Ali se amorteciam, caindo no vácuo das chapadas, onde ademais nenhuns indícios se mostravam dos minérios apetecidos, os arremessos das bandeiras. A tapui-retama misteriosa ataviara-se para o estoicismo do missionário. As suas veredas multívias e longas retratavam a marcha lenta, torturante e dolorosa dos apóstolos. As bandeiras, que a alcançavam, decampavam logo, seguindo, rápidas, fugindo, buscando outras paragens (CUNHA, 2011, p.111).

Os indígenas, tapuias, ocupando o sertão e sobrevivendo às investidas das bandeiras, encontraram na terra sertaneja um refúgio ao qual seus inimigos não conseguiam se adaptar. Apesar disso, essa terra é apresentada como um “colo duro da terra, escalavrado pelas tormentas, endurecido pela ossamenta rígida das pedras, ressequido pelas soalheiras, esvurmindo espinheirais e caatingas”, ou seja, um lugar de sequeidão, dureza, espinhos, rústico de se viver. O substantivo “colo”, materno e acolhedor, em referência à ocupação do sertão, é apresentado com elementos nada confortáveis e receptivos. Esta ambiguidade, como vimos, está presente na elaboração estética do filme: mostra-se um espaço duro, mas que abraça o sertanejo; porém não indica a proteção desse espaço ao indígena, como Cunha; o acolhimento está presente na afeição do espaço ao indígena. A oposição terra e homem é mais forte em *Os Sertões* que em *O País de São Saruê*. Isto se explica pela diferença fundamental nas visões dos autores: no escritor o homem é definido pela sua relação com o meio; já no cineasta o homem se entende em relação com o trabalho e com outros homens na relação de classes.

Ao identificar a origem indígena do homem sertanejo exibido em seu cotidiano de

116 Euclides da Cunha ressalta que o sertanejo é o vaqueiro, relegando pequeno espaço para um sertanejo essencialmente agricultor pela própria característica da terra na crença do romancista (CUNHA 2011, p. 125).

trabalho durante o filme, Vladimir Carvalho propõe que a exploração e sujeição dos indígenas no processo de colonização – quando o nosso continente inicia uma relação com o mundo capitalista europeu – é semelhante ou mesmo episódio anterior do sofrimento dos sertanejos à época do documentário, exibidos pelas suas filmagens. As oposições discursivas euclidianas e do cineasta se referem a uma dicotomia maior entre vida e morte. Essa dicotomia é um conflito presente no fio narrativo dessas duas elaborações artísticas.

4.5 Mundo em construção: a terra se humaniza pelo trabalho.

Já indicamos a diferença entre a concepção do homem em *Os Sertões* e *O País de São Saruê*. No entanto, não foi realizada uma análise sobre a representação desse homem social no documentário. Demonstraremos esta construção pela análise da segunda sequência quando aparece a primeira imagem humana no documentário. Os planos mostram homens limpando a terra. A paisagem é alterada:



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 2, 7'15'').



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 2, 7'36'').

Em outro plano vemos homens cortando a vegetação com uma foice. Aos poucos modificam a paisagem, “limpando” o plano que estava cheio de plantas:





(*O País de São Saruê*, Sequência 2, 7'45" – 8'41").

Nos dois primeiros planos (seis primeiros quadros) há um sertanejo cortando cactos, símbolo da agressividade do sertão. Conforme ele corta o cactos, o plano fica mais limpo, podemos vê-lo melhor, a vegetação que dominava a frente do plano é substituída pela figura do homem que ocupa o seu lugar. Constrói-se a oposição cacto (natureza, hostil, espinho) e homem, na qual o homem realiza sua performance, dominando a natureza.

O segundo plano mostra semelhante construção, desta vez com dois planos de profundidade: o céu limpo atrás com os vales verdes ao fundo, no qual predomina a branquidão do céu; e no primeiro plano de profundidade, mais próximo da câmera, a sombra de uma árvore e um sertanejo sombreado. Constrói-se a oposição aí em nível de conteúdo homem x natureza. Em nível de expressão, temos a árvore que preenche a fotografia. À medida que o homem realiza sua performance, cortando a árvore, dominando a natureza o plano se torna mais limpo, pela ação do corte, mudando a fotografia, como podemos ver no último quadro. Além disso, temos uma oposição entre os dois elementos móveis desse plano: um se mantém de pé (o homem) e o outro cai por chão, sendo dominado (a árvore).

Ambos os planos descritos, constroem, artisticamente, essa oposição homem x natureza, no qual aquele domina esta, ou seja, transforma o espaço representado pela vegetação. A foice representa um instrumento de trabalho, sendo um objeto que qualifica os personagens e que permite o domínio humano sobre a natureza. O documentário não apresenta

qualquer homem, mas sertanejos camponeses.¹¹⁷ A poesia indica:

Nas mãos calosas dos reis, / outro mundo em construção. / Uma hora, um dia, um mês, / e as casas brotam do chão.
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 2, 8'45" 8'53").

Essa passagem indica os reis, à época da ocupação, aqueles que realizaram o povoamento com trabalho, enfatizado pela expressão “mãos calosas”. Também indica que construíam um “outro mundo” que entendemos de duas maneiras: a construção de uma civilização não mais indígena, mas sertaneja; ou/e uma mudança no âmbito natural para o humano. Pode ser interpretado ainda como a mudança do “estágio” de desenvolvimento das forças produtivas segundo o marxismo, ou seja, a passagem de um modo de produção mais arcaico no Brasil (com os indígenas) ao modo de produção feudal ou capitalista.¹¹⁸ O substantivo e objeto, “casas”, são o símbolo máximo da ocupação de uma terra espinhosa que vira lar, moradia. O homem vence a terra e nela se fixa, dando-lhe feição nova.



(*O País de São Saruê*, Sequência 2, 8'57" – 10'01").

Nesta construção temos homens trabalhando construindo casas. Sem antagonistas, eles realizam sua performance e erigem um casarão. A câmera procura mostrar este trabalho e

117 A foice é um símbolo amplamente utilizado no imaginário comunista para indicar os camponeses, compondo o famoso símbolo comunista que une a foice (trabalho rural) e o martelo (operário).

118 A posição dos comunistas sobre o *status* do modo de produção que estava o sertão era para alguns capitalismo para outros situação feudal. Este tema é trabalhado no capítulo seguinte.

brinca com as formas e relevos da construção com expressividade fotográfica sofisticada. Temos, assim, dois objetos representados: homens, matéria-prima (madeira, barro, tijolos) os quais, pouco a pouco, transformam em uma casa.

Na dimensão discursiva, o aparentemente simples registro artístico da construção, pode ser exibido em complexa rede de sentidos. Panofsky propõe a identificação de estilos mostrando como objetos e eventos se expressam pictoricamente em momentos históricos. Esse processo permite identificar os estilos, ou seja, a maneira pela qual em um contexto histórico se convencionou expressar (representar) temas e conceitos plasticamente. Este método foi útil para trabalhar elementos dos planos ou mesmo construções mais amplas do documentário. Porém, estendemos os princípios teóricos de Panofsky e aplicamos na construção de imagens também literário-poéticas, pois seu método foi criado para as artes plásticas. Mas, utilizamos essa categoria também para pensar a articulação entre a expressão sonora e poética do documentário às leituras literárias de Vladimir Carvalho.

A fim de chegar a uma análise iconológica, Panofsky propõe alguns passos. Inicialmente faz-se necessário uma descrição pré-iconográfica que consiste em identificar os eventos e objetos representados: âmbito descritivo da forma. No segundo passo, a análise iconográfica, faz-se necessário ir além da experiência comum e levar em consideração o *locus* histórico da obra de arte, compreendendo as convenções das imagens. Por exemplo, podemos identificar ao primeiro nível, pré-iconográfico, um leão de boca aberta. Mas, um leão de boca aberta pode significar agressividade, força, rei da selva: as possibilidades são muitas. Porém, restringimos esse número, enxergando objetos e eventos segundo a forma pela qual são expressos por outros artistas em um contexto histórico. Chega-se ao âmbito dos estilos. Depois em análise iconográfica profunda, podemos identificar como um mesmo artista expressa temas de maneiras específicas.

Panofsky propõe, portanto, identificar os estilos, ou seja, como em um contexto histórico temas específicos foram representados de determinadas maneiras, sendo essencial a descrição de temas e objetos. Por isso, vamos indicar uma possibilidade de relação que, se não é apresentado exhaustivamente neste trabalho, visto que este não é nosso objetivo imediato, permite mostrar proximidades expressivas de *O País de São Saruê* com outras produções artísticas de comunistas e suas expressões comuns.

Os planos descritos acima exibiam a ocupação do sertão pelos sertanejos através dos objetos homem, casa, tijolo, barro, madeira. Os planos valorizam esse tema seja pela sua duração relativamente generosa, a própria escolha desse tema e, pelo posicionamento da câmera quando utilizam diversas tomadas em *contra-plongée*, valorizando os homens e a casa

construída.¹¹⁹ Esta é a identificação pré-iconográfica. Esse tema foi bastante utilizado em outras produções artísticas.

No documentário *Aruanda* cujo cenário é de uma terra afastada da cidade (daquilo que chamaríamos de civilização urbana ocidental), encontra um pequeno grupo humano e mostra seu cotidiano: ambiente e trabalho. Se a construção de casas não está ostensivamente presente em *Aruanda* há uma sugestão de construção: vemos planos da construção de cercas com madeira e barro – realização –, seguida de outro plano com crianças encostadas a uma parede comendo farinha – trabalho realizado. Todavia não há o processo exibido como em *O País de São Saruê*, no qual a construção vira um tema. Apesar disso, havia o trabalho humano. O trabalho com barro e a transformação da natureza pelas mãos humanas (literalmente), foi tema recorrente no cinema documentário ao qual se ligava Vladimir Carvalho.¹²⁰

Mas, relacionando a outros artistas engajados, podemos relacionar essa tendência documentária a outra dimensão que Vladimir Carvalho se aproximava, caracterizando melhor sua particularidade. Para tanto, utilizamos três exemplos significativos, Bertolt Brecht¹²¹ no Teatro em *Perguntas de um operário que lê* (1935); Vinícius de Moraes¹²², na poesia *O Operário em construção* (1956); e Chico Buarque¹²³, na música *Construção* (1971). Escolhemos estes homens por três razões essenciais. A primeira se refere a seus ofícios, são todos poetas o que os aproxima, para nossa interpretação, da estrutura formal tanto da poesia de Jomar Souto Moraes quanto do próprio *O País de São Saruê* que detém uma linguagem poética. Todos eles são reconhecidos homens de esquerda que se dedicaram à militância,

119 Chamamos de *contra-plongée* a filmagem com posicionamento da câmera de baixo para cima. Esse posicionamento gera efeitos que podem variar segundo a vontade do diretor e o contexto fílmico ao final da montagem. Geralmente se usa para valorizar personagens que se quer engradecer, pois em tal posicionamento parecem maiores do que realmente são. Esta é uma convenção clássica do cinema.

¹²⁰ A nível imediatamente cinematográfico, cabe comentar que não vemos casas sendo construídas em *O Homem de Aran*. Porém há este tema em *Nanook o Esquimó* (1922) do mesmo diretor, considerado por muitos a obra que inaugura o documentário. Porém, sua presença é diferente, mostrando a solução provisória de Nanook em construir um iglu para passar uma noite enquanto a exibição de um tema exótico.

121 Bertolt Brecht (1898-1956) foi um grande escritor de poesias e peças de teatro, bem como um teórico sobre esta última arte. Suas peças foram um marco no teatro do mundo inteiro e possuíam forte teor revolucionário. Brecht se exilou quando Hitler chegou ao poder na Alemanha em 1933. Viajou por diversos países até chegar aos Estados Unidos; lá enfrentou problemas devido à sua opção ideológica durante a Guerra Fria. Sabemos que textos seus já eram publicados no Brasil desde a década de 1960, a exemplo de *Sobre Teatro* publicado na revista *Estudos Sociais* no número 8 em julho de 1960 (RIDENTI, 2000, p.82).

122 Vinícius de Moraes (1913-1980) foi um jornalista, diplomata, poeta e compositor brasileiro. Participou do movimento da Bossa Nova cujo valor artístico é internacionalmente reconhecido. Escreveu poesias de diversos matizes, muitas com teor revolucionário. Em 1969 foi afastado do cargo diplomático devido ao Ato Institucional Número 5 pela ditadura militar brasileira.

123 Chico Buarque de Hollanda (1944-) é um poeta e compositor brasileiro de grande importância para a cultura de nosso país. Sua produção foi importante estética e politicamente para a música brasileira, participando do movimento da Bossa Nova. Era próximo da esquerda na década de 1960, fazendo parte de artistas que se encaixaram no que Ridenti denominou de *romantismo revolucionário*. Durante a ditadura militar se auto exilou na Itália devido ao clima político do país, mas voltou em 1970. Através de sua música elaborava críticas ao regime. Muitas conseguiram passar pela censura se tornando bastante conhecidas. Foi parceiro de Vinícius de Moraes.

sofrendo contratempos políticos. Por fim, são todos historicamente ligados a Vladimir Carvalho que já leu Brecht e, podemos deduzir, teve acesso a Vinícius de Moraes e Chico Buarque dada sua centralidade na cultura brasileira na época e ainda hoje.

Em Brecht, a referida poesia questiona quem trabalhou nas grandes construções comemoradas pela humanidade (As Sete Portas de Tebas, a Babilônia, ou a Muralha da China, por exemplo).¹²⁴ A poesia critica que a história apresente estes eventos como produtos prontos sem identificar seus atores ordinários (os operários) ou atribuindo estes feitos aos grandes líderes. A poesia opõe o trabalho do operário ao silêncio historiográfico:

Quem construiu Tebas, a das sete portas? / Nos livros, vem o nome dos reis,
Os reis arrastaram os blocos de pedra? / Babilônia, muitas vezes destruída, /
Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas / Da Lima auri-radiosa
moravam seus obreiros? (BRECHT, trad. CAMPOS, 1995, p.147)

A poesia se inicia opondo tal silêncio à figura de um operário específico, um construtor de casas, cidades. O primeiro verbo exibido, na tradução, é o verbo construir. Os objetos, além dos sujeitos históricos, são portas, pedras, casas, obreiros. Seus eventos são construir, transportar, reconstruir, morar. Estes objetos foram utilizados para elaborar essa imagem do trabalho que contrasta com a riqueza dos grandes e o esquecimento relegado aos operários. Todos os sete elementos citados são relacionados ao trabalho no sentido marxista, ou seja, transformação da matéria-prima que, segundo a cultura marxista, gera valor e riqueza; no entanto, como vemos na poesia, são outros aqueles que se enriquecem materialmente e usufruem do prestígio.¹²⁵ A crítica poética de Brecht utilizou para isso estes objetos e temas.

Vinícius de Moraes, de modo semelhante, na poesia *O Operário em construção* (1956), elabora crítica próxima e usa objetos e temas similares aos de Brecht. Há em ambas a centralidade da expressão construção, como vemos no título. Opõe o mundo da alienação do

124 O poema *Perguntas ao Operário que Lê* foi publicado em 1935 por Bertold Brecht. Esse poema chegou ao Brasil em 1966 publicado na revista *Tempo Brasileiro* em uma tradução de Haroldo de Campos e duas posteriores – não acessíveis à época do filme – traduzidas por Edmundo Moniz (1982) e Paulo César Souza (1986). Por isso utilizamos a tradução de Haroldo Campos, republicada pela revista *Fragmentos* em 1995. Dentre as três traduções, o texto de Haroldo Campos ficou com efeito mais literário, por um rebuscamento das palavras utilizadas, mas preservou o efeito poético dialético e de provocar questões de Brecht (COSTA, 2003, p.71). Mais informações sobre as comparações conferir o texto *Três Bechts* (2003) de Walter Carlos Costa publicado também na revista *Fragmentos*.

125 Podemos remeter ao sentido do prestígio histórico ao qual se insurge Walter Benjamin ao propor uma história a contrapelo. Ao atribuir tais realizações aos donos dos meios de produção ou aos reis, haveria uma construção “ideológica”, na acepção clássica do termo, e constituiria uma alienação – ao separar produto e produção. Todos os três autores retomam essa discussão, a fim de restituir através da arte a consciência de classe aos moldes das ideias comunistas do século XX – segundo as quais esta seria a função do artista e do intelectual comunista. Embora fosse do desejo de Vladimir Carvalho que seus filmes chegassem ao povo, o cinema era uma ferramenta menos democrática no Brasil das décadas de 1960 e 1970. O acesso era particularmente mais difícil, ainda, para tais filmes feitos por intelectuais de esquerda, que mal chegavam aos poucos cinemas. Seus trabalhos visavam um público de estudantes e outros intelectuais no setor urbano, pois havia poucos ou nenhum cinema no sertão nordestino e paraibano à época, inviabilizando outra iniciativa.

trabalho e o da apropriação do valor gerado pelo operário por seu patrão. Valoriza o esforço operário, afirmando este indivíduo/personagem social. Confirmamos essa proximidade:

Era ele que erguia casas / Onde antes só havia chão. / Com um pássaro sem asas / Ele subia com as casas / Que lhe brotavam da mão. (...)
De fato como podia / Um operário em construção / compreender por que um tijolo / Valia mais do que um pão? (...)
Naquela casa vazia / Que ele mesmo levantara / Um mundo novo nascia / De que sequer suspeitava / O operário emocionado / Olhou sua própria mão / Sua rude mão de operário / De operário em construção.¹²⁶

O título da poesia traz o tema que guia e possibilita a narrativa: a construção. O poema se refere à construção das casas pelo operário e de si próprio no reconhecimento de seu trabalho.¹²⁷ Os objetos que podemos identificar nos fragmentos são casas, chão, pássaro, mão, operário, tijolo, pão, mundo (novo). Alguns objetos estão na poesia de Brecht. O pássaro representa o operário que, desconhecendo seu próprio trabalho e a riqueza que gera, deixa sua mais-valia ser obtida pelo patrão e não alcança seu voo, permanece preso. A imagem reforça, como em Brecht, a força e realização do trabalho que ergue edifícios. O reconhecimento buscado em Brecht é histórico e em Vinicius de Moraes do próprio indivíduo.

Em *O País de São Saruê* objetos semelhantes ao dos referidos poetas podem ser identificados nos planos que já começamos a analisar ou na poesia que os acompanha. Assim como são apresentados objetos que são partes da casa ou que podem construir uma (tijolos), os outros elementos estão todos presentes na composição desses planos. As mãos dos sertanejos se movem a todo instante, transportando objetos, erigindo muros, edificando a casa. A poesia do filme menciona a construção da casa, que brota do chão, articulando a ideia de sua origem nas mãos calosas dos reis que nos lembra “as mão de operários em construção” de Vinicius de

126 Poesia disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao> > Acesso em 17.Jul.2014.

127 Consciência de si e para si é uma ideia central do marxismo. O operário enxergaria a riqueza que produz com seu trabalho e como ela é apropriada por outro de diferente classe. Este é um dos passos para a organização de classe almejada pelos comunistas. Este passo “subjetivo”, no entanto, é alvo de grandes debates de vertentes mais clássicas como Louis Althusser ou mais culturais como o marxismo ocidental de Edward Palmer Thompson. Há leituras que podem valorizar o papel estrutural – função do posicionamento dos indivíduos no modo de produção – ou sua dimensão subjetiva – como os indivíduos através de experiências constituem uma identidade de classe –, na primeira tendência se aproximaria os marxistas clássicos e da segunda uma vertente cultural, a grosso modo. Não adentrando esse complexo debate, basta compreender que, seja qual for das acepções adotadas, a consciência de classe é uma ideia fundamental para concepção de ação e independência política dos comunistas que buscaram orientar as práticas artísticas e culturais – com maior ou menor controle dependendo do contexto – para fomentar esse fenômeno. Por fim, o próprio artista era visto como um ser que podia ser alienado, devendo procurar uma consciência artística que Leandro Konder em 1965 definiu como “consciência de um indivíduo (o artista) que vive em uma determinada sociedade, sujeito a injunções de toda espécie, vinculado a uma determinada classe social, sujeito à pressão de condições econômicas e obrigado a trabalhar dentro de uma determinada linha de condições culturais. De modo que, embora possa superar os limites de uma consciência filosófica e política alienada, ela muito frequentemente é atingida pelas consequências das deformações ideológicas do artista” (KONDER, 2009, p.175). Assim, a discussão sobre consciência ou não resvalava na própria identidade que era cobrada e buscada pelos comunistas e artistas.

Moraes.¹²⁸ Diegeticamente, a poesia do filme mostra apenas a ocupação do território até esse momento sem surgir antagonista humano para o sertanejo, por isso o tema da luta de classes ainda não está presente. Daí a permanência da qualificação dos sertanejos enquanto reis.¹²⁹

Os objetos da construção auxiliam na elaboração estética do tema trabalho, segundo as convenções de diversas produções vinculadas ao ideário marxista, presentes no Brasil da época. Os camponeses, embora não sejam operários, representam outra classe que produz sua riqueza e que, como exibirá depois o documentário, tem seu trabalho apropriado por outro de classe. Eles estão presentes no objeto humano que compõe os planos. A performance desses homens na construção da casa, traz um objeto que tanto representa a riqueza gerada pelo trabalho humano quanto um elemento civilizatório: a transformação de um terreno selvagem em lar, em moradia. Por isso, o último quadro que selecionamos mostra que, após a casa, corta-se para um plano cujo enquadramento mostra um vilarejo. Ou seja, a casa individual, representa o povoamento, a ocupação sertaneja, coletiva. A casa filmada em si, interessa menos que a ideia maior e abstrata que sua imagem suscita.

Assim, afirmamos que Vladimir Carvalho se apropriou no documentário de temas e objetos presentes no estilo poético de outros artistas comunistas do período.¹³⁰ Fá-lo em imagens cinematográficas, em elaboração própria. O documentário tanto representa o trabalho autoral do cineasta quanto seu diálogo e inserção nos estilos artísticos da época.

Chico Buarque lançou no mesmo ano de *O País de São Saruê*, o álbum *Construção* (1971) com uma música homônima. Este é outro exemplo de obra que versa o tema da exploração do operário e usa dos objetos já referidos. Na segunda estrofe do poema diz:

Subiu a construção como se fosse máquina / Ergueu no patamar quatro

128 Interessante que aqui o termo “rei” se refere de maneira bem diversa: o rei da poesia de Brecht representa os chefes de estado e a classe dominante; na poesia de Jomar Morais Souto o termo “rei” se refere a um tempo mítico no qual os verdadeiros donos do lugar a dominavam – os índios, os populares. Se a poesia de Brecht se opõe a autoridade através da imagem da realeza (dominação), a poesia do sertanejo usa essa imagem para remeter a uma legitimidade de posse e domínio, semelhante a muitas histórias de tradição oral. Não à toa o cordel e a cultura sertaneja estão ligados a uma forte herança medievo-européia identificada por diversos autores, que se serve de mitos sobre reis, rainhas etc. Daí o contraste da construção poética dos dois textos que, apesar de diversas, propõem semelhante problematização: a legitimidade (de posse ou de construção) de um grupo de homens contra outro. Cabe ressaltar ainda que é o discurso fílmico de Vladimir Carvalho que trará a significação de luta classe mais fortemente, algo que a poesia de Jomar Morais Souto não remeteria tão ostensivamente isolada. Nesse sentido, o filme é uma articulação de diversas mensagens e outros discursos que, colados lado a lado, criam uma rede nova de significações, na qual podemos identificar o trabalho autoral e discursivo do cineasta.

129 Vale ressaltar que na poesia e no enredo apresentado em imagens e sons até então a luta de classes não aparece diegeticamente. Porém, vimos que, na introdução do filme, quando foram apresentados seus temas gerais, está indicada a relação de classe e o antagonismo homem versus homem. Por isso, afirmamos que se diegeticamente não se mostra a luta de classes, a nível de discurso ela já estava presente.

130 Vladimir Carvalho pode ter se apropriado de temas e elaborações das poesias e literatura comunista. No entanto, não nos é possível indicar a leitura de fato das obras indicadas. Achamos mesmo assim, certo o acesso do documentarista a poesia de Vinícius de Moraes e sabemos da disponibilidade da poesia brechtiana.

paredes sólidas / Tijolo por tijolo num desenho mágico / Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Também para identificar o protagonista de sua narrativa, Chico Buarque o distingue pelo seu trabalho. O poema começa falando de sua saída de casa. Até então este é um homem qualquer, até que o verso o caracteriza enquanto operário. O título reforça tal tema, construção. Seu trabalho está presente no erguer paredes e os tijolos são objetos que já identificamos antes. Se os trabalhos de Brecht e de Vinícius de Moraes eram anteriores ao filme, sendo discursos disponíveis, a música de Chico Buarque demonstra que esses objetos e temas ainda eram correntes no início da década de 1970.

Cabe indicar que não se quer aqui homogeneizar tais produções pelos seus temas, mas indicar sintomas culturais, como proposto por Panofsky. Cada um dos três poetas possuem poesias com formas e conteúdos distintos, autênticos e autorais.

Este esforço teórico demonstra a pertinência do trabalho na representação do sertanejo no documentário – nossa tese. A teoria marxista compreende o homem e sua especificidade através dessa; em sua versão clássica afirma-se que é a organização do trabalho que define os estágios e características das civilizações e mesmo sua cultura. O documentário traz também um olhar contemplativo desse esforço sertanejo, transformando-o em arte. Os planos da construção são realizados com cuidado, alcançando beleza abstrata.

Aos poucos uma casa se ergue e depois os planos mostram uma pequena fazenda, habitada, agora com criação de caprinos, equinos em utilização, crianças correndo – uma civilização. A câmera contempla esse povoamento.

A construção dessa sequência se aproxima da descrição da ocupação do território no Nordeste e Paraíba do geógrafo Manuel Correia de Andrade. O processo foi realizado através de algumas medidas básicas para a formação das aldeias: “Geralmente, os agricultores (...) abriam clareiras na mata, onde plantavam roçados e faziam uma choça que servia de abrigo nos dias de mais intenso trabalho e de local para guardar utensílios.” (ANDRADE, 2011, p.155). Embora a menção do texto se refira à ocupação do brejo, ela se encaixa nas imagens descritas. A limpeza do terreno era um passo essencial para esse domínio do ambiente pelo homem. Vimos como os planos apresentam um território com vegetação que se torna um espaço limpo, aberto, pela ação humana. O espaço natural é humanizado, civilizado.

As filmagens de sertanejos contemporâneos ao cineasta são relacionadas pela poesia aos indígenas, estabelecendo uma relação de origem entre eles. O sertanejo é identificado com um passado de ocupação deste território e com o indígena espoliado. Ao mesmo tempo, tematiza-se a dominação da natureza pelo homem através do trabalho, algo menos presente na narrativa euclidiana, que foi uma forte influência para Vladimir Carvalho. Essa valorização do

trabalho enquanto objeto artístico foi uma característica presente a partir da influência do marxismo na arte brasileira – o que identificamos enquanto um sintoma cultural. Analisada a segunda sequência do documentário sobre a ocupação do território, vamos para a terceira que traz outro aspecto da história sertaneja e sua ocupação: a economia pecuária.

4.6 A gente criada no árduo relacionamento com os bichos: vaqueiro, luta e arte.

O sertanejo se fixou na terra do sertão através da pecuária. Entendemos a escolha de Vladimir Carvalho apresentar essa atividade no início do filme pelo caráter de base para a economia dessa região desde a colônia na gênese da “civilização do couro”. A visão de sertão pecuário de Vladimir Carvalho possui duas influências referidas: Capistrano de Abreu que fala sobre a civilização do couro e Euclides da Cunha e sua ideia do sertanejo como um forte.

O geógrafo Manuel Correia de Andrade indica que foram centros açucareiros que organizaram a “arremetida” para os sertões “à cata de terra onde se fizesse a criação de gado, indispensável ao fornecimento de animais de trabalho – bois e cavalos – aos engenhos e ao abastecimento dos centros urbanos em desenvolvimento” (2011, p. 183). O economista Celso Furtado compartilha dessa visão de que tal pecuária bovina extensiva foi uma “projeção” do açúcar. Ressalta que a carne era o único artigo de consumo que tinha importância para ser suprimido internamente, pois era parte da dieta dos escravos (1976, p. 26). Além de ser uma fonte de energia aos engenhos que necessitavam de animais de tiro. Havia, portanto, um contexto propício para a expansão dessa atividade. Celso Furtado ressalta que era inviável “criar gado na faixa litorânea”, “dentro das próprias unidades produtoras de açúcar”, chegando o governo português a proibi-las. Havia um caráter itinerante e extensivo nessa cultura que se expandia quando ainda havia terra para ocupar.¹³¹ Assim, a pecuária era uma atividade

¹³¹ Celso Furtado afirma que era inviável “criar gado na faixa litorânea, isto é, dentro das próprias unidades produtoras de açúcar. Os conflitos provocados pela penetração de animais em plantações devem ter sido grandes, pois o próprio governo português as proibiu. E foi a separação das duas atividades econômicas – a açucareira e a criatória – que deu lugar ao surgimento de uma economia dependente na própria região nordestina. (...) [Na atividade de criação de gado a] ocupação da terra era extensiva e até certo ponto itinerante. O regime de águas e distâncias dos mercados exigiam periódicos deslocamentos da população animal, sendo insignificante a fração das terras ocupadas de forma permanente. As inversões fora do estoque de gado eram mínimas, pois a densidade econômica do sistema em seu conjunto era baixíssima. Por outro lado, a forma mesma como se realiza a acumulação do capital dentro da economia criatória induzia a uma permanente expansão – sempre que houvesse terras por ocupar – independentemente das condições da procura. A essas características se deve que a economia criatória se haja transformado num fator fundamental de penetração e ocupação do interior brasileiro.” (1976, p. 27). Celso Furtado influenciou não apenas Vladimir Carvalho, mas o próprio pensamento pecebista.

Esse caráter da importância do gado na ocupação é ressaltado por Caio Prado Júnior que também aponta a importância da mineração para esse processo – que não foi um fato preponderante na Paraíba, mas que teve sua importância na ocupação do grande sertão (2004, p. 55). O sociólogo Francisco de Oliveira reconhece a importância da ocupação do sertão pela criação de gado, mas indica que ela tinha pouca importância e

extensiva que necessitava de grandes espaços de terra – participando do processo de ocupação do sertão.¹³² Celso Furtado foi uma das leituras de Vladimir Carvalho à época do filme.

A maior influência sobre a região para o cineasta, no entanto, foi Capistrano de Abreu. Ele afirma que às margens do Rio São Francisco se desenvolveu parte importante da criação bovina e a ocupação do sertão em sua relação com a expansão do gado, necessária devido ao ambiente com menor disponibilidade de recursos naturais “extraídos sem cultura”:

O gado *vacum* dispensava a proximidade da praia, pois como as vítimas dos bandeirantes a si próprio transportava das maiores distâncias, e ainda com mais comodidade; dava-se bem nas regiões impróprias ao cultivo da cana, quer pela ingratidão do solo, quer pela pobreza das matas sem as quais as formilhas não podiam laborar; pedia pessoal diminuto, sem traquejamento especial, consideração de alta valia num país de população rala; multiplicando-se sem interstício; fornecia alimentação constante, superior aos mariscos, aos peixes e outros bichos de terra e água, usados na marinha (ABREU, 2000, p.151).

Capistrano de Abreu reforça a distinção entre a cultura do açúcar e do gado, indicando a diferença entre os recursos naturais litorâneos e no interior, bem como o tipo de trabalho nessas atividades. A pecuária necessitava de menor número de trabalhadores e fornecia uma alimentação constante e de boa qualidade. O autor indica que, apesar da fartura de carne e leite, eram bastante difíceis as condições dos primeiros ocupadores do sertão que “não eram os donos das sesmarias, mas escravos ou prepostos”, faltava-lhes outros alimentos para complementar sua alimentação (2000, p. 153). Capistrano de Abreu descreve, como Euclides da Cunha, o cotidiano de trabalho do vaqueiro e suas atividades na fazenda: cuidar do gado, amansá-lo, ferrá-lo, dar fim a animais que ameaçassem sua criação como onças, cobras e morcegos, abrir cacimbas e bebedouros etc.

Aproximando cultura e produção, afirma comenta sobre a “época do couro”:

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar o sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz (ABREU, 2000, p. 153).

Essa relação entre a pecuária e a cultura material dos sertanejos é articulável com a

expressão econômica, afirmando que o Nordeste “agrário não-açucareiro” se definiu pela economia do algodão (2008, p. 165-167).

¹³² O historiador paraibano José Octávio de Arruda Mello reforça tais afirmações: “De fato os bandeirantes, percorrendo o curso dos rios, se deslocassem com seu gado, seguia-se inevitavelmente, a concentração destes currais, campos cercados dotados de rústicas habitações de pau-a-pique”, valoriza, ainda, a presença da economia pecuária como fator cultural na alimentação, na vestimenta e no folclore (2013, p. 79-80).

proposta do marxismo clássico de que o modo de produção define a sociedade e sua cultura. A pecuária (trabalho) oferecia o caráter desse agrupamento humano. O boi está presente também no próprio folclore e literatura regionais. Essa interpretação do sertão está no documentário, na qual identificamos a centralidade da influência marxista e de Capistrano de Abreu.

Na terceira sequência, o documentário se ocupa de mostrar o homem sertanejo, na civilização do couro e a cultura em seu redor. Nela, o filme elege como objeto central a atividade do vaqueiro. Essa sequência se distingue das sequências da agricultura e da mineração, nas quais, mesmo tendo o trabalho como tema, o enfoque é menos contemplativo que histórico ou sociológico.¹³³ É um capítulo rico em aspectos da cultura popular. A presença desse tema no início do filme representa ainda uma introdução ao sertanejo. Apresentada sua origem, mostra suas características mais peculiares e presença contemporânea. Ao final da sequência, porém, o documentário mostra seu declínio, mantendo o jogo passado-presente através das imagens contemporâneas moldadas pela narrativa e sua montagem.

Sua cena inicial mostra dois vaqueiros montados em sua “armadura” de couro atravessando o pátio da fazenda de Acauã. O áudio nos permite ouvir um cantador de toada:

Tenho a sela por assento / meu gibão é minha tanga... / Sou José de Arimatéia
/ No mundo sou conhecido / Custa muito a chamar gado / Mas quando
chamo é bonito / Toda bezerrama berra, / ouvindo o som do meu grito / Boi
lá...

(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 3, 11'55" – 12'24").

Os planos permanecem calmos mostrando os vaqueiros atravessando um rio. Depois, as imagens aceleram a ação dentro dos planos, mostrando-os em meio ao mato, evitando a galharia sertaneja abaixados. Essa última cena se assemelha a uma encenação de *Vidas Secas*. O ritmo das imagens se acelera ainda mais, aumentando o contraste com o ritmo de até então.

A cantoria de José de Arimatéia descreve inicialmente suas vestes características, a sela e seu gibão; em seguida, apresenta também seu ofício de vaqueiro, afirmando que quando chama gado é “bonito” e eficiente, pois “toda bezerrama berra” ouvindo o som de seu grito, ou seja, reconhecem sua autoridade de vaqueiro. Em *Os Sertões* estarão presentes estes dois

133 A extração mineral também está presente no filme, porém não se tornou objeto de nossa dissertação, pois ela aparece menos por uma grande importância econômica que para mostrar devaneios dos sertanejos e ser uma metáfora do país rico de população pobre. Sua construção é mais fabular que as demais. Este é um tema a ser explorado futuramente e que pode ser identificado na forma como Vladimir Carvalho usou as entrevistas, os recursos musicais, a poesia e a construção dos planos nessas sequências. Como um exemplo, durante a entrevista com um dos pioneiros do ouro – sem sincronia de som – escutamos Pedro Alma falar sobre seu passado de exploração do ouro enquanto as imagens mostram o personagem falando com uma criança a seu lado que ri provocada pelos cineastas. Ora, sem sincronia entre imagem e som, qualquer imagem poderia ser utilizada, sem a necessidade da presença desestabilizadora das risadas da menina que retiram a seriedade do relato de Pedro Alma. Esta foi uma escolha evidente da montagem e, quiçá, da própria filmagem. A trilha sonora também é bastante fabulosa, não reforçando a credibilidade da história.

temas, as vestes e o trabalho de vaqueiro. Ambas são partes indicatórias dos costumes desse tipo sertanejo. Cunha (des)escreve:

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado — é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo.

Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias...

A sela da montaria, feita por ele mesmo, imita o lombilho rio-grandense, mas é mais curta e cavada, sem os apetrechos luxuosos daquele. São acessórios uma manta de pele de bode, um couro resistente, cobrindo as ancas do animal, peitorais que lhe resguardam o peito, e as joelheiras apresilhadas às juntas.

Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes (CUNHA, 2011, p.122-123).

Euclides da Cunha descreve o vaqueiro como um guerreiro antigo – em referência a um campeador medieval– no entanto fatigado, cansado de guerra; descreve os materiais do gibão e chama essa roupa de couro de “armadura”, valorizando-a, mas atribuindo duas características negativas: um anacronismo “campeador medieval desgarrado em nosso tempo” e ao mesmo tempo descreve como sem brilho tal vestimenta, que a relaciona a uma batalha “sem vitórias” do sertanejo, ou seja, uma série de lutas nas quais não alcança glória, mas que o desgasta. Porém afirma que tal equipamento se ajusta ao meio sendo eficiente para o trabalho, ou seja, permitindo-lhe adentrar a caatinga e outros ambientes inóspitos. Surge uma figura que é forte, mas cansada; um guerreiro, porém de tipo anacrônico; detentor de uma armadura eficiente, mas sem brilhos maiores. Construção antitética.

As construções de personagens de muitas obras de artistas ligados ao comunismo são elaboradas baseadas no trabalho operário, como indicamos anteriormente. Porém, em *O País de São Saruê* a figura central não é um operário, mas o sertanejo, especialmente, o agricultor, o vaqueiro e o explorador do ouro.¹³⁴ Por isso, a figura delineada nesta sequência não foi a do operário ou camponês, mas o vaqueiro apresentado mediante a filmagem de seu trabalho.

Planos mostram o gado ao redor de um rio, tangidos por vaqueiros. Escutamos a continuação da cantoria a qual se soma o tilintar de sinos de gado, valorizando a presença do

134 Por isso, em entrevista nos extras do DVD de *O País de São Saruê*, Vladimir Carvalho reconhece que seu documentário está dividido nos mundos animal, vegetal e mineral, referentes aos trabalhos da pecuária, agricultura e mineração no sertão.

boi nas imagens e no áudio. A cena que se segue é a mais acelerada dentro do ambiente relativamente monótono das imagens do documentário.¹³⁵ Mostra-se vaqueiros em gibão de couro amansando um touro brabo. Usa maior número de planos com menores durações cada um, gerando maior dinamicidade às cenas que são mais “teatralizadas”, recorrendo à encenação.¹³⁶ O áudio não descreve o trabalho, mas deixa que o espectador o contemple e o observe. A cantoria traz outros temas, deixando que a própria imagem em movimento descreva autonomamente o trabalho do vaqueiro. Se a referida descrição de Euclides da Cunha inicia sua apresentação do vaqueiro como um trabalho ingrato e sem glórias, *O País de São Saruê* exhibe homens que alcançam grande eficiência e êxito no seu trabalho. Enquanto isso, a cantoria acaba, e uma *voz off* traz informações sobre a pecuária no sertão. Também se ouve uma música alegre e popular embalada por uma rabeca. As imagens mostram um trabalho de esforço e sucesso, e a música oferece um tom alegre, que reforça a sensação de um sentimento positivo ao trabalho do vaqueiro. Observemos planos que compõe a cena seguinte:



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 3, 16'45 – 17'04).

À cena que apresenta o trabalho do vaqueiro, sucede outra mostrando tradições populares de folgança, o cavalo-marinho. Demonstra-se sua popularidade pelo número de

135 Há várias maneiras de identificar o ritmo de um filme. Chamamos de monótono aqui o ritmo da montagem baseado na quantidade de sucessão de planos em relação a uma mesma cena. Embora o documentário tenha outros momentos mais acelerados em relação ao uso de maior número de planos, eles em geral são a introdução e conclusão do filme que fazem mais parte da parte discursiva que diegética do filme. Esse tema será objeto de maiores considerações no capítulo 4.

136 Neste aspecto, da representação, este é um dos momentos do documentário em que este critério pode aproximá-lo da ficção. Ao final do trabalho discutiremos essa localização do documentário entre sua dimensão documental e ficcionalizante.

homens, mulheres e especialmente crianças que assistem ao “rústico” espetáculo. O sertanejo assiste a si mesmo pela cultura popular. O primeiro plano mostra um grupo de bumba-meu-boi envolto pela multidão local. A narração descreve:

Nascida e criadas no árduo relacionamento com os bichos, as gentes do povo encontram no boi um motivo lúdico para a folgança. E o trabalho penoso se transforma, muitas vezes, e vira lazer e divertimento, numa inversão curiosa (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 3, 16’10” - 16’25”).

Identificamos alguns elementos que nos interessam. Na descrição dos costumes, indica-se a relação entre “gentes do povo”, os sertanejos, que nascem e crescem (“criadas”) em relação com o meio, com os bichos daquela região. Sendo o boi central para essa “civilização do couro”, a cultura popular é também originada no próprio elemento do trabalho.

A expressão “inversão curiosa” reforça a oposição entre o “trabalho penoso” e o “lazer e divertimento”. Essa construção não está apenas no conteúdo, mas na forma. Nessas cenas trabalho e folgança se relacionam através do contraponto entre imagens e áudio seja nos planos de trabalho penoso e música alegre ou quando planos alegres são acompanhados por descrição verbal dura, pelos temas da cantoria ou pelas informações trazidas pela “voz de deus”. Essa dimensão aproxima Vladimir Carvalho de Euclides da Cunha, no sentido de construir a figura do vaqueiro de maneira ambígua, porém sua dialética, formação de tese e antítese, é diferente da euclidiana na sua base teórica e no conteúdo selecionado. Como vimos, a antítese central para o escritor está na própria formação da raça, enquanto para Vladimir Carvalho está na relação com o trabalho. Se Euclides da Cunha fala em Hegel, dialogando com sua base dialética – muito embora o criticando por ter negligenciado os desertos e sertões como um lócus humano –, o documentarista se aproxima de uma dialética marxista.

Em seguida outro plano mostra um homem em mistura de vaqueiro e palhaço que desafia um boi lúdico artesanal. Ele bate no boi com um pedaço de madeira e este o ataca com os chifres, fazendo o palhaço dar cambalhotas que tiram risos da plateia. Reproduz-se a relação entre o boi e o homem no trabalho em que o último tenta dominar o primeiro.¹³⁷ A montagem sobrepõe tais cenas, reforçando a relação entre essa expressão artística popular e o trabalho do vaqueiro. A narração em *voz over* propõe uma maneira de ver mais explícita, relacionando trabalho e contexto para explicar sua produção cultural.

Essa identificação do sertanejo e do vaqueiro por tais temas pode ser compreendida a partir dos discursos aos quais essa representação se apropria. Por isso, se Euclides da Cunha

¹³⁷ Trata-se aqui de um jogo entre uma elaboração da cultura popular e sua apropriação por Vladimir Carvalho em *O País de São Saruê*. Interessa-nos para nossa análise mais como o documentarista se utiliza dela para elaborar um discurso que a construção da própria cultura popular.

foi uma matriz reconhecidamente influente para o cineasta com a qual estamos colocando o filme em diálogo, outro ponto central que representa também um ponto de inflexão e a originalidade do cineasta frente à influência euclidiana: sua formação de cunho social com influências marxistas. Como vimos, a “escola do partido” é reconhecida pelo cineasta como um importante âmbito de formação, sua atuação no Teatro Popular, no CPC ou como repórter cobrindo temas para jornais locais ou do PCB tiveram influência em seu arcabouço intelectual. Seu discurso documentário foca no trabalho e nas relações de classe, o que nos leva a encaixá-lo em relação à cultura política marxista da época.

Para Marx, o homem e sua cultura são definidos por sua relação com os meios de produção em uma determinada ordem político-econômica.¹³⁸ O trabalho é entendido como a capacidade do homem de alterar a natureza, agregando valor à matéria-prima que modifica adaptando-a a suas necessidades.¹³⁹ A produção de riqueza e a transformação do mundo material são oriundas da categoria fundamental do trabalho; a maneira como ele é organizado – uma organização dos meios de produção – é fator central para entender as relações humanas e sua organização, hierarquização e produção cultural. Essa é a base de roda a teoria marxista de entender a história, as classes, relações de trabalho, arte e cultura.

Quando analisamos os planos de limpeza do terreno e construção de casas em *O País de São Saruê*, apontamos elementos que constituíam a caracterização do homem filmado enquanto ser social. Esses instrumentos (foice, facão, etc) o uniam à matéria natural, possibilitando alterá-la. Podemos articular esses objetos plásticos a um fragmento de Marx no qual indica a relação da produção material individual com aquela feita em sociedade. Marx afirma que: “não há produção possível sem instrumento de produção; esse instrumento será a mão. Não há produção possível sem trabalho passado acumulado; esse será a habilidade que o exercício repetido desenvolveu e fixou na mão do selvagem” (1977, p. 203). Aqui, na construção semântica de Marx, também vemos a articulação entre o elemento homem, seu instrumento – ele indica a mão, mas podemos estender à foice, por exemplo –, e ainda sua subjetivação de uma habilidade – a repetição do selvagem.

138 Afirma Marx em *Contribuição à crítica da economia política* (1859) “na produção social de sua existência, os homens estabelecem relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência” (MARX, 1977, p. 24)

139 Falamos aqui do que Marx chama de trabalho que cria valor de uso. É um trabalho “concreto e particular que, consoante a forma e a matéria, se divide numa variedade infinita de gêneros”. Afirma ainda que esse trabalho não é a única maneira de gerar riqueza, mas que o é uma “atividade que adapta a matéria a este ou àquele fim, ele pressupõe, pois necessariamente a matéria”. Há também o trabalho que gera valor de troca. Ao contrário do anterior, ele é social e não uma condição natural do gênero humano, caracteriza-se pelo tempo de trabalho, enquanto um trabalho “geral, abstrato e igual”, ou seja, pela capacidade de criar produtos iguais e não pelo produto particular em si, no seu valor de uso (MARX, 1977, p. 39).

Para Marx, mesmo a arte está relacionada com o desenvolvimento de uma sociedade. Por isso afirma que o difícil não é pensar como a “arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social”, mas como ainda proporcionam prazer estético e como ainda têm valores e modelos que nos transmitem algo hoje. Para ele, a arte grega e seu encanto não estão em contradição com o “caráter primitivo da sociedade em que ela se desenvolveu”, mas se ligam justamente a tais condições que não poderiam repetir-se (MARX, 1877, p. 229).

Como podemos ver, a ligação entre o desenvolvimento de uma sociedade e sua produção artística serve tanto para confirmar uma regra geral sobre sua organização social, quanto para indicar particularidades culturais. Cada realidade deteria uma manifestação particular que pode ser entendida por um sistema geral que serve de matriz para essa teoria cuja categoria trabalho é central. Se para o marxismo clássico essa relação é estabelecida entre estrutura (econômica) e superestrutura (âmbito da ideologia) essa foi uma postura assumida pela orientação oficial do CPC como podemos identificar pela seguinte passagem:

A arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade. Não vê a seguir que esta superestrutura longe de ter uma vida autônoma e uma direção própria independente de qualquer influxo exterior está, ao contrário, em estreita conexão com o conjunto das relações de produção, que formam a estrutura econômica da sociedade (MARTINS, 2004, p. 137).

A figura do sertanejo e seus costumes foi uma imagem recorrente no cinema da década de 1960. Entre o Cinema Novo e o ciclo de documentário paraibano da década de 1960, uma vasta gama de literatura reproduziu essa imagem, caracterizando essa região como *Vidas Secas* e *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida. Esse sertão do trabalho, dos costumes rústicos já constava no arcabouço cultural de Vladimir Carvalho ao viajar para o sertão da Paraíba. Muito embora ele “não soubesse” o que iria encontrar, também já esperava e procuraria imagens do sertão de suas memórias e de suas leituras. O documentário se expande de maneira muito além dessa definição mais estreita marxista da relação entre estrutura-superestrutura. Isso não quer dizer, no entanto, que ele não se aproprie em algum grau desse entendimento, tornando, porém, em sua representação o sertão e sua cultura algo muito maior que um espaço econômico-político.

A origem do espaço de que se ocupa o documentário, o sertão, é construído através de filmagens contemporâneas, articuladas a outros materiais de linguagens diversas – poesia, música, cultura popular –, que orientados por uma montagem criam sentidos diversos daqueles elaborados originalmente. O sertão do final da década de 1960 mostrado até então no documentário se serve de uma construção tão histórica quanto poética, revelando a cultura

histórica na qual Vladimir se inseria. A escolha narrativa de *O País de São Saruê* não foi histórico-linear, mas poética. Ainda assim, há elementos de cunho histórico e social reforçados pela própria construção poética do documentário. Sua poeticidade está em consonância com um projeto político de transformação da realidade como veremos adiante.

A origem da região é apresentada pelas imagens contemporâneas que remetem metaforicamente a ocupação original do sertão através de muito labor, lutas e opressões. Esse discurso sobre o passado regional não era neutro ou inocente, mas oferecia uma interpretação histórica pautada nas mudanças consideradas necessárias para o desenvolvimento e transformação da realidade nacional, segundo a ideologia de comunistas e outros setores intelectuais brasileiros alinhados com o romantismo revolucionário da década de 1960/1970.

As filmagens da época do filme permitem ao cineasta fazer um jogo passado-presente, apresentando sua origem poeticamente, mas também articulando a persistência do atraso na região. Apresenta métodos de produção arcaicos que requerem muito trabalho e que tem por obstáculo revezes climáticos. Um povo cuja cultura se relaciona diretamente com o trabalho, mas que está em decadência pela inserção de bens culturais alienígenas. Uma região cuja opressão e exploração persistem desde há muito, obstaculizando seu desenvolvimento.¹⁴⁰

No próximo capítulo, apresentamos as relações de classe em outras sequências, demonstrando mais fortemente os horizontes de expectativa oriundos da produção de *O País de São Saruê*. Na estrutura geral do documentário há mais dois mundos do trabalho: o cultivo do algodão e o ciclo do ouro. O primeiro é exibido de maneira semelhante ao da pecuária, mostrando seu trabalho na contemporaneidade à produção do documentário, localizando ele historicamente e mostrando as contradições que o envolvem.

A sequência seguinte, do ciclo do ouro, possui um método diferente mais próximo do cinema verdade francês, distinto das outras mais próximas ao documentário clássico flahertyano. O elemento da entrevista ganhara espaço no documentário com a possibilidade som direto, e a sequência sobre o ciclo do ouro mostra essencialmente os relatos sobre o finado ciclo do ouro na Paraíba. Diferente dos anteriores, ele fica entre realidade e fabulação proposta pela própria estrutura do documentário. Optamos por nos cocentrar nos elementos da representação da pecuária e da agricultura. Nestas duas sequências outros temas acerca da contradição do mundo do trabalho são desenvolvidos, e são objetos do capítulo seguinte.

140 O problema climático é apresentado e pode parecer, até então, o maior obstáculo ao homem, porém o documentário desconstrói essa ideia mais à frente, como apresentamos no capítulo seguinte. A decadência da cultura e da civilização do couro está presente nesta sequência da pecuária, porém é discutida mais explicitamente na sequência 8 que apresenta a feira de Sousa. Nela se mostra a inserção dos bens culturais no sertão, mostrando como os elementos culturais característicos vão se perdendo quando o sertão se torna um mercado mais conectado à economia mundial, importando produtos básicos como a sandália de borracha – Vladimir Carvalho usa como metáfora a troca da sandália de couro pela “japonesa”.

Capítulo 5

A política em O País de São Saruê: sertão, trabalho e exploração.

No capítulo anterior analisamos a sequência que abre *O País de São Saruê*, indicando a representação do espaço e do sertanejo centrada no conflito dele com seu ambiente o qual transforma através do trabalho. Após o documentário abordar a pecuária, são apresentadas as economias da agricultura (de subsistência e produção do algodão) e de extração de minérios (de ouro e de outros minérios como a xelita). Na etapa deste capítulo privilegiamos analisar o tema dos conflitos de classes no documentário, por isso centraremos nossa atenção na sequência do algodão na qual nos parece mais presente este conflito. Relacionamos o documentário ao projeto político pecebista, ou seja, à revolução nacional democrática que seria feita com forças nacionais, progressistas e anti-imperialistas do Brasil.¹⁴¹

A sexta sequência aborda a produção de algodão no sertão, mostrando o contrato de meação, pelo qual se sustenta o poder do latifundiário sobre os trabalhadores pessimamente remunerados. Esta sequência é onde a dominação de classe aparece de maneira mais explícita. A sétima sequência já aborda a economia do algodão em etapa industrial e seus operários. Ela possui um diferencial das demais analisadas, pois, após tempo considerável de filme, usa de entrevista pela primeira vez. Vladimir Carvalho inseriu um diálogo com o parlamentar e usineiro José Gadelha e, através desse personagem, problematiza ainda mais a contradição e o conflito entre patrão e empregados. Nestas duas sequências, o eixo do conflito entre homem e meio é transferido para homem versus homem.

Saltamos para a penúltima sequência. Nela temos a última entrevista com o prefeito de Sousa, Antônio Mariz. Ele faz uma síntese sobre os problemas da economia sertaneja. Afirma que a questão climática não é o único problema nem o mais grave do sertão, mas a estrutura agrária. Seu discurso é utilizado pelo documentário como uma síntese explícita do que foi apresentado durante o percurso fílmico em maior parte de maneira poética.

Por fim, o documentário é concluído com uma sucessão de planos ao som da música tema. As imagens são todas reutilizações, mostrando personagens e objetos já introduzidos. Elas são articuladas ao discurso verbal da música tema que apresenta outra síntese dos conflitos apresentados e o horizonte político de solução para o impasse – não solucionado no filme. Reforça-se o caráter de dominação de classe para entender o sertão e seu povo.

¹⁴¹ Indicamos aspectos de outros temas superficialmente dado nossos limites. Temas como o imperialismo, tão presente na sequência que mostra o voluntário americano Charles Foster no sertão, ou o declínio da civilização do couro, indicado na sequência da feira de Sousa, poderão ser objetos de estudos futuros.

Esse capítulo busca identificar os elementos de expressão, a estética, e o conteúdo propriamente dito para relacioná-los ao discurso oficial pecebista sobre a questão agrária.

5.1 O pensamento pecebista.

Antes de apresentar a análise do filme propriamente dita, introduzimos os documentos que serviram de base para análise deste capítulo. Começamos pela documentação oficial do Partido Comunista Brasileiro, a fim de entender a visão institucional sobre os temas da luta de classes, do rumo político brasileiro e de sua visão sobre o campo.

O PCB: horizontes políticos.

A diretriz política assumida pelo partido a partir de 1954 e especialmente a partir de 1958, com o documento conhecido como *Declaração de Março*, foi essencial para a relação entre artistas e PCB antes e durante o golpe militar, contexto acompanhado por Vladimir Carvalho no partido e no CPC. No final da década de 1940 e início da década de 1950, o PCB assumira uma política sectária e revolucionária, oriunda da pressão exercida pelo retorno do partido à clandestinidade.¹⁴² Porém o IV Congresso de 1954 e a *Declaração de Março* de 1958 demonstram um abandono dessa postura. Essa mudança foi importante para a mudança no partido e em sua política cultural. Consideramos a documentação entre 1954-1972 – contemplando a elaboração de *O País de São Saruê* –, pois, como indica Celso Frederico sobre a política cultural do PCB:

As tentativas então esboçadas para definir uma política cultural [nos dez anos seguintes ao golpe militar] só se tornam compreensíveis, porém, quando referidas ao longo do processo de desestalinização e superação do dogmatismo iniciado em fins da década de 1950 (FREDERICO, 1998, p. 275).

Nos antecedentes da *Declaração de março* estão diversos eventos, dentre eles o impacto do suicídio de Getúlio e de sua carta testamento (1954). A partir daí, a atitude perante o capital nacional e estrangeiro sofreu algumas alterações que podem ser identificadas na postura adotada pelo PCB no IV Congresso em 1954.¹⁴³ O partido assumiu a defesa de setores

¹⁴² O PCB teve a maior parte de sua trajetória na ilegalidade. Antes do período em análise, o PCB teve um período de legalidade de dois anos (1945-1947).

¹⁴³ O IV Congresso estava programado para ocorrer em 1947, no entanto, devido às ações anticomunistas do Governo Dutra teve de ser adiado. Ronald Chilcote aponta, dentre várias características das teses para esse congresso, que defendiam um período de desenvolvimento pacífico, a substituição do fascismo pelo

progressistas brasileiros cujos interesses, para eles, estariam de acordo com a economia nacional e do povo. Em vez da anterior defesa de uma expropriação indiscriminada do capital estrangeiro, visava-se agora apenas o confisco das empresas norte americanas (FAUSTO, 2007, p. 499); e colocou-se a possibilidade de atrair capital estrangeiro que auxiliasse no desenvolvimento independente da economia nacional em espécie de programa radical de desenvolvimento nacionalista para o qual o capital norte-americano e o latifúndio “feudal” eram obstáculos para impedir o progresso do país (FAUSTO, 2007, p. 499).¹⁴⁴

Neste sentido, sua posição perante o capital estrangeiro e o que se convencionou chamar de “burguesia nacional” vacilava entre a contradição básica do marxismo da luta de classes (burguesia x operariado) e a luta contra o imperialismo norte-americano que, para a ideologia comunista¹⁴⁵, substituía o fascismo enquanto inimigo prioritário no âmbito político internacional. Esse foco no imperialismo também se articulava à aposta em uma aliança com a burguesia nacional e setores progressistas para o desenvolvimento do país – não sem críticos internos dessa postura. O partido ficaria entre duas posições: uma de cunho mais radical, propondo uma revolução, e outra reformista, defendendo mudanças através de uma atuação dentro do Estado burguês, tendo assim maior peso, na última, a luta pela legalidade do partido que se encontrava na clandestinidade.¹⁴⁶

A partir do IV Congresso, o PCB adotara a via reformista, abandonando a perspectiva revolucionária, interessados em obter a legalidade do partido e a participação no processo eleitoral. Essa linha política se tornou conflitante com esses objetivos mais “radicais”. Ronald Chilcote indica que houve quatro tarefas delineadas pelo programa: luta contra o imperialismo

imperialismo norte-americano como principal força reacionária internacional, as contradições entre o monopolismo norte-americano e os povos coloniais e semicoloniais e, com relação ao campo, defendiam a reforma agrária através da Constituição. Apontavam também a necessidade de encaminhar a revolução democrática burguesa no Brasil. Esse Congresso, no entanto, só ocorreu em 1954. (CHILCOTE, 1982, p.102-103)

144 Celso Frederico também corrobora com essa leitura afirmando que “os comunistas deixaram para trás a política de recusa e enfrentamento e passaram a tentar interferir nos rumos do desenvolvimento através da pressão sobre o Estado e das campanhas nacionalistas pela encampação das empresas estrangeiras situadas nos setores estratégicos da economia. No limite, apostavam na viabilidade de um capitalismo monopolista de Estado e acreditavam, ingenuamente, ser este a ante-sala do socialismo” (1998, p.276)

145 Ideologia aqui entendida não como um falseamento de uma realidade, mas uma das instâncias do social, referente a como os indivíduos constituem relações (como representações). Rosa Maria Godoy Silveira afirma que “a produção ideológica tem existência material objetiva, na medida em que toda sociedade e toda ação social necessitam de uma estrutura de sentido para se reproduzirem. Portanto não se deve confundir ideologia com falsa consciência e alienação”. Aponta também a duplicidade da ideologia como forma de conhecimento, na medida em que fornece “ao homem certa inteligibilidade do mundo e porque o conhecimento sobre a ideologia permite, em suma, conhecer as relações sociais em que a mesma se concretiza”, e de dominação “porque, tendo por fundamento as condições objetivas da existência (relações sociais de produção) em uma sociedade de classes, exprime as relações que as classes estabelecem entre si e a dominação que uma delas exerce sobre as demais” (2009, p.39).

146 Ronald Chilcote afirma que uma aliança tácita entre PCB e PTB se delineava a partir de 1952 (1982, p.111). Essa aproximação do PCB com o PTB, e com outras tendências nacionalistas, evidencia-se em seu apoio às candidaturas de Juscelino Kubitschek e João Goulart.

norte-americano, nacionalização das grandes propriedades rurais pelo confisco e distribuição da terra aos camponeses, substituir o governo dos latifundiários e capitalistas por um governo democrático de libertação nacional e, por fim, formar uma frente anti-imperialista e antifeudal para formação de um governo de coalizão (CHILCOTE, 1982, pp.112-113).¹⁴⁷

Essa postura política é importante para a compreensão de dois processos: a referida maior aproximação entre intelectuais e artistas que caracterizou a história do PCB entre segunda metade da década de 1950 até o golpe militar, bem como a politização da arte que marcou o país até o fechamento político do Ato Institucional nº 5. Essa diretriz se manifestou diretamente na produção artística engajada, pois sua produção visava interferir para a realização dessa transformação política nacionalista e denúncia de seus inimigos. Foi essa perspectiva nacional-libertadora que aproximou o partido comunista de muitos setores da sociedade, representando também uma busca de adaptação do PCB às mudanças modernizantes e à realidade política da época, diminuindo a adoção imediata das diretrizes soviéticas. Essa postura permaneceria em 1973, em pleno regime militar.

Essa posição política se articula ao *romantismo revolucionário* descrito antes. Eram tais diretrizes que se articulavam às concepções de revolução e da questão agrária brasileira adotadas por muitos dos artistas vinculados ao PCB e ao CPC. Daí a relação possível entre tais diretrizes partidárias e o discurso de *O País de São Saruê*. Como vimos, Vladimir Carvalho atuou no PCB e no CPC, trabalhou para os jornais comunistas, e reconhece a “escola do partido” como fundamental na sua formação.

Outro fator influenciou ainda mais a mudança no PCB: a crise oriunda da denúncia do stalinismo no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (1956)¹⁴⁸. Esse fenômeno afetou o movimento comunista internacional, trazendo problemas e muitas cisões para o PCB¹⁴⁹, gerando um posterior comedimento político e retorno à defesa de uma frente progressista, em uma busca de manutenção da unidade partidária.

¹⁴⁷ Essa mudança ficou evidente com a Declaração de Março de 1958. Nela abandonava-se o posicionamento mais esquerdista adotado com a orientação revolucionária de janeiro de 1948/1950. Nesse sentido, a Declaração de Março de 1958 representou um divisor de águas para o PCB na década de 1950. Sobre o documento, sintetiza Anita Leocádia Prestes: “a Declaração de março de 1958 representou uma virada na política dos comunistas brasileiros, o abandono de uma orientação estreita e sectária, cuja maior expressão fora o 'Manifesto de Agosto' de 1950. Mas significou também a reafirmação da ideologia nacional-libertadora, cuja influência marcara a história desse partido” (PRESTES, 2012, p. 14).

¹⁴⁸ Segundo Chilcote, foi apenas em 1958 que Prestes trouxe ao debate, em março, do XX Congresso e as denúncias contra Stálin. Em outubro o PCB reconheceu sua omissão ao debate e avaliou que o partido precisava ser democratizado, abrindo o debate dentro do partido (Cf. CHILCOTE, 1982, p.118).

¹⁴⁹ Com a denúncia dos crimes de Stálin e democratização do PCB houve uma divisão interna que, a grosso modo, foram conhecidas como o antigo núcleo dirigente, chamado de *fechadistas*, opondo-se a eles os *abridistas* ou *renovadores*, pretendendo um debate aberto, e o *pântano* ou *grupo baiano*, que apoiaram os conservadores para derrotar os renovadores com o objetivo de conquistar os controles do partido. (CHILCOTE, 1982, pp.118-119). Em meio aos embates gerados pelo debate que se fazia sobre o XX Congresso e as tentativas de fecharem o debate em nome da unidade do partido e da defesa dos princípios leninistas, houve algumas cisões de militantes “renovadores”.

Os rumos do PCB após 1958 seriam definidos por uma renovação no Comitê Central que incluía militantes não pertencentes à formação anterior.¹⁵⁰ O alagoano Alberto Passos Guimarães foi um desses novos dirigentes e uma forte influência do pensamento do partido comunista brasileiro sobre a questão agrária. Em 1963, publicou *Quatro séculos de latifúndio*, no qual se encontra os fundamentos da leitura majoritária da questão agrária no PCB.

De outro lado, Caio Prado Júnior, outro intelectual vinculado ao PCB, critica a posição do partido, acusando a direção de uma leitura apriorística e de desconhecimento da realidade brasileira, incluída a questão agrária. Em *A Revolução Brasileira* (1966)¹⁵¹ escreve sua crítica às teorias *a priori* sobre a revolução no Brasil. Defendia que a revolução deveria partir da conjuntura política e social imanente da realidade brasileira.

Esses dois intelectuais, Caio Prado Júnior e Alberto Passos Guimarães, representaram exemplos das divergências internas de entendimento do campo brasileiro. O pensamento pecebista, portanto, não era monolítico.

5.2. Dominação de classe: “A balança dos contentes pesa a sede dos magoados”.

A análise centra-se na representação do trabalho na colheita do algodão e da família camponesa sertaneja.¹⁵² Nessa sequência é pautada a mecanização do trabalho e a divisão da sociedade em classes local e internacionalmente. As metáforas da balança e de São Miguel Arcanjo no documentário se destacam.¹⁵³

A família camponesa

A cultura do algodão foi importante para a economia nacional e paraibana, particularmente para o sertão. No entanto, sua relevância econômica à época do documentário já se arrefecia, havendo, na década de 1970, tentativas de proteção dessa atividade que ainda

¹⁵⁰ Mário Alves, Giocondo Dias, Armênio Guedes, Jacob Gorender, Alberto Passos Guimarães, destaca Fausto, não faziam parte da antiga formação do Comitê Central do PCB antes de 1958. Eles foram os responsáveis principais pela Declaração de Março de 1958 (FAUSTO, 2007, p.510).

¹⁵¹ Embora Caio Prado Júnior tenha sistematizado sua crítica no livro de 1966, ela já era conhecida pelo partido.

¹⁵² Cabe ressaltar que sertanejo e camponês não são categorias iguais, tampouco estamos pensando elas como iguais nesta análise. Sertanejo se refere muito mais a uma identidade regional e a um recorte de um dos tipos nacionais, enquanto camponês é uma denominação mais voltada para a relação dentro da estrutura econômico-política. No entanto, durante o documentário, o sertanejo também é visto dentro de sua atuação enquanto operário ou camponês e, portanto, fazemos essas ligações entre a figura do sertanejo e a concepção de camponês pecebista, através da qual se problematizava a conjuntura rural nas décadas de 1960-1970.

¹⁵³ O tema dessa análise já foi iniciado em trabalho publicado no Segundo Colóquio de História & Arte, 21 a 25 de maio de 2012; UFRPE, com o título de *A balança da (in)justiça em O País de São Saruê: entre a fé e o capital*. Disponível em < <http://www.2coloquiodehistoriaearte.blogspot.com.br> > acesso em 26 de nov. 2012. Há uma versão expandida esperando publicação sem data definida.

hoje tem importância no nosso Estado.

O algodão é nativo da América e foi cultivado desde a colonização. Ele chegou a ser utilizado como matéria prima para roupas de escravos e classes pobres, inicialmente, quando era uma cultura de expressão local insignificante e de valor econômico mínimo. Este cenário muda na terceira metade do século XVIII quando começa a ser exportado (PRADO, 2004, p. 148). Como a cana de açúcar teve sua cultura realizada no litoral, a do algodão foi realizada no interior articuladamente à pecuária bovina.

Na Paraíba, o algodão chegou a se tornar mais importante que o açúcar (PRADO, 2004, p. 151). Baseada em Celso Mariz, Marly Vianna afirma que o algodão já estaria no Cariri e no Rio do Peixe por volta de 1760. Afirma ainda que durante a crise de 1858-1860, quando houve uma queda no preço do algodão, seu cultivo chegou às terras do Cariri. A essa época já se havia notícias de plantações mais regulares e de algumas bolandeiras, usadas para o descaroçamento (VIANNA, 2013, p. 92-95)¹⁵⁴.

O cultivo do algodão é o tema da quinta sequência que aborda o “mundo vegetal”, ou seja, a agricultura sertaneja, apresentando a sobrevivência do plantador no contexto de dominação de classe. Inicialmente, é comentada por uma “voz da Terra” cujo texto foi encomendado ao poeta Jomar Souto para o filme. Ela descreve o duro trabalho desse trabalhador, um “labor infeliz”. Evoca “lutas de lusos” e “massacres cariris”, opondo as violências nessa terra às “plumas branquinhas, cor de giz”, que ela devolve ao ar:

Depois do desmatamento, / Depois da queima das urzes, / Depois de cruces e cruces / Fincadas no esquecimento. / Depois das lutas com os lusos, / E massacres cariris. / Depois dos usos e abusos, / a minha terra infeliz / devolve ao ar estas plumas / branquinhas, da cor de giz.
(CARVALHO, O País de São Saruê, 1971, Sequência 6, 25’31” – 25’55”).

Planos mostram a colheita realizada por homens e mulheres em meio a branco algodão e entre eles há um homem com roupas rasgadas. Essa articulação de imagens reforça um efeito contraditório entre produção (algodão) e consumo (as roupas velhas):

154 A economia do algodão deve ser pensada em suas várias etapas. Cabe apenas indicar que, além do cultivo, é importante o descaroçamento, para extração da matéria-prima, e daí então sua venda ou transformação em tecido ou extração de seu óleo. Quando posteriormente que no Brasil se desenvolveram as indústrias têxteis mudou-se o cenário dessa economia no Brasil, como veremos adiante.



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 25'47" – 26'11").

Note-se que primeiro um plano mostra o homem junto a outros trabalhadores que não estão vestidos de maneira maltrapilha, porém é nele que a câmera se detém, descendo aos poucos mostrando seu corpo todo até os pés. O documentário usa um elemento metafórico em lugar de representação literal, apontando uma contradição entre trabalho e consumo, entre trabalho e pobreza presente naquela região.

Retomando o filme, em nível de expressão, temos uma sequência que mostra o homem colhendo o algodão, com os pés sob o chão. Nesse sentido, os objetos, colhedor e algodão, dividem ambos o mesmo espaço, porém o primeiro retira ao segundo sua roupa, o branco. As figuras negras dos trabalhadores, assim como os algodões, possuem uma estrutura plástica negra que se veste com o branco anunciado pela poesia anteriormente. A poesia afirma que:

O apanhador que as apanha, / Sabe, sim, desde a raiz, / Quanto o branco no sol ganha, / Ou quanto perde o matiz. (...) / O apanhador que as apanha / colado à terra, à raiz, / talvez se saia apanhado / nesse labor infeliz. / Passa umas horas, e, às vezes, / As horas o sol esquentava. / E se sucedem, às dezenas, / *E viram dias e meses, / E vão virando alguns anos, / A vida toda, a existência. / E o apanhador, na cadência / Mais de apanhado. Que o dano / De quem vive nesse afã, / Duro de Ministro ver / É não ter o que comer / Na terra de Canaã. (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 25'58" – 27'12").

Na poesia, a oposição pobreza (dos homens) na riqueza (do sertão), está mais evidente. A inversão apanhador/apanhado que aproxima algodão e colhedor, também é reproduzida na fotografia: os homens estão enraizados, fotograficamente, como plantas no chão, como os algodoeiros também “ornados” de branco. Suas vestes são fruto daquilo que tiram dessas plantas, esperaríamos, pela abundância de algodão nos planos anteriores, que eles estivessem todos bem vestidos, no entanto, o homem maltrapilho representa esse trabalhador ficando tão nu quanto as plantas do algodão quando apanhadas. E se a riqueza da planta (seu algodão) for comparada à riqueza do trabalho humano, ambos saem apanhados, pois este trabalhador não se torna rico com sua atividade. Eis a riqueza estética dessa articulação dos

planos com a poesia de Jomar Souto. Construções semelhantes, metafóricas. Na citação, a parte do asterisco em diante consta na poesia de Jomar Souto, mas não foi inclusa no filme. Ainda assim, a poesia apresenta o conteúdo que será apresentado por outras vias nessa sequência: a relação entre a dureza do trabalho e a pobreza (a fome) no sertão.

Em *O País de São Saruê* o algodão é apresentado em um contexto de péssimas condições de trabalho e de pobreza. Apesar disso, essa economia já foi conhecida como ouro branco pela reconhecida riqueza que para muitos na Paraíba. A cultura do algodão era realizada também por pequenos e médios agricultores, e, por isso, atribuía-se a ela um caráter democrático. Todavia, as relações entre agricultor-latifúndio-comerciantes não eram de uma real distribuição de riqueza. Os pequenos agricultores sem direito a bons financiamentos eram sujeitos a relações de trabalho bastante desfavoráveis. Gervácio Aranha aponta que a produção estava à mercê dos latifundiários que mantinham os trabalhadores sob seu poder, e, na cidade, a circulação dessa mercadoria era controlada pelos comerciantes que compravam o algodão a baixos custos e garantiam altos lucros na revenda (1992, p. 220).¹⁵⁵ Na base dessa economia, estavam os agricultores e os operários da indústria, aos quais restava a menor fatia do bolo, enquanto latifundiários, comerciantes e a indústria enriqueciam.

Em seguida, uma cena mostra a família do homem maltrapilho voltando para casa após o trabalho: mãe, marido e filho em um plano médio; a trilha sonora de música suave busca passar um sentimento de afetividade. Mostra-se eles em uma casa de taipa. Um plano detalhe de um pássaro engaiolado e inquieto sugere a ideia de prisão. Esse objeto é retomado insistentemente seja como parte de planos médios ou alternado em plano detalhe aos planos que mostram a família. Os planos da casa pobre e rústica e da gaiola relacionam à pobreza uma situação da qual não se consegue escapar. Em outra cena, o homem de espingarda em mãos, consegue uma pequeníssima presa. O narrador em *voz over* descreve as relações de trabalho da região, contextualizando:

Com a meação, contrato em que o lavrador planta, cultiva e colhe para dividir meio a meio com o dono da terra o fruto de um ano de trabalho, não sobra terra, tempo, nem dinheiro para se cuidar da lavoura de subsistência. Por isso, nos meses secos, quando escasseiam por completo os poucos víveres acumulados durante a safra, os caboclos que não bateram em retirada apelam desesperadamente para a caça das ariscas e raras aves que ainda não emigraram, fugindo da seca (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 29'18" - 29'46").

155 Gervácio Aranha (1992) em sua dissertação de mestrado descreve a produção algodoeira paraibana, articulando-a com a circulação de mercadorias, especialmente quando Campina Grande se tornou um polo comercial de destaque, especialmente com a presença do trem.

.Destá vez o drama do agricultor sertanejo não aparece ligado unicamente à seca como nas sequências já analisadas. Ela está presente “nos meses secos”, quando “escasseiam por completo os poucos víveres acumulados durante a safra”. Sabemos por esse texto que as os “víveres” acumulados na safra, período de fartura, são poucos, porém na referência sobre o contrato de meação mostra que há uma divisão que prejudica a sobrevivência do trabalhador. A metade daquilo que produz é compartilhado com o dono da terra, sobrando pouco para quem realiza o árduo trabalho, ou em outras palavras, impede a própria economia de subsistência como indica a *voz over*. O filme apresenta de maneira explícita um método de exploração do trabalho do sertanejo popular, articulada à metáfora deixada pelos planos do apanhador maltrapilho de algodão, mas sem ainda fazer uma crítica aberta ao latifúndio.

Na relação de trabalho chamada de meação, o agricultor divide sua produção, mas existem outras como a morada, na qual o trabalhador mora na propriedade do dono de terras, realizando vários serviços. Ambas eram denunciadas pela esquerda da época.¹⁵⁶

Após o *rush* algodoeiro os plantadores dificilmente sobreviviam apenas da cultura do algodão. Segundo Manuel Correia de Andrade, os agricultores sertanejos se uniram para produzir algodão e fazer plantação de subsistência:

A colheita e venda do algodão permitiam ao pobre trabalhador a aquisição de roupas e outros utensílios para a família. Este era o *modus vivendi* do trabalhador sertanejo sem terras nas áreas da caatinga até quase os nossos dias. Pelo calendário agrícola que expusemos, observa-se que, morando em uma propriedade, tinha o trabalhador que dividir o seu trabalho entre o roçado próprio e o do patrão (ANDRADE, 2011, p. 196).

Nesta passagem percebemos o papel do algodão, particularmente, para conseguir roupas e utensílios para a família quando a alimentação era garantida diretamente pela agricultura. O cultivo do algodão e a cultura de subsistência eram feitas simultaneamente de acordo com seus calendários.¹⁵⁷ A divisão do roçado com o patrão é outro dado do cotidiano

¹⁵⁶ A linha oficial do PCB atribuía a tais relações um status feudal. O maior ideólogo dessa tese foi Alberto Passos Guimarães. Caio Prado Júnior foi o crítico mais conhecido de tal posição, divergindo sobre tal feudalidade, mas denunciando as relações exploratórias como obstáculos para o desenvolvimento.

¹⁵⁷ Manuel Correia de Andrade descreve as culturas de subsistência e algodão. Afirma que, nos anos regulares, os sertanejos em mutirão brocavam seus roçados, limpavam a área para o plantio com foices e faziam a queima em fins de dezembro. Com a chegada do inverno homem, mulher e filhos faziam a semeadura de produtos como feijão “ligeiro”, milho, jerimum e melancia, inicialmente, e depois mandioca, algodão, milho e feijão depois: “Entre o primeiro e segundo plantios, a família mantinha o roçado limpo, enquanto o chefe trabalhava assalariado nas grandes e médias propriedades. O salário era utilizado na aquisição da farinha que constituía, com a caça do preá, o alimento do cotidiano. Até agosto eram colhidos e consumidos o milho, o feijão, o jerimum e a melancia. Em setembro começavam a desfazer a mandioca, a realizar a ‘farinhada’, trabalho em que contava com a ajuda de parentes e amigos, sendo a farinha guardada em sacos sobre jiraus existentes nas pequenas casas de taipa. Esta

desses trabalhadores que também consta no documentário. Porém, diversamente, somos informados pelo documentário que esse agricultor não tinha tempo nem terra para promover sua agricultura de subsistência. A situação apresentada por Vladimir Carvalho, bastante posterior ao auge do cultivo do algodão, é diferente da elaborada por Manuel Correia de Andrade: ela parece mais dura que a descrita pelo geógrafo.

A relação entre trabalhador e patrão se dava de maneiras diversas – mas com o domínio do trabalhador pelo dono de terras – como indicam Manuel Correia de Andrade e Gervácio Aranha.¹⁵⁸ *O País de São Saruê*, no entanto, aponta a meação, ou seja, o caso no qual há uma divisão da produção com o dono de terra. Mais à frente o filme exhibe a venda da produção do algodão e sua pesagem. Este momento da pesagem é utilizado para criar tensão e problematizar a geração desigual de riqueza como mostramos adiante.

À cena que segue a pequena presa conseguida pelo sertanejo, mostra a mulher cozinhando a magra caça. A poesia de Souto retorna:

Asse-o na trempe, depois / Dê ao menino um pedaço / a sobra dá pra nós dois / Amanhã vou para a rua / vender plumas de algodão / Volto de noite com a lua / e rapaduras na mão (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 30'43" – 31'00").

Sobre isso:

O filme articula a poesia com as imagens que mostram a pequenez da caça, a rusticidade da casa e a roupa maltrapilha. Esses elementos compõem um quadro de miserabilidade, adquirindo grande efeito dramático. Somos informados da luta pela sobrevivência desses pequenos agricultores: a plantação de subsistência, o cultivo familiar, a caça para complementação da alimentação em tempos difíceis e a venda da produção do algodão. Essas informações são trazidas por uma estética que causa forte impressão sobre o drama desses trabalhadores. Ela almeja conseguir a simpatia do espectador e denunciar essa realidade (FEITOSA, 2012, p.13).

Constrói-se no filme a figura do agricultor do algodão, homem pobre (imagem da figura mal vestida), mal alimentado (na imagem da pequena caça), em situação difícil que o oprime (apanhador que sai apanhado) da qual não consegue se emancipar (alusão à prisão

cooperação da farinha é comumente chamada de 'ajutório'. A farinha devia ser consumida com parcimônia, pois dela dependia o sustento da família até abril, quando o roçado começava a dar jerimum, melancia e as primeiras vagens de feijão." (ANDRADE, 2011, p. 196). Note-se que em meio a sua descrição é indicado um momento no qual o trabalhador se torna assalariado, complementando sua renda.

¹⁵⁸ "O trabalho para o patrão era, às vezes, remunerado em dinheiro, caso em que o morador necessitava pagar renda da terra que cultivava para si em dinheiro ou com parte da produção; outras vezes ele tinha a terra para cultivar sem pagar rendas, mas obrigava-se a dar três dias de serviços gratuitos para o proprietário, estando, assim, sujeito ao 'cambão'. A gama de relações era muito variável" (ANDRADE, 2011, p. 196).

pela gaiola do pássaro). Sobre tal construção a historiadora Shirly Souza, em sua dissertação de mestrado, indica que durante as cenas que apresentam essa família são mostradas galinhas gordas que poderiam servir de alimento a esses camponeses. Todavia, segundo a autora, metaforicamente Vladimir Carvalho opta por incluir as aves em tais planos, reforçando o caráter mais discursivo que de representação direta “literal” de seu filme.¹⁵⁹ A família nuclear do filme metaforiza a família camponesa sertaneja em geral. Seu “realismo” está na crítica realizada no âmbito do discurso, não necessariamente na “literalidade” das imagens. Essa construção discursiva é semelhante à do catador maltrapilho de algodão.

No início desse conjunto de cenas sobre a família camponesa, há outro dado valioso. A música *Acauã* (1952) de José Dantas, interpretada por Luís Gonzaga, toca durante a cena da caça, ela mistura alegria e tristeza no ritmo e na sua letra.¹⁶⁰ Ela diz:

Acauã, acauã vive cantando / Durante o tempo do verão / No silêncio das
tardes agourando / Chamando a seca pro sertão / Chamando a seca pro sertão
/ Acauã, / Acauã, / Teu canto é penoso e faz medo / Te cala acauã, / Que é
pra chuva voltar cedo
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 27’36” - 28’35”).

Esta construção é semelhante à já indicada no Capítulo 2 acerca da crença popular sobre a relação entre seca e sinais naturais relacionados a aves. Durval Muniz de Albuquerque Junior aponta que um dos temas das canções de Luís Gonzaga trata das crenças e superstições dos sertanejos indicando como exemplo *Acauã*. Afirma ainda que Luís Gonzaga assume a identidade de um artista regional em 1943, representando o Nordeste e assumindo sua indumentária como a roupa do vaqueiro e o chapéu usado pelos cangaceiros. Sua produção

¹⁵⁹ “Se observarmos atentamente toda essa sequência, veremos que, quando o casal chega ao terreiro de casa, há algumas galinhas no quintal e passarinhos na gaiola que parecem maiores que a caça. Se considerássemos o documentário como uma reprodução do real, esses detalhes poderiam contradizer a situação de miséria dessa família. Entretanto, não há tal contradição porque essa sequência é uma mise-en-scène da própria miséria do sertanejo, representada no filme por essa família nuclear (pai, mãe, filho). Por ser uma encenação explícita, confessa, é lembrada por Jean-Claude Bernardet como uma reprodução do cotidiano feita a pedido do diretor em busca de um real perdido. Ou ainda, um caso exemplar que o diretor oferece ao público, fazendo a passagem da parte para o todo. Assim, provavelmente, o homem é visto como o responsável pela manutenção da família. Apesar de a mulher trabalhar ao seu lado na colheita do algodão, é ele quem sai para caçar, quem traz o alimento para casa e quem lhe dá as ordens por meio do poema em off citado anteriormente. Logo, essa dramatização da miséria pretende despertar o sentimento de simpatia no espectador. Afinal, seria difícil algum espectador não se comover diante da dificuldade de um casal trabalhador em alimentar o próprio filho, cuja única refeição é um pássaro minúsculo que, possivelmente, não irá matar a fome nem da criança. No final da cena, o silêncio é total. Sem música. Sem poema. Apenas a troca de olhares entre o menino e o pai é o suficiente para sintetizar a miséria” (SOUZA, 2010, p. 24-25).

¹⁶⁰ Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989) foi um compositor popular brasileiro. Tocava músicas identificadas com a cultura nordestina. Sobre a obra de Luiz Gonzaga e a relação entre sertanejos e sua superstição relacionada às aves consultar a dissertação de mestrado em Ciências Sociais de José Farias dos Santos *Luiz Gonzaga, a música como expressão do Nordeste* (2004).

era dirigida “ao migrante nordestino radicado no Sul do país e ao público de capitais nordestinas que podia consumir discos”. Aponta que

É necessário chamar a atenção, no entanto, para o fato de que, não sendo o letrista de suas próprias composições, embora delas participasse, sendo parceiro de vários letristas, seu trabalho não apresenta uma unidade de pontos de vista no que tange a uma postura política (2011, p. 175).

Durval Muniz de Albuquerque Junior ainda aponta que o espaço desenhado pelas canções de Gonzaga é sempre o do

Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Este espaço abstrato surge abordado por seus temas e imagens já cristalizados, ligados à própria produção cultural popular: a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra. Um Nordeste do povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura (2011, p. 181).

Não acreditamos, todavia, que Vladimir Carvalho abrace todas essas características da representação de Nordeste elaborada nas músicas de Gonzaga (que como vimos sequer tem unidade política). O cineasta se apropriou desse texto (aqui entendido como conteúdo e estética) da canção *Acauã* tornando-a parte de seu discurso. Por isso, se algumas dentre as características do sertão de Gonzaga elencadas por Albuquerque estão no documentário, a seca, a devoção, o sofrimento, a simplicidade, outras estão menos presentes, como a resignação, ou ausentes, como a animalização do sertanejo.

Albuquerque reforça que a música de Gonzaga estabelece fronteiras entre o Sul e o Nordeste (sertão), havendo nela um caráter autodepreciativo do sertão de Gonzaga, atrasado e cheio de problemas, carente de salvação, em contraponto com a civilizada e moderna cidade grande sulista. Por outro lado, elas cantavam um sertão de saudade, ainda presente na identidade cultural popular, e da não separação do homem e da natureza e de certos aspectos comunitários (2011, p. 185). Em diversos aspectos se cruzam os sertões de Gonzaga e de Vladimir Carvalho, como de um espaço poético onde o homem e a natureza estão próximos. Porém, o documentário não contrasta a vida na cidade grande com a vida no campo, tampouco mostra o sertanejo popular como um sujeito a espera de salvação. O filme identifica a exploração do homem pelo homem e insinua que cabe aos populares resolver tal situação. A construção do discurso fílmico se apropria de elementos diversos da cultura seja popular ou

da indústria cultural, tornando-os partes de seu discurso, servindo-se de significações que eles remetem, mas também as atualizando em um novo produto cultural.

A música fala do anúncio da ave de *Acauã* pelo seu canto dos tempos de seca. Como vimos, a *voz over* explicita em parte algo que a música traz, a situação de seca e a procura de caça para alimentação dos sertanejos. Ao mesmo tempo, no momento em que o pai vai com sua espingarda conseguir a proteína de alguma ave, a música diminui, ouvimos a *voz over*, para depois ouvir a canção retomada, em um crescendo enquanto Luís Gonzaga imita o som do piado de acauã – essa construção não é apenas interpretação nossa, mas está explicitada no roteiro de *O País de São Saruê*. Quando o homem aciona o gatilho, ouvimos o tiro e o som da música cessa, restando apenas estalidos secos até retomar à dramática poesia de Jomar Souto – causando forte impacto. A música não apenas fala do cotidiano sertanejo – em estética regional –, mas também representa a metáfora do sertanejo como um forte (já reforçada anteriormente pela poesia e imagens): ouvindo o som de acauã, anunciando fome e miséria, o homem não baixa a cabeça, mas vai atrás de comida, atirando no próprio canto dessa ave, no próprio anúncio de sua miséria.¹⁶¹ Essa construção era de interpretação mais sofisticada não se encaixando em um discurso mais explicitamente político. Era, no entanto, uma metáfora possível dentro dos limites impostos pela censura e que poderia ser entendida pelos círculos nos quais se almejava que o filme fosse exibido, especialmente estudantil.

A canção de acauã é outro objeto discursivo que auxilia na construção do esquema geral sobre a vida do camponês e sua família. Ocorre uma troca entre o discurso do filme e o prestígio de Gonzaga que é familiar aos seus ouvintes. Facilita-se a apreensão da realidade e reforça-se sua validade por outras referências culturais.

Algodão e Arcanjos

Uma cena alterna planos de um casal andando e planos detalhe de chão pedregoso e de vegetação espinhosa.¹⁶² Interpretamos essa construção como referência à dureza da vida sertaneja. Novos planos mostram uma imagem de São Miguel Arcanjo. A poesia anuncia:

Nem me incomodo com a sede / que vai me dar também, não / Faço fé que, na
parede, / quando eu pesar o algodão / São Miguel se compadeça / e mate mesmo

161 Sobre isso cabe ainda comentar que Bernardet analisa um filme, *Viramundo* (1965), indicando semelhante uso da música que cabe a mesma indicação aqui: “A canção é escrita na primeira pessoa (...) A generalização faz-se pela apreensão de uma experiência coletiva expressar por um personagem mítico. O cancionista reelabora em termos míticos – portanto gerais, abstratos e abrangentes – o conjunto das experiências individuais similares, das quais ele guarda o denominador comum.” (BERNARDET, 2003, p.20)

162 Interpretamos esse tipo de plano como uma referência a relação entre o homem e o meio (hostil) sertanejo.

o dragão. / E dê um jeito que desça / aqui pra junto da gente / aquela outra balança / que ele sustenta na mão / pra pesar com segurança / minhas plumas de algodão. / São Miguel está na sala / lancetando um dragão... / e a balança não resvala para quem dá duro não. / Uma sagrada balança / ele sustenta na mão / Na outra mão uma balança / lancetando um dragão / Ele vai fazer mais justos / os preços que as plumas dão. / Afinal custaram custos / minhas ramas de algodão / E ele sabe é dura a lida / para quem vive no sertão (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 31'30" – 32'20").

A poesia de Jomar Souto roga a S. Miguel que seja aplicada sua justiça na paisagem do algodão. A balança do arcanjo poderá pesar *com segurança seu algodão*. Sugere-se a existência de uma ameaça – o dragão, reforçado pelo desejo de “segurança” –, pede sensibilização para seu sofrimento, que *se compadeça*, combatendo o mal – com sua lança – e fazendo justiça – signo da balança. A injustiça é sugerida pelo valor oferecido ao produto do trabalho desses sertanejos, o algodão.¹⁶³

Nenhum símbolo tem significação por si, mas oferecemos-lhe sentido a partir do contexto cultural que nos inserimos. Alguns significados têm construção longa, em camadas de cultura de décadas ou séculos. Por isso, faremos uma breve historicização da imagem de São Miguel Arcanjo, a fim de entender seu uso no filme de Vladimir Carvalho.

Os anjos são (re)conhecidos como os mensageiros de Deus. São Miguel é conhecido como o chefe das milícias angélicas, aquele que manda Satanás e os outros anjos decaídos para os infernos. São “seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos acádios, ugaritas, bíblicos e outros” (CHEVALIER, 2009). Muitas vezes foi definido como o “vencedor de dragões”. E há ainda a crença, na Idade Média, da intervenção de anjos em situações de perigo ou nas guerras. Nas orações e ladainhas de evocação a S. Miguel é comum a solicitação de sua proteção contra Satanás. Percebe-se, então, a função de S. Miguel nos embates entre a vontade de Deus e a vontade do Diabo, em cuja arena também nos encontramos, fracos humanos.¹⁶⁴

163 Embora na imagem utilizada no documentário não esteja representado como um dragão, na Idade Média, era comum representar S. Miguel em embate contra seres animais, muitas vezes com um dragão, representando o diabo (CAMPOS, 2004, p.104).

164 S. Miguel é mencionado tanto no Antigo quanto no Novo Testamento. Sua primeira representação figurativa identificada foi no mosaico presbiterial de S. Apolinário Novo em Ravena no século VI. A imagem mais popular de S. Miguel o mostra pisando um ser misto de besta e homem, o Diabo. Essa iconografia não teria surgido, no Ocidente, antes do século IX e teve grande difusão durante a Idade Média. A difusão do culto a S. Miguel remete aos séculos V e IX na Europa. Em Portugal, o culto parece mais tardiamente à época de D. João III, no século XVI, alcançando suas colônias. Adalgisa Campos, indica que a introdução das balanças se fez de maneira tardia, a partir do século XIX, vinculadas a uma mudança na visão sobre o purgatório da Igreja Católica no século XIII (Cf. CAMPOS, 2004). Permaneceu um caráter escatológico pela inserção das balanças nas quais ficavam as almas, representando o dia do julgamento daqueles que irão aos infernos ou aos céus, pesados através de sua balança; já a referência ao conflito entre o bem e o mal na sua representação figurativa, pelo embate entre o anjo e o diabo, também ficam. Estes não foram deslocados do cotidiano do homem. Assim, há continuidade na presença da balança e da espada/lança

Na imagem de S. Miguel utilizada no filme, ele pisa o demônio enquanto segura a balança e a espada, nas mãos esquerda e direita, respectivamente. A balança é conhecida como “símbolo da justiça, da medida, da prudência, do equilíbrio, porque sua função corresponde precisamente a pesagem dos atos” (CHEVALIER, 2009). Como símbolo do julgamento, ela se articula com uma aceitação da Justiça Divina. Esse imaginário já estava presente na Antiguidade, no Egito Antigo, na figura de Osíris que pesava a alma dos mortos; na iconografia cristã esse papel se refere a São Miguel, Arcanjo do julgamento. Entre os gregos antigos, a balança também se relacionava à noção de julgamento, de justiça, de medida e de ordem. Era representada por Têmis que rege o mundo segundo uma lei universal.

Têmis é representada com uma espada e uma balança nas mãos e, muitas vezes, com os olhos vendados, símbolo da imparcialidade e não da cegueira (HACQUARD, 1996). Assim, há proximidades entre São Miguel e Têmis: não apenas a noção de justiça está ligada a ambos, mas também a de medida (entre o pecado e a virtude em S. Miguel) e da ordem (S. Miguel é aplicador da ordem divina sobre o desordeiro Satanás). A figura de Têmis e de S. Miguel se assemelham – bem como da imagem que temos da justiça hoje. No entanto, há uma diferença: apesar de ambos possuírem uma espada na mão e na outra uma balança, há ausência da venda, símbolo da imparcialidade, na representação do arcanjo. No pensamento cristão, essa construção se encontra diversa: há uma ordem divina a ser seguida e aplicada, a ordem de Deus. Não há necessidade de venda, mas de enxergar claramente a lei divina.

Cabe ainda problematizar outro elemento: o signo da espada. Ligado ao estado militar e à bravura, também tem função de poderio que pode ter caráter destrutivo ou construtivo. Caso essa destruição seja aplicada contra “a injustiça, a maleficência e a ignorância”, torna-se positiva. É construtiva caso estabeleça a paz e a justiça. Associada à balança se aproxima ao sentido de justiça, separando o bem do mal e golpeando o culpado (CHEVALIER, 2009).

Identificamos a espada enquanto um símbolo de poder e da mediação de conflitos: o estabelecimento da paz e da justiça subentende a existência de um conflito. Tais informações explicam a associação da balança e da espada em S. Miguel: juntas, separam o bem do mal. A justiça divina apoiada na vitória da vontade de deus sobre a do diabo, o culpado.

Entendemos, então, que o filme apropria-se de uma imagem religiosa, para construir uma metáfora das ideias de justiça e do conflito da luta do bem contra o mal. Relaciona a injustiça da pesagem do algodão à própria figura do Diabo. Essa tensão, embora não se diga

com tais palavras, pode ser entendida como a sugestão da dominação, dos conflitos de classe. Tais contradições de classe estavam configuradas no Anteprojeto do *Manifesto* do Centro Popular de Cultura da seguinte maneira:

Em nosso país, as contradições cada vez mais agudas entre as forças produtivas em avanço e as relações de produção em atraso, entre as classes vivendo de seu trabalho e as classes apropriando do trabalho alheio, entre a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico e o imperialismo desejando para si o império da história, são as contradições que não podem deixar de se refletir em cada um dos aspectos da vida nacional e acentuar cada vez mais sua presença tanto no nível da infraestrutura quanto no da superestrutura ideológica (MARTINS, 2004, p. 141-142).

Na citação, estão presentes os elementos das diretrizes políticas oficiais do PCB que opõe a classe entre os agentes produtores e aqueles que se apropriam do trabalho do homem, porém com um recorte nacional cujo obstáculo para o seu desenvolvimento (econômico-produtivo) são o atraso e o imperialismo, ambos presentes na infra e superestrutura. Nessa sequência, a exploração do homem pelo homem está presente no tema da injustiça. Esse conflito é relacionado metaforicamente à luta do bem contra o mal, cristalizada no imaginário religioso do sertanejo – daí a inserção de uma imagem recorrente entre estes populares. A balança, uma metáfora para a injustiça concreta, infraestrutural, e o São Miguel Arcanjo articulando sua leitura superestrutural no entendimento popular e religioso do sertanejo.

Nessa sequência, enquanto ouvimos a poesia, são mostradas cenas de trabalhadores que andam por caminho pedregoso, levando na mão, não apenas o algodão, mas uma foice e uma espingarda. Não seria uma alusão a espada de S. Miguel – ambas armas –, e a quem caberia solucionar aquela situação? Naquele contexto de Guerra Fria e de ditadura militar, a imagem de populares com armas – ainda mais associada à foice ou ao martelo – poderia ser facilmente relacionada a revoluções comunistas.¹⁶⁵ Não à toa, no processo de tentativas de liberar o filme pela censura, a questão das armas foi motivo de problema:

O parecer de uma censora, acusando o filme de namorar as armas, deu mostras de que sua autora captara as mensagens subliminares de Saruê. Não sem boa dose de ingenuidade, eu havia introduzido referências às armas no cotidiano dos camponeses. Há a caminhada de um sertanejo com espingarda e foice à mão; homens apontando armas para o alto no mercado; outros empunhando uma foice e um martelo em meio a uma roda de ferramentas. Numa das cenas em que posou como ator, meu irmão conversa com um

¹⁶⁵ Lembremos que, não tão distante, em 1959, houve a revolução cubana, e nos anos 1969-1971 foi o período de dismantelo de grupos guerrilheiros brasileiros cujo sonho era realizar uma guerrilha no campo. A única que se desenvolveu ocorreu entre 1972 e 1974: a guerrilha do Araguaia. (RIDENTI, 2000, p. 41.)

camponês e casualmente devolve-lhe um facão. Essa pequena tomada eu reparti em três segmentos para atribuir o caráter de metáfora (MATTOS, 2008, p.133).

As armas estão presentes no cotidiano popular sertanejo independentemente de seu filme, porém isso não impediu que assumissem caráter ideológico naquele contexto político. Também serviram para Carvalho realizar efeitos narrativos e metáforas como os planos de seu irmão devolvendo um facão a um camponês repartido em três segmentos; portanto houve uma intencionalidade neste processo de montagem.

Já apresentamos a centralidade histórica da economia algodoeira, que justifica a escolha do tema por Vladimir Carvalho. Porém, cabe inserir mais informações para compreender melhor o contexto paraibano com o qual o documentário dialoga. A sétima sequência é aberta com uma narração grave em *voz over* que informa sobre a produção de algodão. Ela descreve sua intensificação no século XIX, com a Guerra Civil nos Estados Unidos, e sua inserção econômica no mercado internacional. Entre 1750 e 1930, o algodão foi um dos principais produtos nordestinos. Os avanços técnicos europeus no século XVII permitiram o melhor aproveitamento dessa matéria-prima, tornando a “matéria prima industrial do momento, entrando para o comércio internacional em proporções que este desconhecia ainda em qualquer outro ramo”; até então o linho e a lã eram os materiais mais utilizados para os mesmos fins (PRADO, 2004, p.131.). No século XIX, com os estudos de Arruda Câmara, o algodão passou também a ser utilizado pela extração do óleo de sua semente; a abertura dos portos de Recife ligando a região ao comércio inglês e depois ao francês também ajudaram a impulsionar essa economia.

Celso Furtado chega a afirmar que o algodão chegou a representar 50% da produção cafeeira, diferentemente da anterior relação de menos de 10% em 1929; isso se deve à crise do café que volveu capitais para a economia interna e mesmo para a economia exportadora.¹⁶⁶

Vale comentar que esse *boom* algodoeiro não foi exclusivo da América, mas ocorreu

¹⁶⁶ Porém o algodão “Ao manter-se a procura interna com maior firmeza que a externa, o setor que produzia para o mercado interno passa a oferecer melhores oportunidades de inversão que o setor exportador. Cria-se, em consequência, uma situação praticamente nova na economia brasileira, que era a preponderância do setor ligado ao mercado interno no processo de formação de capital. (...) A capacidade produtiva dos cafezais foi reduzida a cerca da metade, nos quinze anos que seguiram à crise. Restringida a reposição, parte dos capitais que haviam sido imobilizados em plantações de café foram desinvertidos [desinvestidos]. Boa parte desses capitais, não há dúvida, a própria agricultura de exportação se encarregou de absorvê-los em outros setores, particularmente o do algodão. O preço mundial deste produto havia sido mantido, durante a depressão, em benefício dos produtores e exportadores norte-americanos. Os produtores brasileiros não deixaram passar essa oportunidade, pois já em 1934 o valor da produção algodoeira (preços pagos por produtor) correspondia a 50 por cento do valor da produção cafeeira, enquanto em 1929 aquela relação havia sido de menos de 10 por cento” (FURTADO, 1976, p. 197-198).

em outros lugares como o Sul dos Estados Unidos, mas também no Egito, Peru e na Índia (OLIVEIRA, 2008, p. 167). Cabe ressaltar que a desorganização econômica gerada pela Guerra de Secessão nos Estados Unidos, abriu uma oportunidade de expansão econômica do algodão brasileiro – pois eram estes grandes fornecedores desse produto. Esse aumento da produção algodoeira a nível nacional chegou ao Sul, que rivalizou e superou a produção nordestina. Porém, a época de ascensão indicada por Furtado não foi tão boa para a Paraíba que não conseguira competir com o algodão paulista (RÊGO, 2008, p. 105). No entanto, com o declínio dessa cultura no Brasil ela foi restringida a alguns pontos:

O país inteiro foi atingido pelo *boom*. Não seria aliás, mais que isto: um acesso de febre momentânea. Com o declínio dos preços, que se verificará ininterruptamente desde o começo do séc. XIX, conseqüência sobretudo do considerável aumento da produção norte-americana e do aperfeiçoamento da técnica, que o Brasil não acompanhou, a nossa área algodoeira vai se restringindo, e se estabilizará, com índices muito baixos, apenas em dois ou três pontos (PRADO, 2004, p. 150).

Manuel Correia de Andrade indica ainda que a importância do algodão no século XX teria sido mais se não fossem “a crise de 1929-1930, a praga da lagarta rosada e a expansão dos algodoads paulistas” (2011, p.159), ampliando nesse debate os fatores de declínio dessa economia. Porém, Gervácio Aranha indica que entre 1920 e 1930 houve um aumento da exportação do produto na Paraíba que chegou a ocupar o primeiro lugar no estado (1992, p.143). É nesse momento que chegam as multinacionais na Paraíba, gerando mudanças.

Apesar de um pequeno desenvolvimento industrial entre 1920 e 1940, a Paraíba permaneceu em estado eminentemente agrário.¹⁶⁷ Nas décadas de 1940 e 1960, o setor primário teve papel fundamental para sua economia, e o setor secundário um crescimento que foi obstaculizado com a integração inter-regional que prejudicou a industrialização do

167 No documento *Uma Política de Desenvolvimento para o Nordeste* elaborado por Celso Furtado no Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN), o economista aponta que havia uma evacuação de divisas para o Sul do país. Apesar de um consistente volume de exportações do Nordeste, tais divisas geradas foram transferidas para outras regiões do país, o eixo Centro-Sul, dado a política de controle das importações do período que fazia com que o comércio entre as duas estabelecesse relações desiguais. (Cf. PDNE, 1959, p.26).

A eminência agrária, não da Paraíba, mas do Nordeste, já constava em Josué de Castro – autor de grande influência para Vladimir Carvalho – em *Geografia da Fome* (1946) como uma denúncia das desigualdades regionais e do atraso: “é preciso não esquecer que no Nordeste 74% de sua população ativa se ocupa nas atividades primárias da agricultura, enquanto no resto do Brasil esta média é de 61% apenas. Daí a maior necessidade do nordestino dispor de mais terra em condições favoráveis para torná-la produtiva. Condições praticamente inexistentes no atual sistema agrário regional. Para evidenciar esta situação basta uma cifra: 50% da área total do Nordeste são açambarcados por 3% dos seus proprietários rurais e é por isto que mais de 50% das propriedades contam com mais de 500 hectares de terra. Ao lado deste latifúndio há a pulverização dos pequenos retalhos de terra – os minifúndios improdutivos.” (CASTRO, 1984, p.260).

Nordeste pela do Sul com as quais não conseguia competir (CITTADINO, 2006, p.234-238). Ainda assim, esse setor desenvolvido foi presente nos gêneros têxteis que se relacionavam à produção do algodão. Embora o clima do sertão seja adequado para o algodão, as secas também prejudicavam essa cultura.¹⁶⁸

É interessante notar que o cultivo do algodão é simples e foi realizado em larga escala no sertão. Combinou-se com a estrutura fundiária da pecuária sertaneja: a criação de gado é a atividade econômica mais ligada ao latifúndio, pois os grandes proprietários são sempre, principalmente, pecuaristas, e só subsidiariamente, agricultores. Esta regra só é quebrada nos brejos, onde as condições climáticas são desfavoráveis à criação de bovinos e onde a propriedade está quase sempre muito dividida (ANDRADE, 2011, p.159).¹⁶⁹

O arrendatário era a figura que dividia sua renda com os grandes proprietários, eram conhecidos localmente como foreiros (LEWIN, 1993, p. 66; MEDEIROS, 2000, p. 333). Como dito, no sertão era mais presente a figura do agregado e do meeiro, que continham relações mais diretas com o dono das terras.¹⁷⁰ Os meeiros eram os trabalhadores contratados através da meação; sobre essa condição comenta Linda Lewin:

A verdadeira meação prevalecia em ambas as zonas sertanejas, onde predominavam as árvores perenes de algodão. Os meeiros recebiam dos proprietários tanto sementes de algodão como de cereais; em alguns casos, recebiam empréstimos sem juros para comprá-las. Em troca, o meeiro trabalhava dois ou três dias por semana nas terras do proprietário e hipotecava uma parcela predeterminada de sua própria colheita de algodão, usualmente uma saca de algodão cru (...) Se ocorresse um desastre e a colheita fracassasse, o meeiro tornava-se um prisioneiro do proprietário: no ano seguinte, não apenas uma, mas duas sacas de algodão cru seriam exigidas. O trabalho forçado por dívida estava, portanto, implícito na meação (LEWIN, 1993, p.67).

168 No documento *Uma Política de Desenvolvimento Econômico para o Nordeste*, Celso Furtado indica que entre 1948 e 1953, o algodão nordestino foi seriamente prejudicado por fatores naturais, mas também pela política cambial (GTDN, p.40). Dessa maneira, fatores climáticos, administrativos e sociais se combinavam na difícil situação dessa economia estando na preocupação de diversos intelectuais das mais diversas áreas na época.

169 Sobre a diferença entre Brejo e Sertão na Paraíba identifica Gervácio Aranha: “entre Agreste e Sertão, algumas diferenças se faziam presentes entre as duas regiões. Eis alguns exemplos: 1) Se no Agreste, além do agregado e do meeiro, era comum a figura do arrendatário, que fornecia uma parte significativa da renda fundiária destinada aos grandes proprietários, no Sertão praticamente inexistia a figura do arrendatário; 2) No Agreste predominava o algodão do tipo herbáceo, aderente ao caroço, também conhecido como seridó ou algodão de fibra longa; 3) Se no Agreste a área cultivada com algodão correspondia a menos de um terço da área total cultivada na Paraíba, no Sertão, a área cultivada com esse produto correspondia a mais de dois terços dessa área total” (1992, p.121).

170 Sobre essa pluralidade de formas de relação do trabalho comenta Linda Lewin: “A considerável fragmentação no interior da força de trabalho rural facilitou o controle dos proprietários locais sobre os moradores. Existiam divisões entre foreiros, meeiros, e posseiros especialmente favorecidos ou moradores que desfrutavam de privilégios maiores” (1993, p. 65)

O narrador em voz over aborda a concentração de renda e monopólio dos meios de produção na figura do dono de terras, apontando que é essa figura também, geralmente, dono da usina. Indica ainda os altos juros cobrados por ele aos plantadores que, endividados, permanecem “sujeitos à obrigação de seguirem plantando, indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado de seu trabalho”. O “financiamento” era feito pelos próprios donos de terra que o utilizavam para aumentar seu domínio sobre os trabalhadores. Desta maneira, o “apanhador que sai apanhado” indicado pela poesia no começo da sequência, refere-se não apenas à dureza do trabalho concreto, mas das relações exploratórias a que estes homens estão submetidos. Identificamos um discurso que articula o subdesenvolvimento da região à desigualdade no sertão, mas apropriando-se também da crítica ao latifúndio.

Enquanto a narração em *voz over* oferece essas informações, na mesma sequência, exhibe-se a imagem de uma balança rústica de corda e madeira que mede com pedras o peso do algodão produzido. Um popular observa, pensativo, tenso, a balança que pesa o algodão. A imagem de S. Miguel aparece intercalada: hora na totalidade, hora repartida em planos detalhe da lança, da espada, do dragão/demônio que tem a seus pés. Sobreposição insistente fica alguns segundos em total silêncio. Essa construção aproxima a luta do bem contra o mal e o conflito de classes. Essa construção é semelhante, embora não posta em termos explícitos, entre o pensamento comunista brasileiro que opõe latifúndio e camponês; opressão e submissão; justiça e injustiça. Embora não seja utilizada a palavra camponês, o sertanejo a substitui enquanto personagem social, que confirma uma tese pecebista da situação de miséria e exploração no sertão brasileiro. A balança rústica e antiquada representa o atraso da região que gera malefícios para a economia, principalmente para os trabalhadores rurais.

Outra referência influenciou o documentário de Vladimir Carvalho, especialmente a sequência sobre a exploração do ouro no sertão, *O Garimpo de São Vicente* de João Lélis. Apesar do tema diferente o autor faz o seguinte comentário ao abordar a paisagem do ouro:

Aos pés das áreas de exploração, cada garimpeiro, cessando o trabalho, voe em procura do seu comprador para fazer a permuta do ouro colhido no serviço. Aproxima-se dele, que está junto a uma mesa onde a balança espera o peso do metal para mover-se. Depõe o apurado em cima da concha da balança. Feito o ajusto do peso, quase que ditado pelo comprador, conclui-se a transação. Recebe em dinheiro o que entregou em metal, ao cambio do dia. (...) Não é obrigatória a transação, sendo, porém, obrigatória a pesagem porque é por meio dela que o achador paga ao proprietário do terreno em que faz a exploração a importância de uma cônica, equivalente a dez por cento sobre o apurado (LÉLIS, 2000, p.13-14).

Lélis reitera as relações desiguais da produção no sertão e, como o documentário, usa

o símbolo da balança e articula a questão da injustiça, indicando o ajuste do peso “ditado”. Se em *O País de São Saruê* a balança assume uma expressão metafórica, no texto de Lélis ela é mais do histórico e concreto. Sabemos que o ajuste do peso é feito pelo comprador, cuja pesagem é obrigatória para que o garimpeiro receba sua pequena parte (dez por cento) pelo trabalho executado nas terras do dono da mina. O sistema de exploração e remuneração é semelhante à realizada na cultura do algodão. Em ambos, o menos beneficiado é o trabalhador primário. No filme, a figura do dono dos meios de produção só aparece na sétima sequência quando se entrevista o industrial José Gadelha que a personifica. Enquanto os planos articulam a venda da produção camponesa aos conflitos do bem e do mal na imagem de São Miguel Arcanjo, em construção mais abstrata, a narração sobrepõe informações concretas sobre esse conflito de classe:

com a grande fome de algodão provocada pela Guerra Civil nos Estados Unidos, a preciosa pluma assumiu o mercado internacional e se firmou definitivamente. Em Sousa, por exemplo, o centro mercantil mais expressivo das terras do Rio do Peixe, existem quatro grandes usinas, com um faturamento anual de cerca de setecentos mil cruzeiros, cada uma, soma apreciável, se considerarmos o atraso e o empirismo dos meios de produção. O cultivo do algodão é feito, como já vimos, em regime de meação. Aquele que detém a posse da terra, e, via de regra, é também o dono da usina, tem o privilégio do crédito nos estabelecimentos bancários. Com esses recursos, os donos da terra financiam os seus moradores, cobrando juros cinco vezes superiores ao recebido. Os lavradores, impossibilitados de resgatarem suas contas, após a partilha meio a meio de sua safra, assumem a dívida, permanecendo sujeitos à obrigação de seguirem plantando, indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado de seu trabalho (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 32’55”-34’25”).

A narração circunscreve o lugar da realidade filmada: Sousa. Afirma diretamente o caráter do “atraso e o empirismo dos meios de produção”. Reforça a informação sobre o regime de meação dessa cultura e relaciona a figura do dono da terra ao dono da usina, ressaltando seu apoio recebido dos bancos pelo “privilégio do crédito”. Contrasta essa última informação com os empréstimos que estabelecem uma relação de servidão com o trabalhador rural que, após a partilha injusta de sua produção, “assumem a dívida permanecendo sujeitos à obrigação de seguirem plantando, indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado de seu trabalho”. Esta última passagem evidencia a relação predatória e espoliação do trabalho do sertanejo, concordando com as denúncias das teses comunistas, bem como a necessidade de crédito para os camponeses e o atraso do modo de produção. O “dono de terras” não é exibido plasticamente, contudo sua figura é relacionada ao dono da usina, figura central que é exibida

depois na sequência seguinte, reforçando a relação entre essas personagens sociais.

A sobreposição de imagens que articulam São Miguel Arcanjo e o trabalho camponês é feita durante a narração quando o narrador fala no dono de terras e da relação desigual com o camponês. Apesar das conclusões da análise já ter sido apresentada, vale a pena retomar as imagens e conferir a sobreposição dos planos durante a montagem:



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 6, 34'-35').

O primeiro plano sequência “adentra” a casa rústica na qual se pesa o algodão. Ali se encontram na parede diversas imagens de santos católicos e de Jesus Cristo, ao centro, em destaque, a imagem de São Miguel Arcanjo depois enquadrada completamente. É exibida a contradição da situação da paisagem e a presença religiosa, como exibem os planos seguintes e a narração em voz *over*. Ao mesmo tempo, caracteriza a religiosidade sertaneja, sugerida

nesses e em outros planos durante o filme. Em seguida, a montagem joga uma sobreposição insistente de planos, nos quais o homem olha tenso a balança com seu algodão – em planos anteriores mostra ele colocando sua produção em um prato do instrumento e no outro pedras – e a imagem de São Miguel Arcanjo em detalhes. A tensão é aumentada pela presença dos elementos do cigarro, da mão que segura a corda e pelo enquadramento que se aproxima do rosto do agricultor cada vez mais, a cada plano alternado, mostrando sua expressão tensa. No último plano, as cordas poderiam até sugerir uma prisão (como barras de uma prisão) semelhante à imagem da gaiola articulada anteriormente ao exibir a família camponesa. A tais planos, é articulado o discurso sonoro-verbal sobre o contrato de meação, da dívida infundável do sertanejo com o patrão, materializando o contexto econômico-social de injustiça e exploração sugerido em metáforas. Alternadamente, a imagem de São Miguel Arcanjo é quebrada para alcançar diversos significados: a primeira mostra ele pisoteando o diabo, remetendo a um conflito e a luta do bem contra o mal; em seguida os detalhes mostram a face feiosa do diabo – nesta hora se fala dos donos de terra –, o arcanjo empunhando a espada – sugerindo a necessidade de lutar contra este inimigo –, e, por fim, a balança símbolo que como vimos cambia entre o símbolo da justiça, mas também da injustiça. Seria essa justiça ideológica e superestrutural como indicada por Carlos Estevam Martins no Anteprojeto do *Manifesto* do CPC, ou seja, um elemento da cultura popular que “tenta” compreender a realidade com os limites do povo? O símbolo anda entre a concretude da balança rústica que, efetivamente, no filme, denuncia uma situação de atraso e exploração, e o de São Miguel Arcanjo que pode sugerir a necessidade de lutar por justiça e/ou a necessidade de sair do âmbito ideológico (religião) para a concretização no mundo social – revolução. Os efeitos de simpatia e rejeição nas figuras do arcanjo e do diabo, também podem ser transferidos para a polarização explorador-explorado sobreposta neste discurso.

O conteúdo da narração é idêntico às denúncias realizadas pelos comunistas – a exploração dos latifundiários através das relações de trabalho no regime de meação, pela posse da terra e pela ausência de um financiamento justo aos agricultores – presentes na *Declaração de Março* (PCB, 1958, p.13). Segundo Leonilde Medeiros, a década de 1950 e 1960 foi um momento de visibilidade nos conflitos do campo. O termo camponês passa de um mero adendo de até então, para um esforço de organização desse setor, após a queda do Estado Novo quando a reforma agrária ganhou maior centralidade (MEDEIROS, 2000, p. 214). Nesse momento se consolidava a imagem da submissão do trabalhador ao latifundiário e seu inimigo o latifúndio (2000, p. 219). Essa afirmação pode ser corroborada por Carlos Alberto Dória quando afirma que houve uma passagem na primeira metade da década de 1950

da questão das medidas de combate à seca à estrutura fundiária, referindo-se a essa questão já em discurso de Getúlio Vargas em 1953 (DÓRIA, 2000, p. 251).

No processo de significação, latifúndio não simbolizava mais apenas uma grande extensão de terra, mas uma relação de exploração e opressão.¹⁷¹ Contudo, no documentário, não ouvimos os termos camponês ou latifúndio. Há menção a sertanejos, tangerinos, vaqueiros ou ao dono de terras. Mas, a “voz” do narrador, verbal, não usa tais termos, talvez por uma opção de se aproximar ao vocabulário local ou pelo contexto de ditadura militar. Porém, como vimos o conteúdo de classe está presente em diversas formas, construindo um discurso que problematiza a opressão entre latifúndio e camponês. Daí a importância de uma análise estética e semissimbólica que nos auxilie a compreender o discurso elaborado de maneira alegórica e visual em *O País de São Saruê*.¹⁷²

Na *Declaração de Março* de 1958, o PCB apostava no desenvolvimento do capitalismo no Brasil, enxergando que este seria necessário para a modernização e desenvolvimento das forças produtivas nacionais – a revolução nacional e democrática –, para só então chegar ao socialismo: uma visão etapista de processo histórico. Apostavam nas reformas dentro do Estado Burguês, capitalista, através da luta por uma configuração interna de forças políticas que propiciassem tais mudanças, a fim de alcançar o socialismo. Sua política também detinha um cunho pacifista, não propunham uma revolução insurrecional, mas uma política de apoio ao movimento nacionalista para reformas e uma aliança de classes, que incluía setores diversos como camponeses, operários, pequena burguesia urbana e uma burguesia nacional – como chamavam um setor da burguesia interessado no progresso nacional – e setores do próprio latifúndio. Estas teses influenciaram não apenas nos discursos políticos e na linha dos militantes, mas chegaram ao próprio imaginário e na produção cultural artística como identificamos em *O País de São Saruê*.

Apesar de toda a mudança na conjuntura do regime militar, ainda em 1966, na publicação das *Teses* para o VI Congresso (1966), havia a proposta do partido de derrota da ditadura militar ainda por uma aliança com a burguesia nacional e através de um caminho

¹⁷¹ É interessante notar como Leonilde Medeiros mostra que o próprio processo de significação e construção do que era o camponês, para fins políticos, lançou mão de termos localmente conhecidos para se concretizar: colonos, moradores, eram identificados como assalariados, termos de significação mais adequado ao léxico revolucionário. A divisão da produção, a meia e a terça, eram chamadas de parceria de arrendamento, por exemplo. Transformar tais relações, “pré-capitalistas”, “semi-feudais”, eram suas metas, ou seja, estabelecer jornada de oito horas, repouso remunerado, férias, fim do desconto habitação, consolidar as leis e carteira trabalhistas. Já para os posseiros a defesa era da permanência na terra. (MEDEIROS, 2000, p.232-233).

¹⁷² O tema da reforma agrária também apareceu de maneira mais organizada a partir do IV Congresso de 1954 e na Declaração de Março foi proposta uma frente ampla no campo. Essa frente antiimperialista e antifeudal, como já indicamos anteriormente, procurava unir diversos setores que eram considerados estratégicos para revolução nacional e democrática almejada pelo PCB.

pacífico para a revolução (GORENDER, 1987, p. 90). À época do filme ainda permanecia na linha oficial do partido essencialmente tal proposta, bem como no imaginário e horizonte político de muitos militantes.¹⁷³ Essa discussão não era, porém, homogênea.¹⁷⁴

A década de 1950 conheceu um deslocamento do discurso climático para o social, no entendimento da problemática rural camponesa aos quais podemos somar os exemplos do discurso de Getúlio em 1954, defendendo a desapropriação das terras marginais aos açudes públicos, a publicação de uma série de reportagens de Antônio Callado mostrando a estrutura fundiária por trás do discurso da seca, tudo isto fomentado pelas secas pelas quais passara o Nordeste em 1951, 1952 e 1953, a cobrança de Josué de Castro, então deputado federal por Pernambuco, que cobrara ao executivo ações para mudar a estrutura econômica nacional, pautando uma reforma agrária (DÓRIA, 2000, p. 251-253). Este último nos é particularmente interessante, pois seu livro *Geografia da Fome* (1946) foi uma influência para Vladimir Carvalho, indicada pelo cineasta para entender sua crítica em *O País de São Saruê*.¹⁷⁵

Josué de Castro indicava a relação entre o latifúndio e a miséria, a baixa produtividade e o atraso da região, tese presente em *Geografia da Fome* (1946). O geógrafo comunista mapeou a miséria no Brasil, traçando um quadro dos tipos de alimentação no país e seus efeitos sociais. Detém-se bastante sobre o Nordeste, sobre o qual afirma que:

A luta contra a fome do Nordeste não deve, pois, ser encarada em termos simplistas de luta contra a seca, muito menos de luta contra os efeitos da seca. Mas de luta contra o subdesenvolvimento em todo o seu complexo

¹⁷³ Na Resolução Política de 1967, o PCB assumia a tática de uma frente antiditatorial com os mesmos setores, ainda incluindo a burguesia nacional que teria uma “oposição limitada” (GORENDER, 1987, p. 175). Assim, mesmo em 1967, no regime militar, ainda fazia parte da tática oficial do PCB a frente com setores progressistas, incluindo a burguesia nacional, como via para uma revolução pacífica, nacional e democrática. Em 1973, a documentação afirma que a ditadura militar se transformara de uma ditadura reacionária em uma ditadura fascista, e o PCB propunha uma frente patriótica antifascista, que também abrangia diversos setores: “Propõe que todas as forças prejudicadas pelo carácter fascista assumido pela ditadura militar se unam numa ampla frente patriótica antifascista, incluindo desde a classe operária, o campesinato, a pequena burguesia urbana, até os sectores da burguesia em choque com o regime; desde as forças políticas opositoristas até os sectores arenistas divergentes do carácter fascista do regime” (PCB, 1973, p. 216-217).

¹⁷⁴ Entre os intelectuais do partido, Alberto Passos Guimarães, cuja elaboração teórica sobre o campo em *Quatro séculos de latifúndio* (1963) representava bem o pensamento oficial pecebista, tinha opositores, dentre os quais se tornara mais famoso Caio Prado Júnior ao realizar sua dura crítica ao partido em *A revolução brasileira* (1966). Os conflitos sobre a realidade rural brasileira, no entanto, antecederam essas publicações. Outro elemento importante foram as dissidências do PCB durante a década de 1960, cujos grupos assumiam posições mais radicais, rompendo com a saída nacional democrática preconizada pelo partido. Muitos influenciados pela revolução cubana, pelo foquismo ou pelo maoísmo, propunham outras saídas, seja a guerrilha urbana ou rural. Daí que a centralidade ou não do campo, ou qual era a luta a ser feita no campo, armada, sindical ou pela reforma agrária, não eram consensuais entre essa esquerda brasileira.

¹⁷⁵ Afirmação realizada, a uma pergunta nossa, por Vladimir Carvalho em uma mesa redonda no 7º *Fest Aruanda* junto com as documentaristas Isa Grispum e Lúcia Murat, moderado por Maria Rosário Caetano, realizado em João Pessoa no dia 12 de dezembro de 2011. Programação disponível em <<http://www.festaruanda.com.br/programacao.php>> Acesso em 16 de junho de 2014.

regional, expressão da monocultura e do latifúndio, do feudalismo agrário e da subcapitalização na exploração dos recursos naturais da região.

A meu ver todo o sistema de fatores negativos que entravam as forças produtivas da região são oriundos da arcaica estrutura agrária aí reinante. Todas as medidas e iniciativas não passarão de paliativos para lutar contra a fome, enquanto não se proceder a uma reforma agrária racional que liberte as suas populações da servidão da terra, pondo a terra a serviço de suas necessidades (CASTRO, 1984, p. 260).

Ainda na época do golpe militar havia uma opinião pública segundo a qual a estrutura agrária que beneficiava oligarquias nordestinas deveria ser alterada (DÓRIA, 2000, p. 254). Josué de Castro foi uma influência reconhecidamente direta – assim como Celso Furtado que também denunciava problemas na estrutura agrária nordestina. Se os outros autores como Alberto Passos Guimarães e Caio Prado Júnior não foram necessariamente lidos pelo cineasta – os quais são vistos como os maiores expoentes do debate comunista – há que se destacar que essas ideias circulavam entre intelectuais e artistas vinculados ao romantismo revolucionário, influenciando suas leituras sobre a realidade social brasileira. A citação de Josué de Castro acima se aproxima da concepção de Alberto Passos Guimarães, representante da ideologia oficial do partido sobre o campo. Ambos encaram a região como subdesenvolvida por um feudalismo agrário e seu atraso.

Esse debate está no centro de nosso esforço de relacionar o documentário enquanto oriundo da formação do documentarista, mas também um agente que procura se inserir no debate sobre a realidade brasileira e rural. Enquanto se delineava a representação do Brasil do Milagre Econômico, *O País de São Saruê*, na contramão, mostrou um país miserável e pobre. No entanto, cabe sempre ressaltar, este documentário possui sua originalidade pela maneira poética e autêntica – na própria linguagem cinematográfica e no conteúdo – pela qual narra a realidade rural sertaneja. O documentário não apenas reproduz uma ideologia, mas a reelabora, junta outras possibilidades e fornece uma elaboração sofisticada e artística – diferente das outras que se identificavam enquanto discursos científicos.

5.3 O gavião sobrevoa um reino desencantado: a entrevista com José Gadelha.

O documentário passa de um âmbito mais geral para uma realidade mais particular na sétima sequência. *O País de São Saruê* mostra Sousa e suas usinas. Indica ainda a presença das multinacionais e aponta a força comercial daquela região.

Já no século XIX, Sousa fazia parte do circuito mercantil estando em uma das principais rotas das carroças dos tropeiros que trafegavam com produtos para o comércio no

então centro comercial da Paraíba, Campina Grande. Sousa tinha relativo destaque na década de 1933, quando as rodovias foram melhoradas, detendo um bom número de caminhões, além de ser ligada à estrada de ferro pela qual circulavam as mercadorias no estado. O destaque de Sousa é reconhecido ainda na década de 1960 e 1970, pois beneficiada pelas rodovias e pela energia elétrica era um dos lugares de concentração das atividades industriais.¹⁷⁶

Na época do documentário, 1960, a Paraíba sofrera significativas transformações e o transporte precário do algodão, que era realizado pelos tropeiros até 1940, foi substituído pelos caminhões. Foi também uma época de substituição das pequenas prensas e bolandeiras a vapor – onde descaroçavam e prensavam o algodão retirado – pelas usinas que se tornaram mais presentes na produção algodoeira do estado (ARANHA, 1992, p. 294-295). Isso aumentou a concentração de riqueza e a evasão de investimentos para o exterior, pois as usinas eram de empresas multinacionais. Ao mesmo tempo, o algodão não era mais um produto apenas de exportação, mas direcionado a empresas têxteis brasileiras já consolidadas no Brasil. Outro produto também extraído do algodão era o óleo.

Como vimos o primeira etapa desse processo, o cultivo e colheita, detinha menor riqueza e estava mais precarizada em todo o processo. Adquirido a preços baixos pelas relações de poder que caracterizavam a região, o produto era refinado e revendido, fazendo a riqueza daqueles que estavam no setor comercial e industrial – que detinham vinculação com o latifúndio. A própria má distribuição de terra e ausência de financiamento eram fatores que permitiam a manutenção dessa dominação dos pequenos agricultores e da aquisição de seu produto a preços baixos. Vimos que o documentário mostra, na sexta sequência, essa realidade do agricultor, relacionando-a a luta do bem contra o mal, nas figuras de São Miguel Arcanjo e do Satanás, intermediados pela balança símbolo da justiça, mas, ao mesmo tempo, também exhibe uma relação econômica concreta enfrentada pelo sertanejo segundo o ideário político pecebista acerca da questão agrária, da realidade camponesa brasileira.

As cenas seguintes mostram a etapa industrial da economia do algodão. Vladimir Carvalho entrevista um latifundiário, político e dono de usina, José Gadelha.¹⁷⁷ Inicialmente,

¹⁷⁶ No governo de João Agripino (1965-1971), as rodovias e a energia elétrica foram preocupações do Estado, visto que a carência de energia e de meios de transporte fazia com que as atividades industriais se concentrassem ou próximas ao litoral ou em alguns centros urbanos do Estado (Sousa, Patos e Campina Grande) (CITTADINO, 2006, p. 244).

¹⁷⁷ Os Gadelha representaram uma oligarquia paraibana que dominou Sousa durante um bom tempo. José Paiva Gadelha é irmão de André Gadelha eleito como vice-presidente junto a Pedro Gondim, um dos responsáveis pela intensificação da repressão aos camponeses à época do golpe militar na Paraíba. À época das gravações do documentário, no entanto, Antônio Mariz, seu opositor, foi eleito prefeito de Sousa. A família Gadelha ainda permaneceu atuando na política seja em Sousa ou na Paraíba, como se vê por Salomão Benevides Gadelha, filho de José Paiva Gadelha, que assumiu a prefeitura de Sousa em meio mandato em 2002 e em um completo em 2004. Coordenou campanhas para deputado de Marcondes Gadelha e Léo Gadelha onde

os planos são articulados a uma *voz over*, que informa sobre prejuízos trazidos para donos de terras e trabalhadores pela inserção de empresas estrangeiras na região. Em seguida, o áudio cede lugar à entrevista com José Gadelha. Essa personagem fica entre uma ambiguidade de vítima do imperialismo e algoz dos trabalhadores locais. Entendemos que isso se relaciona ao imaginário político da esquerda ligada ao PCB, de uma possível aliança entre o proletariado rural e a burguesia local/nacional para realizar um projeto nacional e democrático ainda presente da década de 1970.

A entrevista com Gadelha possui sete minutos. Vladimir Carvalho deixa o entrevistado à vontade para falar de si. Gadelha fala sobre suas conquistas e de sua família, suas realizações econômicas e políticas em Sousa, e seu desejo de conseguir ser eleito como deputado federal.¹⁷⁸ Através da montagem, o discurso de autorrepresentativo de Gadelha assume, no documentário, a função de representar a ideologia dominante da elite do sertão. Realiza-se uma crítica ao discurso de Gadelha que se torna o antagonista dos populares apresentados até então. Analisamos essa construção do documentário levando em consideração a autorrepresentação de José Gadelha que almeja um cargo político, e o uso subvertido dela pela montagem de Vladimir Carvalho.

Inicialmente, chama nossa atenção três aspectos da trilha desta sequência: o primeiro refere-se à música que acompanha a longa entrevista, uma música alegre e regional ao som de pífano, já ao final da entrevista, surgem tambores fortes, negros; o segundo, a fala de José Gadelha, um homem que sabe como bem se expressar, passando credibilidade, sua entonação é tranquila, afável, simpática; por fim a voz de Vladimir Carvalho presente no áudio da entrevista, ouvimos suas perguntas, registrando no documentário o diálogo entre entrevistador e entrevistado, o que não era uma técnica recorrente no documentário brasileiro à época.

No áudio temos uma música simpática à Gadelha, alegre, mas que também não combina com o clima empostado de sua fala. Ela também tem caráter popular. Em nível de expressão, há um contraste entre o som da música e a gravidade da fala de Gadelha, possivelmente para reforçar este último caráter, diminuindo sua credibilidade. Esse contraste também é reiterado se compararmos expressão e conteúdo, pois o tema da fala é sério: as conquistas materiais de Gadelha e de sua família e a situação do homem no sertão, contrastando com a sensação sugerida pela música. Este contraste é mais profundo quando analisamos os planos, imagens, exibidos com o som. Essa afirmação se torna mais possível pela existência de outras entrevistas. As que são oferecidas maior credibilidade são de Charles

ambos saíram vitoriosos. Disputou ainda em 2010 o cargo de deputado estadual pelo PMDB.

¹⁷⁸ A transcrição do áudio da entrevista no filme se encontra disponível nos Anexos B (p.196).

Foster e Antônio Mariz, neste último, por exemplo, não há nenhum som competindo e as imagens reforçam a fala dele. Comparamos o uso das entrevistas mais à frente. Atemo-nos agora a como a entrevista de Gadelha é articulada aos elementos visuais da sequência.

Os planos dessa sequência mostram a usina, a cidade, José Gadelha e os operários da indústria algodoeira. Observando os objetos dos enquadramentos temos essa tabela:

	Quantidade de planos	Observações
Trabalhadores	15	Trabalhadores na indústria do algodão, incluindo planos médios e <i>closes</i> .
José Gadelha	12	Planos médios de José Gadelha na SANBRA, <i>closes</i> e seus veículos (carro e avião).
Neutros	10	Mostram a cidade de Sousa ou a indústria com ou sem homens.
Mistos	02	Mostram José Gadelha e os trabalhadores juntos.
Total	39	

(Tabela construída a partir do roteiro de *O País de São Saruê* publicado pela Embrafilme em 1986).

Organizamos os planos a partir da oposição entre trabalhadores e patrão. Por isso, são necessárias considerações sobre nossos critérios para a elaboração desta tabela. Categorizamos como trabalhadores os planos que mostram homens em atividade na indústria do algodão. Ficaram de fora planos que mostram homens, mas que não estavam trabalhando diretamente nesta, mesmo sendo possíveis funcionários da usina. Os planos do patrão estão representados pela imagem de José Gadelha, direta ou naqueles que o mostram chegando em um carro *galaxie* preto e, ao final, na sua partida em um jato particular, mesmo quando se mostram apenas os veículos, pois entendemos esses objetos como extensões da personagem. Foram categorizados de planos mistos aqueles nos quais Gadelha aparece junto aos trabalhadores e de neutros aqueles nos quais são exibidas imagens da indústria e da cidade, com ou sem homens que não estão em atividade na indústria e sem Gadelha. Privilegiamos, assim, considerar planos de trabalhadores aqueles mais explícitos, por temer que uma maior abrangência pudesse tornar pretensiosas ou invalidar nossas conclusões.

Os planos que mostram os trabalhadores, somando-os em geral, são mais longos e maiores em número que os que mostram Gadelha. Durante eles ouvimos em grande parte a voz de José Gadelha, sendo esta uma personagem que mesmo ausente em imagem está presente no som. Quantificamos os planos para mostrar que, ainda quando Gadelha fala sobre si, suas conquistas e sua família, Vladimir Carvalho privilegia mostrar os trabalhadores. Uma

construção possível e mais interessada no conteúdo referente à figura de José Gadelha, poderia mostrar o tema do discurso em imagens – com fotografias da família, por exemplo –, mas isso acontece muito pouco. Em geral, há imagens mostrando a cidade (planos neutros) e os trabalhadores, estes últimos em maior número, como indicamos. Emerge daí significativos momentos de antítese entre som (entrevista) e imagem (trabalhadores). Nesse sentido, Vladimir Carvalho se aproxima do que o teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein propõe como uma dialética do cinema, pela qual se criaria significações através da montagem no contraponto de elementos de antítese na sucessão de planos e no uso do som.¹⁷⁹ Essa indicação do plano estético também está presente no plano de conteúdo.

Seguem dos referidos planos dos trabalhadores e de José Gadelha:



¹⁷⁹ Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um russo cineasta e teórico do cinema dos mais importantes para a história do cinema. Seus filmes revolucionaram a visão sobre cinema, especialmente, do processo de montagem. Sobre a dialética da montagem, tal discussão é indicada por Jacques Aumont e Michael Marie quando afirmam que esta noção era ampliada por Eisenstein não ficando restrita ao enquadramento, sucessão de planos ou a imagem, mas ao próprio uso de som. Eisenstein pensou o som não de maneira redundante e submissa à imagem (reforçando seu tema ou oferecendo uma impressão de realidade), mas os sons participariam em pé de igualdade com a imagem e com certa autonomia na constituição de sentido que pode reforçar as imagens, contradizê-las ou manter um discurso paralelo (AUMONT; MARIE, 1995, p.85).



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 7, 35'20 – 37-10).

O primeiro plano localiza o espaço concreto onde são mostradas as imagens: uma usina filiada à SANBRA.¹⁸⁰ No segundo plano temos um homem levando um grande fardo de algodão, valorizando a dificuldade do trabalho pelo tamanho espetacular do carregamento. Depois temos alguns planos da chegada de carro de Gadelha, descrita por Vladimir Carvalho no roteiro da seguinte maneira: “Um **galaxie** preto, enorme, luzindo ao sol, entra pelo portão da fábrica. É um contraste com o ambiente.” (negrito do autor) (CARVALHO, 1986, p. 75). O carro realmente contrasta com o espaço de trabalho anterior, rústico e difícil, com seu brilho e luxo. As roupas de José Gadelha e dos trabalhadores, sua pose tranquila e relaxada, em contraponto com os corpos tesos de trabalho, em esforço físico contínuo; as expressões também se opõem, rígidas e tranquilas, até mesmo suas cores (Gadelha branco e os trabalhadores negros). Nos três planos seguintes vemos Gadelha olhando, “dono da situação” (1086, p.75) como descreve Carvalho. Nos três últimos planos vemos homens negros levando os sacos de algodão, enquanto em outro plano, Gadelha passeia tranquilamente em meio ao ambiente de trabalho. Em nível de conteúdo podemos afirmar que se opõem a categoria geral patrão e trabalhador, nas imagens de Gadelha e de seus funcionários (seres concretos filmados), respectivamente. As imagens relaxadas e tranquilas de Gadelha andando pela sua fábrica, cuja figura está em cenário aberto mostrando acima de si o céu ou espaço vazio, opõe-se aos trabalhadores em esforço físico e sob opressão representada pelos fardos que levam sobre as costas, peso que os oprime. Ela é exibida após várias sequências que mostram a dureza da vida sertaneja e da sua miséria, com indicações da apropriação do trabalho por outros. Essa construção traz uma antipatia por Gadelha e uma simpatia pelos trabalhadores,

Essa oposição é construída de outras maneiras. Examinemos outros planos significativos. Cada linha da sequência da tabela representa uma cena:

180 A SANBRA era uma filial estrangeira muito presente no Nordeste brasileiro, atuando na área de circulação da mercadoria algodão. Francisco de Oliveira (2008, p. 169) e Gervácio Aranha (1992) chamam atenção para a presença desta e outras empresas estrangeiras, aquele no Nordeste e este na Paraíba.



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 7, 38'16" - 40'02")

Na primeira, um carro bonito chega acompanhado pelo enquadramento, até que ele passa por trabalhadores. A câmera permanece com os trabalhadores, enquadrando-os, enquanto assistimos a poeira deixada pelo carro se assentar. Nessa construção estão opostos o carro de luxo e os trabalhadores. Embora não seja necessariamente esse o carro de Gadelha, ele é um objeto que foi relacionado ao “patrão” anteriormente. Opõe-se conforto e esforço, a posse (riqueza) e a necessidade de trabalho (pobreza). A passagem do carro deixando a poeira pra trás é uma construção muito utilizada no cinema (com poeira ou com poças de água) para demonstrar indiferença ou desprezo por aquele que dirige e quem está à margem na rua, ou uma situação de marginalidade. A figura do carro também mostra poder e domínio. A imagem de um homem no carro como símbolo do poder, força e vitalidade era comum em propagandas em meados do século XX e ainda hoje.

A segunda linha da tabela mostra a oposição entre os *closes* de Gadelha e de uma trabalhadora, as expressões reforçam o grande contraste entre patrão e empregado, o leve sorriso de Gadelha seguido da tensão da senhora no *close* – enquadramento utilizado para valorizar os sentimentos das personagens – produz uma menor simpatia pelo primeiro. Por fim, a terceira linha faz uma construção parecida com uma já utilizada na sexta sequência, este homem apesar de trabalhar com o algodão está vestindo uma curta roupa de péssima qualidade, feita com restos de material no qual trabalha. Reforça-se o contraste entre produção e consumo já referido anteriormente, mas também entre as vestes do proprietário que está bem vestido e de seu trabalhador, maltrapilho. A oposição construída é oprimido/opressor, pobreza/riqueza.¹⁸¹ Não é apenas a figura particular, histórica, de José Gadelha que é apresentada, mas uma oposição abstrata e geral entre patrão e operário.

Em síntese os planos alternados são trabalhados formando uma dialética entre eles, opondo as figuras do opressor e do oprimido. Dos 39 planos exibidos na sétima sequência, predominam os planos que mostram os trabalhadores em péssimas condições realizando trabalhos difíceis e em más condições, Eles são exibidos enquanto se ouve a entrevista de José Gadelha durante toda a sequência, formando outra antítese. Isso influencia a recepção do discurso de Gadelha que, embora se apresentando da melhor maneira possível com fala bem articulada e demonstrando conhecer aquela realidade, possui na contramão elementos sonoros leves que podem até passar despercebidos, mas que influenciam na leitura (a música de pífano e os tambores) e o discurso apresentado em imagens as quais reforçam o caráter de denúncia – pela predominância da imagem dos trabalhadores – ao mesmo tempo compensam a predominância da voz do usineiro. Mas de quê fala este sujeito?

José Gadelha fala sobre suas posses e as realizações para a “gente de Sousa”. Seu tom de voz empostado, combinado às imagens, pode o tornar menos simpático ao público. A entrevista se inicia apresentando o crescimento de sua família, seu sucesso comercial¹⁸²:

Em 1933 iniciamos a nossa vida comercial, arredando uma bolandeira do saudoso José Avelino de Oliveira, no sítio Pompéia. Em 1936, compramos um mecanismo à margem do rio do Peixe, que circunda a nossa cidade, ao falecido Júlio Marques de Melo. Em 1958, transferimos este mecanismo

181 Vale ressaltar que, como bem indica Jean-Claude Bernardet, é necessário uma predisposição para sentir simpatia ou antipatia pelos personagens. Há uma variação inesperada no processo de recepção de um filme a depender do público. Para o autor, essa construção de uma simpatia ou antipatia é indicativa de um público potencial ao qual o filme se dirige (2003, p.39).

182 Apesar da entrevista ser exibida como se não houvesse cortes, cabe sempre lembrar que o áudio também sofre edição no processo de montagem. A entrevista certamente teve cortes, pois se precisa selecionar o material de entrevista que geralmente é maior que o filme comporta, tanto pelo tamanho como pelo interesse do cineasta. Nesse processo, pode-se mudar a ordem da fala e omitir alguns trechos.

obsoleto para a cidade, com novas instalações, daí nasceu o nosso êxito na vida comercial. Construimos mais uma fábrica de óleo, construimos também uma fábrica de doces. Montamos um cinema. E agora estamos concluindo uma montagem de rádio, que aliás está dando muito trabalho em face da politicagem mesquinha que se está travando em torno dela (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 7, 37'11 – 38'00”).

Essa explanação mostra como a família alcançou consistente acúmulo de capital e expandiu seus investimentos na cidade: usina de açúcar, fábrica de óleo, fábrica de doces, um cinema e uma rádio. Sua família possui grandes posses as quais não se resumem à indústria do algodão – área comercial –, mas presentes em outras áreas industriais – óleo, doces – e até midiática – o cinema e a rádio.¹⁸³ Aliás, o ano de 1933 é significativo pois...

A Paraíba, até então a maior produtora de algodão, perdeu (...) após 1932 sua primazia. A causa mais visível de tal decadência foi a grande seca daquele ano, mas sua motivação profunda era a concorrência mais profissional e eficaz dos paulistas (RÊGO, 2008, p. 105).

Dessa maneira, é possível que a aquisição de Gadelha fora possível nesse contexto de crise que não era restrita apenas ao algodão. É significativo que Gadelha, no discurso do filme, não ressalta a produção do algodão, apesar deste ser o tema do filme. Seu discurso se concentra mais em uma propaganda de seus feitos, para usos políticos. Além disso, sua participação na economia do algodão, aparentemente, era menos na produção que em seu circuito mercantil. Vários médios e pequenos agricultores deviam vender a sua produção a José Gadelha, industrial e atacadista, que dali construía parte de suas riquezas.

Cabe ressaltar que após 1950, a indústria têxtil brasileira já estava desenvolvida e o algodão produzido no sertão era enviado diretamente para fábricas têxteis do Nordeste, não sendo mais voltado em sua maior parte à exportação (ARANHA, 1992, p. 170) Além disso, além da fibra, outro produto fazia a riqueza de alguns poucos: o óleo do algodão. De qualquer maneira, a indicação de suas posses permite-nos identificar seu poder econômico e poder político o que é mais explicitado em seguida:

Temos feito alguma coisa por nossa cidade, já doamos a Sousa uma maternidade das mais bem equipadas do interior do estado. Doamos um terreno para a escola de treinamento; doamos um terreno para o DNOCS;

183 No final da década de 1960 a TV ainda não detinha o poder de difusão que possui hoje. Além disso, não estava presente em todo o país, especialmente nos interiores nordestinos. Porém o rádio era um grande veículo de transmissão de informações e de ideologia, assumindo grande papel político. É importante ressaltar que o poder da família Gadelha, então, não se restringia ao poder econômico – que já era enorme – mas chegava ao âmbito político institucional e radiofônico (ideológico).

doamos um terreno para a construção do Hospital Regional de Sousa. Doamos também um terreno para a construção da Coletoria de Sousa. É um prédio pomposo que honra nossa cidade. E há poucos meses atrás comprei um hotel – o Gadelha Palace Hotel – o terceiro do estado da Paraíba. Isso com a finalidade única de ajudar à minha terra e à coletividade (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 7, 38'00" - 38'45").

José Gadelha procura se mostrar como um homem generoso que se preocupa com sua terra e seus habitantes. Por isso, apresenta suas doações de maneira altruísta. No entanto, este apadrinhamento era instrumento de poder político: tais empreendimentos aumentavam sua influência na região. O documentário não traz informações sobre a efetivação ou as intencionalidades do latifundiário com estas obras. Ficamos apenas com sua versão. Porém, como vimos, a sinceridade de suas intenções é um tanto questionada no documentário pela montagem na exibição das imagens das condições de seus próprios trabalhadores.

A figura da família e do coronel foram alvos de inúmeros trabalhos cujas contribuições podem ser interessantes para pensar a figura de José Gadelha. Assim André Heráclito do Rêgo indica as contribuições de Victor Nunes Leal com *Coronelismo, enxada e voto* (1949), para pensar elementos como que a vitalidade do poder dos coronéis, em uma dada região, era “inversamente proporcional ao crescimento das cidades, o isolamento sendo assim um fator fundamental na formação e na manutenção do fenômeno; e que o coronelismo era um compromisso entre o poder privado decadente e o poder público reforçado”. Indica ainda que, para Maria Isaura Pereira de Queiroz, reforçou a fortuna e qualidades pessoais que possibilitavam ao indivíduo chegar a ter esse poder, mas também o caráter carismático que lhe permitia obter a adesão afetiva e entusiástica de outros homens (RÊGO, 2008, p.16-17).

Monique Cittadino indicou que os estudos posteriores a Leal transformaram “faces” do coronelismo (o mando ou as práticas clientelísticas e assistencialistas) no seu elemento definidor, permitindo a historiografia trabalhar com a perspectiva da sobrevivência do coronelismo. Para ela sobreviveram à

Revolução de [19]30 e, posteriormente, ao Estado Novo, as permanências do arcaico num contexto que tendia a se modernizar. Ou seja, características presentes no coronelismo, mas não exclusivas dele: o poder local e o exercício do mando, a presença do chefe político, o controle do eleitorado através de práticas assistencialistas e clientelistas, à existência de parentelas, etc. Uma série de elementos que, embora presentes no coronelismo, não permitem a afirmação da sua presença dos dias que correm (CITTADINO, 2006, p.47).

Por isso, não encaixamos José Gadelha na figura de coronel, podemos afirmar, no

entanto, a presença de elementos que sobreviveram às práticas características desse tipo sociológico, sendo possível identificar em seu discurso elementos de uma parentela – ao citar seu irmão que foi vice-governador do Estado –, reafirmar as suas obras e doações, a fim de conseguir empatia do público, caracterizando um assistencialismo. Sabemos por outras fontes sobre o poder dos Gadelha, oligarquia que dominou a política de Sousa. Era uma oligarquia ligada à economia do algodão e cuja presença parentelística na política persiste até hoje. Na apresentação de si, José Gadelha busca simpatia do público e mostrar conhecimento sobre seu redor. Enumera suas doações de terrenos, o que nos permite identificar que os Gadelha não apenas eram donos de terras significativas, mas detinham poder político e prestígio social (carisma) que certamente sua família alcançara com esses investimentos.

Quando questionado sobre sua opinião acerca da situação do homem do campo, responde que é uma gente sofrida e atribui esta situação a um desprotegimento dos governos federais, estaduais e municipais. Também afirma que falta crédito dos bancos para que eles possam se desenvolver. Ainda diz que "são" uma gente que nunca deixou de ser "endividada". Aparentemente, para Gadelha, a solução para a pobreza está no auxílio do Estado ou dos bancos. Pelo discurso do documentário, apresenta-se no processo de cambão e na dificuldade de ter uma consistente agricultura de subsistência; era difícil para o trabalhador levar uma vida sem miséria. O discurso de Gadelha entra em discordância com os elementos anteriormente apresentados, da pesagem do algodão, da injustiça da balança sertaneja, contradição provocada pela montagem de Vladimir Carvalho. O endividamento era parte do sistema que prendia os agricultores aos favores dos donos de terras. Isto é explicitado na sequência seis, portanto, antes desta entrevista com Gadelha. Embora não dito diretamente que esta era a situação dos trabalhadores de Gadelha, a montagem e a narração interior sugerem, afirmando que esta era a realidade dos trabalhadores de Sousa e que o dono de terras era geralmente o dono da usina. O historiador Gervácio Aranha mostra que essa era uma realidade na Paraíba, indicando um padrão nas relações de trabalho na produção do algodão:

Os pequenos agricultores (...), em sua maior parte trabalhavam em terras de outrem e não encontravam nenhuma facilidade de financiamento. No Sertão, por exemplo, em geral esses agricultores estavam sujeitos à 'morada' e conseguiam, no máximo, cultivar algodão de meia nas terras dos grandes proprietários, apenas recebendo um 'adiantamento' a título de empréstimo, a ser pago com a metade conseguida na colheita. (...)

Já os pequenos agricultores, que trabalhavam em terra própria, frequentemente se submetiam aos inúmeros intermediários que forneciam 'adiantamentos', comprando o algodão ainda na 'folha'. Eles estavam espalhados por todo o Sertão (ARANHA, 1992, p. 210-211).

Podemos identificar que a maior parte dos trabalhadores do algodão trabalhava nas terras de grandes proprietários, morando em suas propriedades e/ou mantendo um vínculo de dominação pelo empréstimo que recebiam a ser pago com metade da colheita. Outra possibilidade era dos pequenos agricultores que possuíam alguma terra, mas que também se inseriam em uma relação de dominação ao se endividarem com os compradores de algodão. Gervácio Aranha aponta ainda uma terceira situação do agricultor, o trabalhador assalariado:

mais conhecido no Sertão da Paraíba como braço alugado. Requisitado tão-somente nos momentos de limpa, ‘corte’ da terra e colheita, sua condição de vida no trabalho, além de miserável era bastante instável. O braço alugado, na verdade, ganhava pouco e trabalhava duro, sendo considerado o mais miserável dentre os trabalhadores sertanejos. (...) sua condição de trabalhador de aluguel o tornava marcado por um certo estigma, como se essa condição fosse uma espécie de ‘marca registrada’ da inferioridade (ARANHA, 1992, p. 212).

Havia, assim, uma terceira possibilidade, a mais miserável e mais mal vista localmente que era o trabalho assalariado ou o braço alugado. Apesar dos já referidos instrumentos de dominação, a morada e a propriedade de terra ofereciam aos agricultores alguma segurança que o assalariado não possuía. Essas eram formas de trabalho predominantes na Paraíba indicadas por Gervácio Aranha. Este era um ponto central para as diversas interpretações comunistas da realidade agrária brasileira: quais eram as formas de trabalho predominantes no país/Nordeste e como classificá-las? Capitalistas ou feudais? Poderiam ser consideradas assalariadas ou não? Este era um dos pontos centrais de divergência entre Caio Prado Júnior e Alberto Passos Guimarães.

Para Alberto Passos Guimarães, as relações no Nordeste eram feudais, pré-capitalistas, sendo necessário revolucioná-las. Nesse sentido, para o autor, as relações indicadas como a morada e o cambão estabeleciam uma relação de dominação feudal oriunda da formação feudal do país no processo de colonização.¹⁸⁴ Já para Caio Prado Júnior, o Brasil se encontrava no capitalismo desde o início, e acreditava que as relações, apesar das formas diversas, eram capitalistas e majoritariamente assalariadas, afirmando que essa leitura era uma deformação seja conceitual seja da realidade brasileira (PRADO JÚNIOR, 1987, p. 42). Esses autores divergiam naquilo que estava na ordem do dia da defesa comunista: aquele centrava na reforma agrária e o último na consolidação das leis trabalhistas no campo.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Afirma Alberto Passos Guimarães em *Quatro séculos de latifúndio* (1963) “Êsse conteúdo dinâmico e revolucionário, na presente etapa da vida brasileira, expressa-se pelo objetivo principal do movimento pela reforma agrária, que é o de extirpar e destruir, em nossa agricultura, as relações de produção do tipo feudal e não as relações de produção do tipo capitalista.” (GUIMARÃES, 1989, p.34)

¹⁸⁵ Recomendamos a leituras do historiador Raimundo Santos em *Alberto Passos Guimarães num velho debate*

Caio Prado Júnior não foi o único a tecer críticas à época à linha oficial pecebista ou à posição assumida por Alberto Passos Guimarães. André Gunder Frank, economista alemão e um dos teóricos da Teoria da Dependência em oposição ao desenvolvimentismo, em seu texto publicado na *Revista Brasiliense* em 1964, *A agricultura brasileira: capitalismo e mito do feudalismo*, teceu críticas ao marxismo brasileiro, que chamou de marxismo tradicional e à posição do PCB. Estendeu sua crítica a outros PC's e intelectuais latino-americanos. Para ele, a afirmação de que a América Latina começou sua história a partir do descobrimento com “instituições feudais e que ainda as conserva, mais de quatro séculos depois” é falsa. Indica que a agricultura é chamada de feudal na Segunda Declaração de Havana (1962) “sem dúvida o mais incisivo e importante documento contemporâneo sobre a realidade econômica e política da América Latina” (FRANK, 2005, p.37).¹⁸⁶ Por isso, essa leitura política não era apenas brasileira, mas latina, havendo debates nos veículos de discussão desse grupo político.

Essa crítica é retomada no recente texto *Os comunistas e a ditadura burgo-militar: os impasses da transição* (2014) de Milton Pinheiro. Em análise retroativa, esse sociólogo e cientista político fez duras críticas à estratégia política adotada pelo PCB nesse período. Indica que já em 1935 o PCB adquire uma cultura política cuja prática sindical não se voltará mais para a autonomia operária, mas centrada em um espectro corporativo da ordem burguesa, oriundo dessa visão de revolução burguesa e da necessidade de um pacto com os setores “progressistas” nacionais.¹⁸⁷

(1994) ou *Caio Prado Júnior na cultura política brasileira* (2001). Há também o artigo *A questão agrária brasileira (1950/1960): A análise histórica de Alberto Passos Guimarães e Caio Prado Júnior* (2007) dos historiadores Ricardo Oliveira da Silva e Cláudia Wasserman. *O Nordeste 'Problema Nacional' para a esquerda* (2000) de Carlos Alberto Dória, no volume IV da Coleção História do Marxismo no Brasil, é uma interessante contribuição para esse debate. Outros documentos da época podem ser conferidos na coleção *A questão agrária brasileira* organizada por João Pedro Stedille, particularmente no volume 1 há textos de Caio Prado Júnior e Alberto Passos Guimarães, além de outros intelectuais da esquerda brasileira.

¹⁸⁶ André Frank desmonta essa tese seja do feudalismo ter antecedido ao capitalismo no Brasil, ter coexistido com o capitalismo ou o capitalismo estar penetrando no feudalismo. Para ele, a formação era capitalista desde seu início. Aponta carências na formação dos comunistas, afirmando diversas confusões teóricas, dentre elas uma ideia de que as relações de trabalho diversas seriam semifeudais. Afirma, baseado em Prado, Ianni e Costa Pinto que vários supostos traços feudais “da relação proprietário-trabalhador são fachadas de uma exploração econômica essencialmente comercial” (FRANK, 2005, p. 53), capitalista. Afirma que a interpretação “dualista” baseia-se em “equivocos importantes”, inclusive ao conteúdo semântico de termos feudal e capitalista. Para Frank, o capitalismo pode manter estruturas que, aparentemente, não sejam capitalistas, mas elas, no entanto, estão fazendo parte do sistema e não podem ser supervalorizadas ao ponto de definir todo o sistema. Elas fazem parte da adaptação e viabilização do próprio sistema capitalista. Critica a estratégia de revolução nacional e democrática, a reforma do capitalismo, afirmando que a tática dos camponeses e seus aliados deveria ser destruir o capitalismo.

¹⁸⁷ Milton Pinheiro afirma que “A batalha pela modernidade capitalista se aprofundará com a capitulação à ‘burguesia nacional’, como parceiro conflitivo do longo processo de revolução burguesa, perenizando a visão etapista da revolução brasileira e afirmando a necessidade de um pacto pelo desenvolvimento das forças produtivas, passando de uma visão dogmática de ruptura para o afastamento de qualquer processo clássico de ruptura com a ordem do capital (com a rara exceção da manifestação dessa ideia nos anos de 1950). A constante preocupação com a estabilidade democrática tornou o partido subalterno no processo

Por esse debate, percebe-se que a visão dos comunistas sobre os projetos políticos para o país e as interpretações da realidade brasileira não eram homogêneos. Há semelhanças no discurso fílmico de *O País de São Saruê* com algumas dessas ideias, mas também contrastes. O documentário assume uma identidade regional, sertaneja, que tanto poderia lhe render enfrentar melhor a censura como articular as denúncias sociais feitas pela esquerda.

Em certo sentido, a representação de José Gadelha pode ser lida na perspectiva do projeto nacional democrático. Embora ele seja mostrado como um grande inimigo do sertanejo e como uma figura de opressão, por outro lado, o reforço do tema do imperialismo, tange uma visão que relativiza levemente seu papel na luta de classes pelo inimigo externo. Para alguns autores, haveria latifundiários progressistas com os quais se buscava a estratégia da aliança de classes: figuras da oligarquia local poderiam ser táticas. Por isso, Há uma leve ambiguidade que “unem” a figura de patrão, dono de terras e usineiros no drama da seca ou na atuação imperialista. Elas estão presentes no discurso em *voz off* e na canção de José de Arimatéia (o vaqueiro) que se refere à seca quando “chora vaqueiro e patrão”. São dramas enfrentados pelos sertanejos, ricos ou pobres – embora não de maneira igual.¹⁸⁸

Quando José Gadelha, em seu discurso, delinea a genealogia de sua família, indica que a família Gadelha está em Sousa desde o avô do entrevistado e que seu irmão mais velho, André Gadelha, foi vice-governador do estado. A família Gadelha é uma das oligarquias paraibanas. Detém poder econômico e político, mantendo seu domínio local. Uma oligarquia significa que a autoridade se concentra nas mãos de poucos os quais podem ser de uma mesma classe social, partido ou família. Elas se mantêm “unidas e solidárias, não deixando espaço para a organização de partidos ou sindicatos que representem interesses contrários aos seus” (GUERRA, 1993, p.18-19).

Podemos afirmar que, à época de elaboração de *O País de São Saruê*, permaneciam oligarquias na Paraíba sob novos arranjos políticos.¹⁸⁹ Com o golpe militar em 1964, este

dessas lutas. Afirmção de uma visão autárquico-burguesa da soberania nacional. Confirmação de um frentismo policlassista como instrumento de luta pela democracia. Com todo esse arcabouço (...) permeado pela cultura de que a democracia só virá pelo arranjo da conciliação e tensionado pela dúvida da opção entre povo e classe, será vitoriosa na formulação do partido a política nacional libertadora e a revolução em etapas, como via ao socialismo” (PINHEIRO, 2012, p. 214-215 apud PINHEIRO, 2014, p.24). Para o autor, o PCB permaneceu com uma visão conflitiva baseada na existência de uma burguesia nacional e com a preocupação com uma estabilidade democrática, que tornou o partido “subalterno no processo dessas lutas”, escolheu a política nacional libertadora e uma revolução em etapas como via para o socialismo, optando por povo (ligado à ideia de nação) e não pelo recorte de classe (baseado na economia política).

¹⁸⁸ A canção de José de Arimatéia obviamente não reflete a linha pecebista, mas seu uso no filme sim.

¹⁸⁹ A historiadora Lúcia Guerra afirma que “No Brasil, o período áureo do Estado Oligárquico foi a Primeira República (1889/1930), apesar de algumas de suas características básicas extrapolarem esse período. As oligarquias se redefiniram e, utilizando novas formas de dominação de acordo com as conjunturas políticas e econômicas, muitas delas sobrevivem até hoje” (GUERRA, 1993, p. 21).

poder se reorganizou, a fim de manter as estruturas locais dentro da nova ordem nacional. O poder circulava entre famílias através de cargos políticos, que eram atribuídos a membros da família ou próximos, em troca de favores e compromissos, perpetuando o poder nas mãos da elite (GUERRA, 1993, p.43). Não podemos afirmar que na segunda metade do século XX havia nomeação por tempo indeterminado de cargos como a Prefeitura, no entanto, através de outros mecanismos de poder, persuasão e influência a elite se mantinha nestes cargos.¹⁹⁰

Em *Política e Parentela na Paraíba – um estudo de caso da oligarquia de base familiar* (1993), Linda Lewin estuda os vínculos entre política e estrutura familiar, em estudo de caso da oligarquia Pessoa sob liderança de Epitácio Pessoa entre 1912 e 1930. Para ela:

Apesar da Revolução de 1930, que deu início à era de Getúlio Vargas, a política oligárquica, sob muitos aspectos, sobreviveu à era das oligarquias e continuou a ser uma força significativa inclusive no plano nacional. Mais recentemente, a urbanização, a industrialização e a imposição do regime militar restringiram a política oligárquica ao plano local. Longe de terem sido extirpadas, portanto, as raízes da oligarquia permaneceram implantadas até mesmo nos anos 1980. Em muitas localidades rurais onde a capitalização maciça da agricultura e a expulsão dos moradores ou colonos, característica do Brasil desde a década de 1960, não ameaçou estruturas agrárias mais antigas, os arranjos políticos historicamente associados àquelas estruturas freqüentemente resistiram (LEWIN, 1993, p. 06).

Encaixamos nessa identificação de permanência dos traços dessa política oligárquica de parentela o *background* não explicitado em *O País de São Saruê*, ao apresentar a entrevista de José Gadelha. Essa estrutura política parte de vínculos associativos baseados na família, ou seja, o vínculo informal de associação oligárquica pode incluir a amizade política (LEWIN, 1993, p. 10). A família Gadelha apresenta forte presença na direção da prefeitura de Sousa – e também em outros âmbitos da política paraibana. Assim, em 1960, o udenista conservador André Gadelha, referido por José Gadelha como seu irmão na entrevista, disputou e ganhou a

¹⁹⁰ Lúcia Guerra indica que a região do São João do Rio do Peixe também teve uma continuidade de famílias, porém indica essa presença ao menos até 1930 e não comenta o que ocorre posteriormente. Não temos dados de como se instalou a oligarquia Gadelha, mas é interessante que a data coincida com a chegada de Gadelha, indicada na entrevista ou a indicação da reorganização das oligarquias em 1930, como indica André H. do Rêgo. Esta é uma pesquisa a ser feita e relacionada posteriormente. Sobre a oligarquia pré-Revolução de 1930, comenta Lúcia Guerra: “São João do Rio do Peixe é outro exemplo típico da continuidade de algumas famílias no comando da política municipal. Duas famílias ramificadas no sertão, Dantas e Sá, compartilharam o poder durante toda a Primeira República, naquele município. Em 1898 foi nomeado para Sub-Prefeito, João Dantas de Oliveira e, de 1908 até 1922, quem exerceu continuamente esse cargo foi Domingos Gonçalves Dantas. A chefia política do município cabia ao Padre Joaquim Cirilo de Sá, que foi deputado estadual em sete legislaturas seguidas (1904/1930), enquanto seu irmão Manoel Cirilo de Sá ocupou a Prefeitura de 1908 a 1922” (GUERRA, 1993, p. 44). Não abordamos a sequência do filme que desenha a origem da modernização do sertão e de sua elite, mas nela é indicada a presença da oligarquia dos Dantas e Sá. Este é outro trabalho a ser feito posteriormente. Na sequência outros elementos se mostram extremamente relevantes como a chegada do trem, do primeiro automóvel e os costumes da elite de Acauã.

vice-presidência do Estado da Paraíba em 1960.¹⁹¹ Com o golpe de 1964, a repressão, na cidade e no campo, foi acentuada com José Gadelha de Oliveira como comandante geral das Forças Armadas (COELHO, 1994, p.52).¹⁹² Ainda recentemente a disputa pelo domínio de Sousa é indicada em jornais; tais conflitos são referidos como atuais.¹⁹³

Um dado importante sobre esta sequência e sua relação com a penúltima sequência do documentário é que a oligarquia dos Gadelha teve seu ciclo de domínio em Sousa quebrado com a chegada de Antônio Mariz à Prefeitura. José de Paiva Gadelha e Antônio Mariz são ambos entrevistados no documentário, tornando patente um conflito político que não está explicitado pelo filme. Buscamos contextualizar tais personagens sociais de *O País de São Saruê*, problematizando o uso da entrevista e mostrando que não é feito da mesma forma, pois suas falas são utilizadas pelo documentarista que possui uma posição política.

Para crescer economicamente, José Gadelha se serviu do apoio de uma família rica e influente. Parece que escapa a Gadelha essa contradição em seu discurso ou talvez, por isso, indique a necessidade de crédito. Rosa M. Godoy Silveira comenta sobre a posição assumida pela elite política nordestina do século XIX perante a crise regional que, apesar da distância temporal, parece-nos ainda elucidativos sobre o discurso de Gadelha:

Os proprietários se retratam como vítimas pacientes de um processo que lhes aparece imageticamente imponderável. Dessa forma, deslocam-se do processo, isentam-se dele, camuflam o seu comprometimento com o mesmo. Mas sabem, de modo a não se caberem dúvidas, o papel que querem exercer: o de manter a sua dominação. Aí, então, voltam a ser agentes da História. (...) mas que (...) se negam (a qualidade), quando se empenham em reorganizar e submeter ao seu controle a mão-de-obra, através da sujeição dos homens livres, como forma de reiterarem sua reprodução – ameaçada pela crise – enquanto classe hegemônica no espaço regional (2004, p. 189).

Alguns dos elementos da citação de Rosa M. G. Silveira não podem ser aplicados a José Gadelha: ele não se coloca como vítima, mas como parte do processo. No entanto, podemos afirmar que há o desejo de manter sua dominação e a negação do empenho em manter a mão de obra sob seu controle – o que, contudo, é exibido pelo documentário. O discurso de Gadelha não é apenas de um usineiro, mas de um homem que pleiteia um cargo

191 “Zabilo Gadelha (André de Paiva Gadelha), um portentoso comerciante de algodão em toda a área do Rio do Peixe, sendo Sousa a sua cidade de nascimento.” (1994, COELHO, p. 46)

192 O jornalista Evando Nóbrega afirma que “O coronel Macário – dos quadros do Exército mas comissionado junto à PM, força auxiliar, num posto imediatamente acima (...) – manifestava-se muito prudente, conciliador, ponderado. Até o jeito de falar – manso, pausado, quase num cochicho ao pé do ouvido (...). O coronel Gadelha [que o substituiu] era menos paciente com as estripulias à esquerda, o mesmo ocorrendo com o major Pedro Belmont, chefe da Polícia Civil” (1994, p. 160).

193 Acessado em 10 de out. de 2014 às 16h14. Endereço: <<http://expressopb.com/tag/familia-gadelha/>>

político como é provocado por Vladimir Carvalho:

Vladimir Carvalho: Sr. Gadelha, para finalizar, gostaria de lhe perguntar a que o senhor mais aspira na vida, de agora por diante, que já está um homem... quase que um homem realizado, praticamente?

Gadelha: Ora, meu caro, realmente eu sou um homem realizado. A única aspiração que eu tenho na vida é essa que estou fazendo, disputando uma cadeira de deputado federal, para, no caso de ser eleito, ajudar ao Nordeste e principalmente ao sertão paraibano e de modo muito especial à minha querida Sousa (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 7, 40'43" – 41'16").

Esta é a fala que conclui a entrevista, assistimos então Gadelha se despedir da câmera (de nós, de seus trabalhadores de Sousa) e sair voando em seu avião. Essa construção final, causa a impressão de um distanciamento daquela realidade que José Gadelha apenas observa, discursa, mas que deixa para trás em sua miséria. A explicitação da disputa política demonstra a vinculação entre poder econômico e político, contrapondo-se à imagem benevolente construída pelo Gadelha que, até então, não revelara suas intenções políticas – ao menos na ordem apresentada pelo documentário. Essa evidência nos permite questionar seu discurso e o desenvolvimento gerado para Sousa aparentemente apenas para ajudar sua gente.

Desta maneira, o discurso de Gadelha detém as seguintes dimensões: a) constitui-se como uma representação do próprio, consciente de um potencial político de seu discurso que deixa transparecer suas habilidades como homem de sapiência das palavras; b) a entrevista, no entanto, é editada e inserida em um contexto mais amplo em *O País de São Saruê*, sendo um documento selecionado que permite uma leitura não de si autonomamente, mas em sua inserção em uma trama de elaborações estético-cinematográficas que influenciam a maneira de ser visto; c) ela revela a existência de um debate de saberes com a qual procura dialogar, seja na figura de José Gadelha que defende sua tese sobre o desenvolvimento do sertão em relação a outras propostas, ou a do próprio documentarista que a utiliza como um dos elementos para defender sua tese. Se aceitamos a afirmação de Silveira, podemos afirmar que enquanto Gadelha procura omitir sua dominação, Vladimir Carvalho tenta explicitá-la. Os aspectos “b” e “c” são centrais, pois nos permitem pensar *O País de São Saruê* e sua imagem de sertanejo e da questão agrária, não como um documento que sustenta uma tese fechada em si, mas em diálogo com uma rede de discursos, ou melhor, em uma economia simbólica acerca dos rumos para o desenvolvimento nacional entre os quais havia a ideologia comunista da década de 1960/1970 com uma visão de um lado unida, e noutro heterogênea.

O País de São Saruê inicia seu discurso apresentando um espaço ocupado com lutas

e trabalho, no qual as condições climáticas foram um forte obstáculo, especialmente na figura da seca. Em seguida apresenta outras dimensões dessa sociedade, entre as quais se evidencia uma leitura da sociedade estratificada na sequência da extração do algodão. Vimos como, em nível de expressão e de conteúdo, é tematizado o conflito entre capital e trabalho e a dominação de classe. Para nós, estão aqui as principais problemáticas pelas quais o documentário procura apresentar o subdesenvolvimento no grande sertão ou particular paraibano: da questão essencialmente climática para um problema político da questão agrária.

5.4 – A questão agrária e o latifúndio: a entrevista com Antônio Mariz.

Na penúltima sequência, outra entrevista se torna importante no filme. Antônio Mariz, então prefeito de Sousa (1963-1968), fala sobre os obstáculos para o desenvolvimento do sertão e aponta como maior problema a questão do latifúndio. Para nós, seu discurso é tomado como *locutor auxiliar*, auxiliando nas ideias que Vladimir Carvalho quer apresentar. Problematisamos o horizonte de transformação da realidade rural apresentado pelo discurso de Mariz que remaneja explicitamente a centralidade do clima para o da estrutura agrária.

Antônio Mariz foi amigo de infância de Vladimir Carvalho e um dos financiadores do filme, pois ofereceu alguns poucos recursos em troca de alguns favores ao cineasta (Cf. Capítulo II). Ele se encaixava no ideário do PCB de uma classe média progressista com a qual fazia frente contra o latifúndio. Mariz era filiado ao PTB, partido com o qual o PCB se aproximara no início da década de 1960. Antônio Mariz denuncia a indústria da seca, e situa a questão agrária sob um prisma político-social, não o restringindo ao aspecto climático.

Nesta sequência, Antônio Mariz aborda o (sub)desenvolvimento sertanejo, enquanto as imagens mostram situações tristes que ilustram a fala do prefeito ou reforçam seu aspecto dramático. Inicia, por exemplo, afirmando que a gente sertaneja recorre à Prefeitura ao se deparar com problemas, enquanto as imagens mostram uma enorme fila com populares e depois Mariz conversando com eles. Enquanto fala da situação de tristeza e miséria, planos mostram meninos magros e uma criança morta nos braços de seus pais. Comenta que a seca não é o único problema da região, e planos mostram fotografias de uma enchente e das crianças mortas com grandes barrigas d'água, buscando emocionar o espectador. As imagens corroboram com o discurso de Mariz, diversamente da elaboração discursiva que indicamos na sequência de José Gadelha. Após essa sequência, a última mostra imagens que sintetizam, ao som da música tema do documentário, os argumentos apresentados pelo enredo.

O áudio dessa sequência é majoritariamente constituído pelo discurso de Antônio

Mariz, semelhante à sequência com a entrevista de José Gadelha. Em ambos o documentário evidencia a quem a voz pertence, mas diversamente das outras entrevistas, nas quais consta também a voz do entrevistador – transparecendo a estrutura documentária e reforçando o caráter particular da fala –, o discurso de Mariz não sofre qualquer interrupção. Essa fala representa mais um discurso, enquanto aquele ato político produzido antes para impressionar uma plateia, que uma entrevista. Em certa medida o mesmo se aplicaria a entrevista com José Gadelha cuja fala pleiteava um cargo político, porém nela ocorre diálogo e não monólogo. A fala de Mariz não apresenta elementos estéticos que questionem seu conteúdo seja em áudio ou, como vimos, em imagem. Assim, a diferença central está no seu uso diverso pelo filme sem realizar antítese. Além disso, ele conclui o filme, em lugar privilegiado de síntese. Vladimir Carvalho o assume, utilizando-o de maneira diferenciada em *O País de São Saruê*. A esse uso diverso relacionamos ao que Jean-Claude Bernardet chama de *locutor auxiliar*.

Na biografia de Vladimir Carvalho, escrita por Carlos Mattos a partir de depoimentos do cineasta, é destacado que Antônio Mariz foi vice-presidente da UNE (2008, p. 114). Em 1963, candidatou-se a prefeito de Sousa pelo PTB, enfrentando o espaço eleitoral dominado pela família Gadelha. Terminou sua administração em 1969. Segundo Inácio Leitão, o discurso de campanha de Antônio Mariz para a prefeitura de Sousa foi inovador, defendendo os trabalhadores explorados pelas usinas, a adoção da Carteira de Trabalho, o salário mínimo e as reformas de base de João Goulart – bandeiras que também eram abraçadas pela política pecebista (LEITÃO, 2006, p. 13). Havia, assim, certa proximidade ideológica entre Mariz e Vladimir Carvalho que justifica ao último assumir o discurso do prefeito ao final do filme.

A relação entre Antônio Mariz e a oligarquia Gadelha foi de muitos conflitos políticos. Antônio Mariz, por sua vez, era também de uma oligarquia. Monique Cittadino indica que a família Mariz era uma influente família do município de Sousa.¹⁹⁴ José Marques da Silva Mariz, pai de Antônio Mariz, era filho do segundo casamento do Dr. Antônio Marques da Silva Mariz (CITTADINO, 2006, p. 76). Havia, assim, uma disputa entre famílias e ambas tinham uma tradição política de influência em Sousa.

Durante o período militar, sob chefia do Estado de Pedro Gondim (1960-1965) e

194 “Vinculados aos liberais, o Dr. Antônio Mariz participou, como deputado estadual, da 1ª legislatura da República (1891/92). Em seguida, foi deputado federal nas legislaturas de 1894/96, 1897/1899 e 1900/1902. Voltando à Paraíba, integrou a 9ª legislatura em 1920 e a 10ª em 1924. A vocação política, ele herdou de seu pai, o padre José Antônio Marques da Silva Guimarães, que, além do comando religioso, exercia também a liderança política sobre o município de Sousa, tendo sido, vinculado ao partido liberal, deputado provincial nas 1ª (1835/36), 3ª (1840/41) e 7ª (1848/49) legislaturas do Império” (CITTADINO, 2006, p. 55). Com o Ato Institucional nº 2 que excluía o pluripartidarismo, deixando apenas duas siglas a ARENA e o MDB, Mariz filiou-se ao primeiro como era possível na dinâmica paraibana de política, pois o MDB não representava necessariamente uma oposição (Cf. CITTADINO, 1999, p. 116-117).

depois de João Agripino (1965-1971), Antônio Mariz, inicialmente, teve problemas com o regime militar. Ele se alinhava, na Paraíba, com as reformas de base propostas por João Goulart no período pré-golpe. Já prefeito de Sousa desobedeceu a seus partidários e realizou um comício de apoio ao Governo Federal no dia 1º de Abril de 1964 (MACHADO, 1991, p. 105; OCTÁVIO, 1994, p. 122). Mariz foi investigado através de um IPM (Inquérito Policial Militar), preso em Sousa e levado a um quartel em João Pessoa. As acusações de seus adversários, contudo, foram consideradas infundadas.¹⁹⁵ Seu vice-prefeito, Geraldo Sarmento, era da oposição a Mariz e bem quisto pelos Gadelha, sendo a denúncia uma estratégia política.

Por esses dados do percurso de Antônio Mariz até as gravações do filme, fica evidente que sua presença no discurso do filme indica uma relação muito mais complexa não explícita no discurso do documentário. Apesar de não haver referência direta no filme ao conflito dessas oligarquias, Vladimir Carvalho colocou duas entrevistas de grupos políticos opostos, assumindo uma posição, ainda que sutil, sobre seus discursos. Para além da confluência ideológica e do abraço ao discurso de Mariz, o cineasta assumiu posição na dinâmica política local paraibana. A construção estética da penúltima sequência e o conteúdo do discurso de Mariz relacionamos à função da fala de Mariz enquanto o *locutor auxiliar*.

O discurso de Antônio Mariz também possui a característica de um homem que conhece a palavra. Sua fala é pausada, de tom sério, grave e comovente. Fala da situação de “subdesenvolvimento” do sertão e do sofrimento e necessidade dessa gente de recorrer à ajuda da Prefeitura. Porém, rompe com o discurso da seca, relacionando a situação econômica da região ao problema da má distribuição de terra e renda.

Uma palavra-chave importante presente na primeira frase da fala de Antônio Mariz: subdesenvolvimento. Mariz começa seu discurso ressaltando que o sertanejo recorre constantemente à Prefeitura – seu espaço de atuação –, ou seja, pede ajuda, ao poder público. Porém, não atribui ao sertanejo um caráter indolente e preguiçoso:

Mas esse pedir permanente não revela ociosidade nem aversão ao trabalho como poderia parecer aos mais rigorosos ou intolerantes. É antes a imagem

¹⁹⁵ Livrou-lhe da situação o prestígio do senador João Agripino, seu primo e amigo de Castello Branco e do general Golbery (NÓBREGA, 1994, p. 186). O jornalista Jório Machado indica que o relatório do próprio Exército sobre o evento ressaltava as qualidades da administração de Antônio Mariz em Sousa e podava os excessos nas denúncias de seus adversários (1991, p. 106-107). Indicou ainda diretamente a rivalidade entre José Gadelha e Antônio Mariz: “Os adversários que já denunciavam o prefeito às instituições militares como subversivo, aproveitaram a manifestação anti-golpista da noite do dia 1º de abril para intensificar a pressão (...) [e] conseguiram uma ordem de prisão contra o prefeito Mariz (...) Antes o usineiro e grande latifundiário José Gadelha (eleito posteriormente deputado federal), líder da oposição ao prefeito, tentou ‘entregar’ Mariz por intermédio do Governador Pedro Gondim, que recusou a proposta e ainda revelou a trama ao prefeito, de quem era amigo pessoal” (p.106).

da pobreza regional que não decorre nem da natureza[,] nem do temperamento, nem da formação do povo. Mas que é o fruto de longos erros acumulados na forma de explorar a terra, na forma de criar e distribuir riquezas (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 12, 1h15'25-1h16'08).

O sertanejo para Mariz não é um ocioso nem avesso ao trabalho, tampouco relaciona a causas naturais, ao temperamento ou à formação do povo a origem dos problemas da região – diversamente do que foi construído nas décadas anteriores. Atribui o problema a “longos erros acumulados na forma de explorar a terra, na forma de criar e distribuir riquezas”, ou seja, identifica um problema na forma da produção regional – questões técnicas –, bem como uma má distribuição de terras e rendas – a ausência de reforma agrária.

Até valoriza o sertanejo e sua relação com o problema que enfrenta:

Mas longe da seca e da enchente, muito mais grave é o problema da estrutura agrária. Nós temos porém tendência no sertão a captar somente o problema do clima. E de fato existe um problema do clima, a seca, a enchente. E então as secas jogam o povo nas ruas. Faz com que esses camponeses humildes, reverentes permanentemente em quem não se adivinha à primeira vista a fibra, a coragem, a decisão de viver e de crescer, faz com que este povo perca esta aparente humildade e se revele em sua grandeza, em sua força, ao assaltar a feira, ao invadir as lojas, o comércio, ao tomar a cidade, ao bradar, ao exigir os seus direitos (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 12, 1h16'18 – 1h17'16).

Nesse fragmento constam dois aspectos fundamentais: a afirmação explícita de que o problema “muito mais grave” é o da “estrutura agrária”, em vez do problema do clima; e a valorização de Mariz à reação dos camponeses, a perda da “aparente humildade” e a revelação da “grandeza” e da “força”, do “povo” ao assaltar a feira, invadir lojas, o comércio, dentre outras ações que caracteriza como um exigir de “seus direitos”. Reconhece e prestigia o papel do sertanejo quando se move para uma atuação organizada ou reage à opressão que sofre.

No contexto do regime militar, as manifestações contra o regime, as greves e outras ações políticas foram caracterizadas como subversivas e tomadas como questão de segurança nacional. O discurso de Mariz confronta essa visão. A ação popular que poderia ser lida como vândala, criminosa, subversiva ou mesmo irracional, ou ainda como fruto do temperamento antitético do sertanejo, é apresentada por ele como uma exigência de direitos, colocando-os em um patamar de ação legítima e cidadã. O discurso de Antônio Mariz é oposto à ideologia do regime militar – que defende a ordem sem questionamento e oprimiu a organização política – e a aspectos já mencionados acerca do caráter do sertanejo – como preguiçoso ou com temperamento naturalmente situado em extremos.

Os discursos de Antônio Mariz e José Gadelha exibem uma oposição nos contornos

apresentados: o primeiro valoriza sua atitude, coloca o sertanejo como aquele que exige direitos frente a uma opressão de cunho social – o latifúndio –; o último o coloca como vítima de um descuido do Estado que deveria garantir fundos para sua emancipação, não o vê como ator de sua independência política, mas como digno de uma proteção. Pelos discursos parece que José Gadelha se encaixa enquanto figura que tutela os pobres, subjugando-os – construção presente na ambiguidade da articulação discurso-imagem – que Mariz, como uma figura mais progressista e que põe o embate no âmbito da estrutura social – cuja articulação imagem-discurso procura confirmar a pertinência das ideias de Mariz.

A questão agrária é colocada em primeiro plano para explicar o subdesenvolvimento e a reação popular, escolha que demonstra uma confluência entre seu discurso e alguns elementos das teses pecebista e furtadianas sobre a região: o problema deixa o âmbito da raça ou do clima para o âmbito econômico-social. Neste sentido, Mariz abraça a matriz da década de 1950 que visou o desenvolvimento nacional, enxergando na questão agrária um obstáculo e não mais centralizando o problema em questões étnicas ou climáticas.¹⁹⁶

Ainda que seja posteriormente à produção do filme, vale ressaltar que Antônio Mariz como parlamentar defendeu a cultura do algodão (LISBOA, 2006, p. 30), sendo uma figura que participou ativamente da discussão das políticas públicas para o Nordeste brasileiro.¹⁹⁷

No seu discurso presente em *O País de São Saruê*, Antônio Mariz afirma que o problema da seca não é mais tão central para a “nova estrutura econômica do sertão”, apesar de indicar o grande prestígio da seca, tão presente na cultura popular. Por isso, seu discurso problematiza mais o domínio das elites locais que endossa o discurso da indústria da seca, pelo qual essa mesma elite conseguia se apropriar de recursos federais.¹⁹⁸

Quando Antônio Mariz questiona aquilo que podemos chamar de indústria da seca, não está apenas indicando um medo da seca no imaginário popular, mas está em diálogo com os debates políticos sobre a solução para viabilizar o sertão. De acordo com a visão que

196 Discursos disponíveis na série *Perfis Parlamentares: Mariz* n. 51 organizada por Cláudia Lisboa, apontam para sua posição frente aos conflitos agrários durante a ditadura militar, ainda que não mais na época de elaboração do discurso de *O País de São Saruê*.

197 Discursos nos quais o parlamentar defende podem ser conferidos na série *Perfis Parlamentares: Mariz* (2006) n.51 organizada por Cláudia Lisboa disponível no site da câmara dos Deputados: [HTTP://bd.camara.gov.br](http://bd.camara.gov.br). Antônio Mariz foi deputado federal entre os seguintes períodos: 1971-1975; 1975-1979; 1979-1983; e 1987-1991. Além de assumir o mandato de senador entre 1991 a 1994. (fonte: http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=84&li=49&lcab=1991-1995&lf=48 Acesso em 23.Jun.2014)

198 Lúcia Guerra indica que houve duas leituras sobre a problemática sertaneja: uma que situava a seca como a origem dos males do Sertão, da Paraíba, como Irineu Joffily e José Américo de Almeida; e outra que, oriunda na década de 1950, vê a seca a partir da estrutura sócio-econômica da região, tendo expoentes como Celso Furtado ou Francisco de Oliveira (GUERRA, 1993, p. 14-15). Foi nessa última corrente ou matriz que se originou a crítica à indústria da seca, à apropriação de recursos nacionais por uma elite local, sem resolver concretamente os problemas sociais da seca.

rompia com a explicação meramente climática para os problemas sociais nordestinos, pauta suas origens sociais e políticas. Por isso, Mariz conclui da seguinte maneira sua fala:

Apenas o que digo é que [a seca e a enchente] não são o fundamento, as causas profundas do subdesenvolvimento nordestino. Eles existem, mas são perfeitamente controláveis. E de certa forma estão sendo controlados. E, felizmente, tanto os governos como o povo já compreendem isto. E hoje já olham para a terra do sertão, sujeira a estas intempéries, como uma terra capaz de criar uma grande civilização. E o povo se identifica. [sic] ...em sua capacidade de superar estes problemas menores do clima, para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, de cuja riqueza participem todos (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 12, 1h19'15 – 1h20'15).

Antônio Mariz indica que o sertão é subdesenvolvido por uma questão agrária, pela má produção e distribuição de riqueza. O discurso de Mariz é utilizado por Vladimir Carvalho para retomar sua tese de um país rico, mas subdesenvolvido, como presente na música tema e, especialmente, na sequência sobre o ciclo do ouro no sertão. Como indicamos, as entrevistas e elementos de um filme são meios auxiliares para sua narração. A utilização do discurso de Mariz, no entanto, é diferenciada das demais. Na entrevista com os pioneiros do ouro, por exemplo, são presentes elementos que questionam na dialética imagem e som, o conteúdo das afirmativas. Enquanto Pedro Alma, na décima sequência, fala sobre sua aventura no ciclo do ouro, Vladimir Carvalho questiona através das imagens a validade dessas informações. Assim, enquanto o homem fala na cadeira de balanço, a câmera inclui no plano a imagem de sua neta que ri, desconcertando a gravidade do discurso. Em outro momento, a trilha sonora também oferece a sensação de história fantástica relativizando o realismo do relato. Entrevista ainda o pioneiro do ouro, Zeca Inocência, cuja fala humilde oferece pouca confiança, pois contém episódios fabulosos como de um homem rico que colocara um dente de ouro em um bode. Após essas entrevistas a *voz over* desconstrói uma possível credibilidade aos relatos:

O solo paraibano registra uma infinidade de ocorrências minerais. Columbita, bauxita, xelita, caulim, pirita, tório, alguns radiativos. Prefeitos de várias cidades, bem como particulares, fomentam pequenas explorações, no intuito de um dia poderem realizar a emancipação de seus municípios. (silêncio)

O folheto da Viagem a São Saruê, do romancista popular, fala da existência de uma terra mitológica de riqueza e fartura. Essa imagem parece se repetir, pelo menos virtualmente, nesses campos, inflamando as imaginações e provocando, às vezes, ilusões definitivas (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 11, 1h06'03" – 1h07'27").

A sequência nove é sobre Charles Foster, um voluntário de 23 anos que estava em Sousa fazendo um trabalho comunitário. Suas imagens explicitam limites do diálogo com o estrangeiro dada a situação política da época. A voz de Vladimir Carvalho questiona as razões para o atraso do Nordeste e sobre a Guerra do Vietnam e recebe respostas evasivas de Foster que diz não poder responder à primeira pergunta, enquanto a imagem exhibe o logotipo da Aliança para o Progresso; e não saber de nada da segunda questão, enquanto aparece um recorte de jornal da convocação do *Peace Corps*. As imagens trazem elementos dos conflitos entre jovens americanos e a convocação para a Guerra do Vietnã e da Aliança para o Progresso em seu papel imperialista, complementando ou confrontando o silêncio no discurso do entrevistado.

Sem adentrar nas realidades concretas suscitadas nessas outras sequências, pois não é nosso objetivo agora, percebe-se como as entrevistas possuem dinâmicas e usos diversos. Já indicamos o processo de significação da relação imagem e som na sequência da entrevista de José Gadelha que opõe ao áudio verbal a opressão de classe em imagens. Vimos que no discurso de Antônio Mariz não há questionamento de sua argumentação, mas seu reforço. Essa entrevista junto com a música que conclui o filme assume posição privilegiada de síntese do problema apresentado em *O País de São Saruê*.

O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet chama de locutor o que chamamos aqui de narrador com *voz over*.¹⁹⁹ Ele analisou o uso de entrevistas no documentário *Viramundo* (1965), indicando a existência de um *locutor auxiliar*, um entrevistado que não assume o lugar de si como outros personagens no filme (falando de sua própria experiência), mas que fala do outro, sem contraposição, assumindo uma função de complementar o discurso fílmico.

Bernardet analisa alguns documentários da década de 1960 e identifica que “as vozes são diversificadas, não falam da mesma coisa e não falam do mesmo modo” (2003, p. 15).²⁰⁰ Distingue a voz de operários “populares”, de um operário “qualificado” e a *voz over*. Diferencia as falas dos trabalhadores entrevistados, limitadas ao âmbito de suas experiências particulares; do locutor em *voz over*, voz do saber e generalizante; e a do operário qualificado que, como um tipo de especialista demonstra um saber e auxilia a narração do filme.²⁰¹

¹⁹⁹ Bernardet afirma que apenas não usa o termo voz over porque ele não era corrente a época.

²⁰⁰ Na etapa que nos referimos, Bernardet analisa em dois capítulos documentários de curta metragem, estabelecendo modelos e indicando a função das diversas vozes nos filmes e suas relações em cada filme em particular. Utilizamos suas indicações como base para pensar o mesmo problema em *O País de São Saruê*. Estamos conscientes de que, como Bernardet aponta, a seleção de filmes muda a análise e que sua proposta não almeja um modelo geral. A análise é construída a partir da lógica de cada filme em particular.

²⁰¹ Bernardet afirma que as falas dos entrevistados, trabalhadores, no filme *Viramundo* são as vozes da experiência: “Falamos só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado neste sentido. Se, por acaso, um operário

Na dramaturgia dos documentários, diante da câmera, a pessoa “representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma” (BERNADET, 2004, p.22).²⁰² Nas entrevistas que contrapomos, de José Gadelha e de Antônio Mariz, este fala de si enquanto aquele fala do outro. Gadelha está próximo às entrevistas do ciclo do ouro e de Charles Foster, nas quais os indivíduos falam de suas experiências. Esteticamente, a presença em voz ou em imagens do documentarista reforça o caráter situacional e particular. São entrevistas que evocam vivências particulares, com ambiguidades em seu discurso e que podem soar curiosas: um homem rico falando sobre o desenvolvimento em um filme caracterizado pela miserabilidade, o choque de realidades tão diversas como dos voluntários norte-americanos nos confins do sertão ou os delírios do garimpo do ouro.

É possível identificar uma ruptura com a construção dos documentários que Vladimir Carvalho participou anteriormente como *Aruanda* e *Romeiros da Guia*. A influência de *Opinião Pública*, reconhecida pelo cineasta, mostra-se pelo uso diferenciado da entrevista em *O País de São Saruê*. Uma das diferenças no uso da entrevista em *Opinião Pública* está em como se exploram as situações com maior desenvoltura e menor redução dos personagens a

generaliza, é para dizer besteira – por exemplo, que os nossos irmãos do Norte só pensam em matar e que o pessoal do Sul gosta de trabalhar dez, doze horas por dia. É apenas um ponto de vista que, enquanto tal, fica desqualificado como generalização. Não podemos levar a sério o conteúdo dessa afirmação, podemos apenas tomá-la como um dado sobre quem a fez. Ao emitir sua visão, quem fala, fala de si, e o que diz continua sendo um dado da experiência imediata” (2003, p. 16). Essas entrevistas de trabalhadores, em *Viramundo*, mostram seus sujeitos enquanto limitados ao âmbito de suas experiências. Diferentemente da voz *over* que Bernardet chama de locutor: “A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz off cujo dono não se identifica. Diferentemente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros, dos migrantes, não apenas dos entrevistados, mas dos migrantes no geral que vieram para São Paulo; os que vemos no filme constituem uma pequena parcela deles. O locutor não fala como eles. Eles falam de si na primeira pessoa, ele fala deles na terceira; enquanto os migrantes falam de suas situações particulares, ele fala deles no geral. Dá números, estatísticas: são tantos que chegaram a São Paulo entre 1952 e 1962, tantos por cento que se dirigem para a agricultura, tantos para a construção civil e a indústria. Qualifica brevemente de ‘zonas sociais mais atrasadas’ a região donde provém, e esta, a que chegam, de ‘formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil’. É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito. Os entrevistados falam de uma história individual; não se veem como número; não provêm de zonas mais atrasadas, nem se dirigem às zonas mais racionais; provêm de lugares onde não conseguem cultivar a terra e sobreviver. Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos. O que informa o espectador sobre o ‘real’ é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada – pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente. (2003, pp. 16-17).

²⁰² Essa representação para a câmera, espécie de atuação e simulacro de si, não é feita igualmente, mas depende de variáveis acertadas antes de ligar a câmera: o acordo sobre o que falar, a maneira como o entrevistador procede na conversa, as habilidades e experiências do entrevistado em falar em público etc. Não aprofundamos nisto, pois não temos dados da diferença na preparação destas entrevistas, mas certamente teve alguma influência a identificação ideológica e a maior intimidade entre o cineasta e Antônio Mariz.

tipos sociais como nos documentários de modelo sociológico.²⁰³ Nesse sentido, parece que Vladimir Carvalho se aproximou dessa construção estética oriunda de uma técnica jornalística muito utilizada durante a ditadura militar:

A quase total transferência da exposição do tema e a total transferência do direito de opinar aos entrevistados, aliada à ampla gama ideológica, constituem uma técnica jornalística que se desenvolveu muito no Brasil durante a ditadura: o articulista fica isento de se manifestar diretamente, assume a tarefa aparentemente técnica de montar as entrevistas, de combinar entre si os fragmentos de depoimentos (BERNADET, 2003, p.79).

Embora as personagens e suas entrevistas não tenham a desenvoltura de *Opinião Pública*, identificamos uma mudança consistente na maneira de fazer documentário de Vladimir Carvalho que ficou mais marcada, depois, em filmes como *A Pedra da Riqueza* e *Barra 68*. O primeiro, filhote de *O País de São Saruê*, tem uma estrutura na qual a entrevista é essencial, importando menos a realidade filmada que a reação do entrevistado às imagens.²⁰⁴ Em *Barra 68*, ao entrevistar o antigo reitor da UnB durante o período militar que marcou grande intervenção nessa universidade, Carvalho aparece apertando a campainha e conversando com o reitor. Ele chega a questionar o papel assumido pelo reitor na administração o qual reage à ação, provocando também o documentarista.²⁰⁵

No entanto, a entrevista com Antônio Mariz não possui iguais condições, não há essa relativização imagética e sonora da intervenção do documentarista ou de elementos estéticos que valorizem seu caráter discursivo e particular. Seu discurso se aproxima da *voz over*, assumindo o *status* de locutor auxiliar indicado por Bernadet. A fala de Gadelha e dos demais é particular e fragmentada, já a de Mariz assume caráter sociológico, e ganha prestígio enquanto voz do saber, pois, apesar de também ser particular, comenta a realidade do outro e não a sua própria. O aspecto subjetivo de seu discurso é menos presente, pela construção de seu discurso e, principalmente, pelo uso que dele faz o filme. O documentário assume sua voz não como objeto de investigação, mas como parte de seu argumento.

Isso nos leva à questão central de que no filme a figura de José Gadelha, além de seu caráter particular, representa o outro de classe, o latifúndio, com seu discurso questionado. Já

203 Daí que José Carlos Monteiro dizer que Vladimir Carvalho combinou formas tradicionais com o cinema verdade em *O País de São Saruê* (MONTEIRO, 1986, p.143).

204 Vladimir Carvalho entrevista um nordestino erradicado em Brasília que assiste às imagens captadas em uma mina na qual trabalhara antes de viajar para o Distrito Federal. Para além da realidade da mina, sua reação e comentários são a grande riqueza do filme.

205 Em *Barra 68*, o ex-reitor provoca Vladimir Carvalho afirmando que quando questionado sobre a conduta de Vladimir Carvalho como professora na universidade, devido ao seu perfil comunista, o protegera.

os pioneiros do ouro representam o tema da alienação, como indicado pela relação estabelecida entre os devaneios do poeta em *Viagem de São Saruê* e as entrevistas. Antônio Mariz, no entanto, representa o discurso assumido pelo próprio documentarista devido a sua proximidade ideológica, sendo uma personagem menos questionada. Podemos ainda relacionar ao exposto sobre as bandeiras rurais pecebistas um documento de Mariz de 1971, contemporâneo ao lançamento do filme. Durante o discurso em que defendia ampliação da Assistência ao Trabalhador Rural, refere-se da seguinte maneira aos trabalhadores rurais:

Os trabalhadores rurais, historicamente relegados a condições subumanas de vida, escravos na antigüidade, servos da gleba nos regimes feudais, massa de manobra de todas as revoluções (...) [são] os últimos sempre a aceder à titularidade dos direitos sociais” (MARIZ, 2006, p. 37).²⁰⁶

Destaca o atraso da legislação que se refere ao trabalho rural, comparando-a com aquelas que regulam o trabalho urbano (MARIZ, 2006, p. 39-40). Denunciava, no discurso, aspectos aos quais o PCB se opunha: a convivência com condições atrasadas de trabalho, a ausência de direitos sociais, a ampliação ou efetivação de direitos sociais. Afirma ainda:

Não é o trabalhador rural incapaz de organizar-se? Não é ele reduzido ao silêncio pela ignorância a que está condenado? Não é ele incapaz de reivindicar validamente? Pois que pague o preço do desenvolvimento, pois que aguarde para as calendas gregas a instalação de sociedade de afluência para a qual certamente nos predestinamos (MARIZ, 2006, p. 43-44).

Não obstante, o próprio Antônio Mariz defenderá a liberação de *O País de São Saruê* em 1976:

É tempo, também, com certeza, de reclamar da Censura a liberação de outro documentário de Vladimir: O país de São Saruê. Desde 1971 mofa nas prateleiras da burocracia, interditado. Realizado há cerca de dez anos, Ariano Suassuna considerou o diretor uma revelação, e o filme, uma valiosa contribuição à cultura brasileira (MARIZ, 2006, p. 93).²⁰⁷

Mariz tece elogios à realidade apresentada pelo documentário e à sua construção estética, afirmando que “[c]ensurado, segundo consta, como pessimista, contrário às idéias desenvolvimentistas do momento (...) é hoje um documentário antigo”, mas afirma ainda que:

Se (...) a denúncia implícita nas imagens encontrar ainda ressonância na realidade atual, tanto melhor: que sirva de advertência aos homens, aos governos. Não passou a época das reformas, nem se concluiu a construção do Brasil com que sonham os brasileiros (MARIZ, 2006.B, p.93).

206 Originalmente foi publicado no *Diário do Congresso Nacional*, Seção I, de 14 de maio de 1971.

207 Originalmente publicado no *Diário do Congresso Nacional*, Seção I, de 1o de junho de 1976, p. 4624.

Pelo demonstrado nesse discurso, Antônio Mariz assume também a própria denúncia do documentário, colocando sua atualidade e a pertinência das reformas defendidas ainda na década de 1960 antes do golpe militar. Nesse sentido, certa confluência ideológica era mútua.

Considerações sobre o uso da entrevista e o camponês em *O País de São Saruê*.

Cabem aqui algumas considerações sobre o uso da entrevista no que dizem respeito à presença de populares em *O País de São Saruê*. Os agricultores e operários apresentados no filme não são entrevistados – exceto na sequência do ciclo do ouro que temos o relato de Pedro Alma. A entrevista neste documentário representa um momento de transição: o filme tem uma parte estruturada sem o uso de entrevistas e outro com um uso ainda em construção, pela ausência dos gravadores portáteis. As entrevistas eram feitas, portanto, com dificuldades.

O documentário tem um discurso no qual as figuras dos sertanejos populares é apresentada na maioria das vezes por outros seja pela poesia de Jomar Moraes Souto, pelo discurso imagético dos planos, pela *voz off*, e pelos personagens particulares que comentam sua realidade (Charles Foster, José Gadelha e Antônio Mariz). Sua voz é praticamente ausente e, nesse sentido, *O País de São Saruê* não deixou de estar próximo a um tipo de filme que falava em nome de outro de classe. Aproxima-se do que Bernadet chamou de uma construção de tipos sociológicos nos quais os atores sociais

servem de matéria-prima para construção de tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase. O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pela aparência concreta da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático*. (...) Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo – poderoso diante da pessoa singular que aniquila (BERNADET, 2003, p. 24).

Careceria de outro estudo para definir qual é exatamente esse tipo sociológico em comparação com a construção dos filmes indicados por Bernadet. Todavia, acredito que essa afirmação deva ser relativizada pelo aspecto de que, em *O País de São Saruê*, essa construção se dá menos explicitamente como em *Viramundo* – que traz dados sobre uma realidade em um modelo clássico de documentário um tanto didático e com ar grave –, pois ele almeja uma construção poética dessa realidade. No entanto, permanece uma clara distinção na construção das personagens particulares e desses trabalhadores. O que nos permite indicar dois aspectos:

aqueles que possuem voz se aproximam da classe do próprio Vladimir Carvalho, o que entra no jogo dessa representação e, por outro lado, essa forma diversa de tratamento também revela a historicidade de um filme que transita entre formas de fazer documentário e possibilidades tecnológicas. Nos filmes posteriores do cineasta, a presença da voz popular se torna mais presente e autônoma, como nos relatos de *Conterrâneos Velhos de Guerra* que chegam a entrar em confronto com a fala do arquiteto de Brasília, Oscar Niemeyer.

5.5 O discurso do documentário

A última sequência do documentário poderia ser incluída como uma segunda parte da penúltima sequência. Separamos para fins analíticos, contudo há uma continuidade: ao fim da entrevista com o prefeito de Sousa, começamos a ouvir a música tema do filme que, ligada ao tema das afirmações de Antônio Mariz e as imagens, faz uma síntese do documentário. O discurso de Mariz é concluído de maneira otimista, refutando a inviabilidade da região:

E hoje já olham [os governos e o povo] para a terra do sertão, sujeira a estas intempéries, como uma terra capaz de criar uma grande civilização. E o povo se identifica. [sic] em sua capacidade de superar estes problemas menores do clima, para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, de cuja riqueza participem todos (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 12, 1h19'40 – 1h20'15”).

Os problemas dos climas são exibidos como “menores”, e ressalta o papel do povo na solução para uma sociedade próspera – o que passa pela estrutura agrária como explicitara antes –, reafirmando a riqueza da terra e da necessidade dela participarem todos. Mariz afirma o povo como agente dessa mudança e opõe a isso a estrutura fundiária, aproximando-se da oposição construída pelo documentário nas sequências do algodão, na oposição do bem e do mal ou na de opressor (José Gadelha) versus oprimido (operários). Assim, o discurso é concluído com uma síntese de aspecto classista, embora não dito explicitamente “classe”.

Paralela a essa construção, no final do discurso de Mariz, já começamos a escutar a música tema do filme, uma cantoria de caráter sertanejo iniciada com o seguinte verso:

O avião sobrevoa, eh, eh / Um reino desencantado / O gavião vê de longe / eh, eh / As costelas de Eldorado / Pra onde ele levou tudo / Pra dentro de qual cercado / Acauã e seus redores / Num mesmo laço jogado. (CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequências 12-13, 1h19'10 – 1h20’).

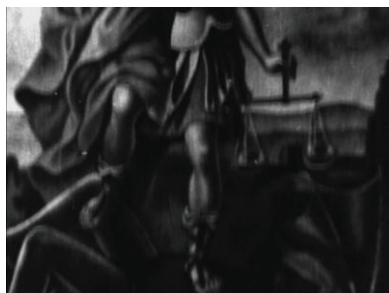
Além de servir de “pontuação” para indicar o fim do filme – pois ela também abre o filme –, repõe o tema que abre o documentário, amarrando metáforas agora mais claras à luz do enredo fílmico. Na música, a personagem avião que sobrevoa um reino desencantado é sobreposta a de um gavião que observa as “costelas de Eldorado”.²⁰⁸ Essa sobreposição avião/gavião, reino desencantado/El Dorado, relaciona tais objetos e os opõem. O gavião é uma ave de rapina que sobrevoa para atacar, certo, sua presa. A ela se alude o avião, cuja única referência anterior consiste na figura de José Gadelha que usa esse veículo, imagem retomada em um plano mais à frente que reforça tal interpretação. No fim da estrofe, a canção fala que o gavião roubou a riqueza e a levou para um cercado – símbolo da propriedade privada. A esse evento articula a decadência de Acauã e seus redores. Afirma ainda:

Em cima daquela serra, eh, eh / Tem um tesouro enterrado / Com suas garras de aço, eh, eh / O gavião voa baixo / Ouro, prata, diamantes / E o algodão em penachos / Nascendo da terra seca / E dos ossos desse riacho
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 13, 1h20’12” – 1h20’46).

Reforçando a rapinagem do gavião, símbolos da riqueza como o “ouro, prata, diamantes”, são relacionados ao algodão em penachos, o “ouro branco” da região. Vimos que o gavião se relaciona a figura de José Gadelha que representa, genericamente, a opressão e o latifúndio que pegam com suas garras tais riquezas. A terra seca e os ossos são símbolos da pobreza e decadência, aparentemente indicam miséria, no entanto, são deles que nascem tais benesses. A miséria não surge pelo espaço “desencantado”, mas pela rapinagem. Essa música, portanto, faz uma síntese semelhante à apresentada por Antônio Mariz, sendo utilizada também para costurar o discurso fílmico, assumindo seus argumentos.

Junto à música imagens mostram elementos já apresentados pelo documentário. Reforça-se a relação de classe na conclusão do filme, como vemos nesses planos:

²⁰⁸ El Dorado é uma lenda indígena mal interpretada pelos espanhóis que acreditaram existir uma cidade de ouro na América. Diversas explorações foram realizadas buscando essa cidade. Pesquisas mais recentes, no entanto, apontam que o El Dorado não era um lugar, mas uma pessoa. No filme é utilizada para indicar um reino de riqueza, mas que está em decadência, daí seus restos, serem os ossos de El Dorado.





(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 13, 1h21'00 - 1h22'10").

Os seis primeiros planos se remetem a elementos já exibidos pelo documentário que resgata essa memória, para fazer uma síntese. Vemos um cemitério sertanejo que se articula com a ideia de um reino desencantado. Assistimos novamente imagens como a construção da casa e operários da usina de algodão. Por fim, o Rio do Peixe indica o espaço e valoriza sua riqueza – a água. Vemos Charles Foster e depois um popular remando. Em seguida a canção diz: “E a balança dos contentes, eh, eh, eh / Pesa a sede dos magoados” repetindo enquanto vemos planos significativos: populares com armas na mão (símbolo de conflito), José Gadelha chega à usina no seu carro (ostentação), popular olha a balança rústica em plano dramático (já vimos como a balança representa o símbolo da opressão da pesa do algodão). Em seguida sobrepõe insistentemente a imagem de São Miguel Arcanjo e da senhora trabalhando na usina do algodão, retomando o símbolo da justiça e do conflito entre bem e mal. Mais uma vez é relacionado um plano de Gadelha olhando dono da situação. Esse plano articula-se à construção anterior e à próxima: um plano de populares catando algodão no chão, com a câmera em *contra-plongé*, deixando-os em enquadramento que valoriza sua submissão enquanto o plano de Gadelha o deixa maior, dominador. Um plano de Gadelha acenando da janela do avião com sorriso é sobreposto a um plano de populares de rostos sérios assistindo ao bumba meu boi. Por fim, o caçador maltrapilho da pequena presa conclui o filme, em vários planos, até desferir um tiro contra o sol. Tendo em vista a alusão ao gavião que voa alto, poderíamos atribuir também este a uma reação à opressão do gavião, avião, José Gadelha, latifúndio/resquício feudal/situação de subdesenvolvimento.

Considerações Finais

No Capítulo 3, explicitamos a metodologia assumida para a análise de *O País de São Saruê* a partir da semiótica, lançando mão dos conceitos de quadrado semiótico e de “programas de base” na construção de uma narrativa que visa a realização de uma “performance”. Identificamos elementos da construção de uma representação do sertão baseada no mundo do trabalho e elaborada por Vladimir Carvalho, cujas marcas podem ser identificadas em sua atitude ética, nas filmagens e, especialmente, no processo de montagem.

Localizamos algumas influências para Vladimir Carvalho da literatura regional, de Euclides da Cunha e do historiador Capistrano de Abreu, problematizadas pela análise. Relacionamos à (sub)cultura política comunista cujo raio de influência chegou a outros intelectuais, localizando o debate circundante nas instituições políticas que o cineasta se ligara durante a década de 1960: PCB e o CPC. Apontamos o debate interno e a linha oficial do PCB, contextualizando essas influências para sua leitura sobre a questão agrária brasileira.

Nosso tema eleito foi o mundo do trabalho. Identificamos nas primeiras sequências de *O País de São Saruê* como o cineasta apresenta o espaço e o homem. Há uma construção de um espaço físico hostil aos moldes euclidianos, mas também afetuoso; com um passado de opressão e exploração da população indígena que se relaciona com o surgimento do próprio sertanejo; surgido em um contexto de imutabilidade, primitivismo, que sofreu transformações históricas com muitos conflitos, sangue, exploração e trabalho. Apresenta-se então o sertanejo popular, laborioso e de cultura peculiar em declínio: a civilização do couro.

Em seguida, analisamos as duas sequências que abordam a produção do algodão: a primeira mostra o plantio e a segunda o caráter industrial. Identificamos a centralidade da miséria, das relações de classe, da exploração do homem pelo homem e da precariedade da produção, apresentada como injusta através de várias metáforas. Essa denúncia social está sintetizada, particularmente, na metáfora da balança de São Miguel Arcanjo: símbolo da luta do bem contra o mal, da justiça contra a injustiça; mas articulada à balança concreta da pesagem do algodão, rústica, real e símbolo da má remuneração do camponês sertanejo.

Na sequência seguinte, na fase industrial, é apresentado o antagonista da população popular sertaneja, José Gadelha, representação do dono de terras e parte da burguesia local. Ele é depois relacionado ao gavião referido na música e nas imagens de abertura – nas quais vemos uma ave de rapina em sobrevoo – e retomado na sequência que conclui o filme. Apresentamos seu discurso e contextualizamos a oligarquia dos Gadelha em Sousa, tema não

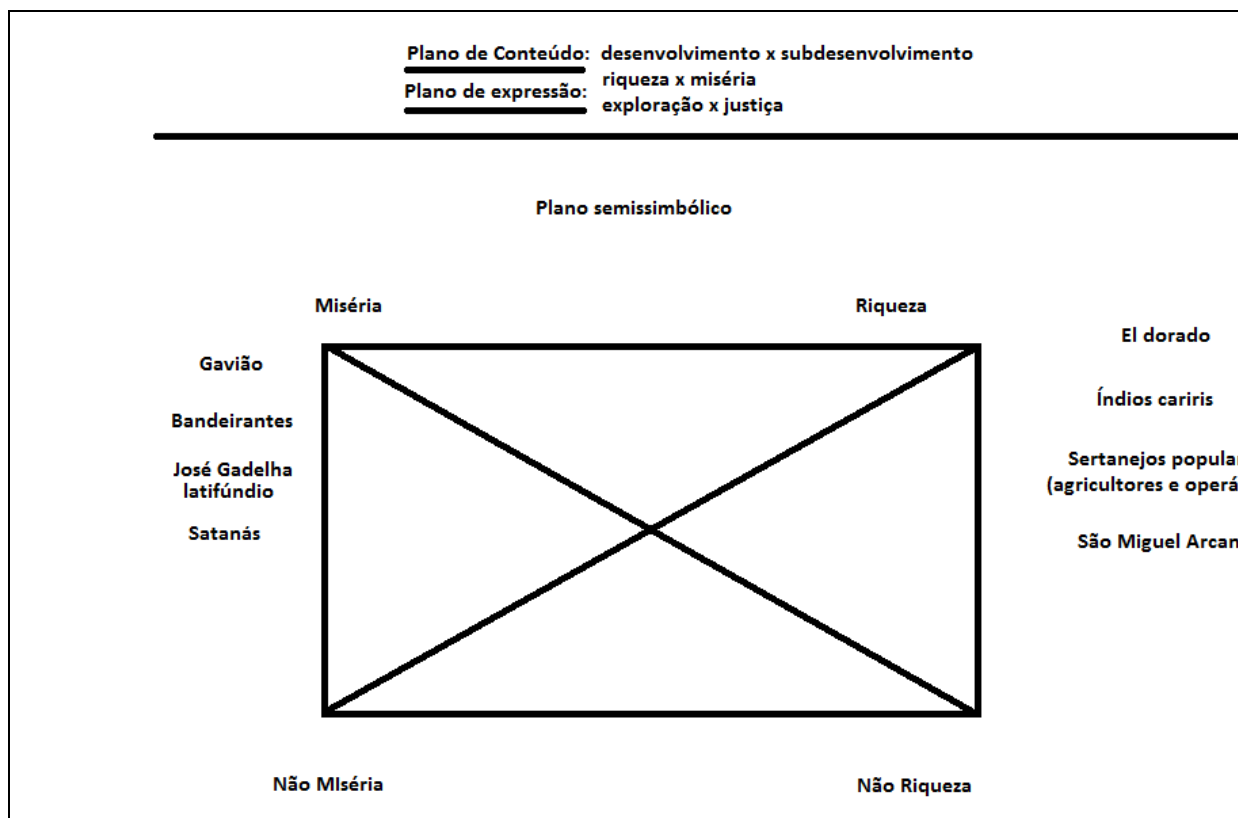
explícito pelo documentário, além de mostrar como o áudio e imagens de Gadelha e os planos dos operários foram montados de maneira a construir uma oposição de classe.

Por fim, analisamos o uso das entrevistas, contrapondo a entrevista de José Gadelha e de Antônio Mariz, feitas de maneira desigual: a primeira apresentada com ambiguidades e contrapontos e a segunda assumida pelo documentarista em discurso progressista que critica a estrutura fundiária do sertão. Mostramos como a sequência de imagens que concluem o filme sintetiza a discussão realizada durante o filme, colocando o sertanejo como agente de uma possível transformação social e antagonizando-o a José Gadelha que representa o latifúndio e da exploração fabril. Ele é o gavião, o outro de classe, responsável por só restarem os ossos do *El Dorado* lamentados pela música tema de *O País de São Saruê*.

Cada sequência representa um pequeno episódio da narrativa e possuem diversos programas de base. Como vimos, primeiro se apresenta o espaço, sequência dois, com o antagonismo vida x sol/clima, colocando em jogo a questão climática do sertão. Em seguida, o homem ocupa a terra e realiza sua performance da ocupação (dominação da natureza), mas logo surgem os conflitos da colonização e o massacre dos índios pelos bandeirantes. A poesia de Jomar Morais Souto, além de informar sobre tais eventos, anuncia que um dia voltarão às mãos desses homens suas riquezas espoliadas. Há, portanto, um programa de base que não se realiza, a reconquista do produto do trabalho dos populares índios/sertanejos pobres, e outra em aberto: a permanência da exploração pelo Gavião que sobrevoa as “costas de El Dorado”.

Inicialmente, na sequência da pecuária, os sertanejos se mostram em conflito com o clima, para a realização de seu programa de base: a sobrevivência. Apresenta-se o tema da seca. Nas sequências do algodão, é apresentado outro conflito: a exploração do homem pelo homem. Como vimos, ela é reforçada como uma luta de injustiças, na metáfora que envolve São Miguel Arcanjo, o Satanás e a balança. Sugere-se, sutilmente, a necessidade de uma luta. O antagonista mais cruel, o Satanás, é relacionado sutilmente ao latifúndio e a exploração fabril. Essa oposição é reforçada durante a sequência da usina de algodão que opõe Gadelha e seus trabalhadores, ou seja, empregados e patrão.

Por fim, a penúltima sequência apresenta o discurso de Antônio Mariz assumido pelo próprio filme, justificando o subdesenvolvimento do sertão, pela estrutura fundiária. Depois, na última sequência, as imagens, embaladas pela canção tema, reforçam a oposição de classe pelas metáforas já referidas. Esta construção pode ser sintetizada nesse quadrado semiótico:



Neste quadrado semiótico, em nível de conteúdo, estão opostas exploração e justiça; desenvolvimento e subdesenvolvimento; riqueza e miséria. Vimos como tais elementos estão presentes no discurso documentário, cruzando-se hora explicitamente através da *voz over* ou do discurso de Antônio Mariz, hora construídos esteticamente pela linguagem cinematográfica – montagem – e até pela própria construção interna dos outros materiais artísticos que o documentário lança mão – poesias, músicas, imagens etc. Temos a oposição desenvolvimento e subdesenvolvimento que relacionamos às teses pecebistas sobre os rumos nacionais, para os quais o progresso brasileiro detinha um obstáculo: o atraso e relações predatórias no campo brasileiro, entre os quais se inclui o sertão. O documentário constrói a nível estético as oposições exploração e justiça, riqueza e miséria. A primeira relacionamos, especialmente, a sequência do algodão na oposição criada com a balança, São Miguel Arcanjo e o Satanás e a pesagem do algodão; e também na oposição entre o discurso e as imagens que mostram o usineiro José Gadelha e os homens e mulheres que trabalham na SANBRA. A oposição riqueza e miséria está na música tema do documentário, sutilmente através de imagens, como no início do documentário com a exibição de água antes de mostrar a seca do espaço ou na música falando de riquezas que um gavião levou para um cercado, ou dramaticamente como a pequena caça que alimentaria a família sertaneja ou, novamente, na oposição dos planos de

Gadelha em seu carro luxuoso enquanto seus trabalhadores pobres e até maltrapilhos se esforçam na usina. O gavião é um agente dessa miséria, prendendo a riqueza e impedindo a existência de *El Dorado*, ou seja, o espaço de felicidade, riqueza, fartura, o próprio São Saruê utópico da poesia de Manoel Camilo dos Santos ao qual se refere o título do documentário.

Misturados no plano semissimbólico, ou seja, nos significados construídos na relação entre conteúdo e estética, há a possibilidade das performances da miséria e da riqueza. A primeira se concretizaria através de diversos programas de base apresentados durante o documentário: o gavião ao prender o tesouro (ouro, prata, diamantes e o algodão em penachos) em um “cercado”; os bandeirantes ao tomarem as terras dos índios, negando “o reino” que o sertão “sempre quis”; José Gadelha ao continuar explorando seus operários e os cultivadores do algodão. Mas, vale lembrar que essas realizações de programas não encerram a narrativa de *O País de São Saruê*. O documentário faz a denúncia de um lugar de miséria – por tais performances –, todavia aponta caminhos para outras possibilidades, deixando no ar uma possível utopia: o sertanejo que atira contra o sol (ou seria contra o gavião?), o sertanejo que atira contra o piado de acauã ou a figura ambígua de São Miguel Arcanjo.

Cabe voltar a essa produtiva metáfora do filme. São Miguel Arcanjo é o único dentre as listadas oposições que está realizando sua performance: ele pisa o Satanás. Porém, como vimos, isso é mostrado em articulação com uma realidade concreta de injustiça – a balança da filmagem que desvaloriza a produção do apanhador de algodão. Além disso, a poesia de Jomar Moraes Souto roga e pede ajuda a São Miguel Arcanjo, portanto a imagem representa um desejo, uma aspiração de justiça, mesmo que a nível religioso, do sertanejo. Podemos somar a isso a discussão entre estrutura e superestrutura já indicada, pois esta é uma performance que se quer realizar – desejo, religião e ideologia –, mas não concretizada – exploração concreta nas filmagens. Ainda assim, a montagem do filme valoriza o símbolo do anjo que luta com sua espada contra o inimigo, sugerindo a possibilidade de reagir contra a opressão. Somam-se a isto o discurso de Antônio Mariz, um locutor auxiliar do documentário, que valoriza o sertanejo enquanto agente da transformação política e o plano que conclui o filme do sertanejo atirando contra o sol ou contra o gavião. A saída seria então a revolução ainda que nacional e democrática? Há, assim, em *O País de São Saruê*, não só uma denúncia social, mas também um horizonte de utopia. Como afirma Mattos em primeira pessoa sobre o cineasta: “entre Beckett e Brecht, fico com Brecht. O homem tem saída sim” (2008, p. 71).

O filme se apropria de uma produção que entendia os sertanejos e suas características e o sertão e seu subdesenvolvimento através do obstáculo da concentração fundiária. Esta foi uma cultura histórica muito forte que influenciou diversos artistas ligados ao romantismo

revolucionário. Daí que tal cultura histórica se relacione a uma cultura política, e que identifiquemos que o filme detinha uma vontade de intervenção política, a fim de chamar atenção para o subdesenvolvimento, suas causas, mobilizando uma parcela da população – especialmente estudantil –, para abraçar as bandeiras da reforma agrária, da revolução nacional democrática e de um projeto político para o país. Esta mobilização se fazia com um horizonte de expectativas que visava o fim da ditadura e construção de uma sociedade mais desenvolvida ou, em utopia última, na qual os meios de produção fossem socializados.

Por isso, dentro de nossa hipótese de que Vladimir Carvalho elabora uma representação do sertão a partir do mundo do trabalho, consideramos que a análise realizada das sequências mostra sua inserção na cultura política de influência marxista e pecebista e no fenômeno que Marcelo Ridenti (2000) chamou de romantismo revolucionário. Mostramos como essa cultura política se apresenta no conteúdo e na estética do filme, mesclando-se com outros elementos da formação do cineasta. Acreditamos ser esse um caminho bom e produtivo para a utilização do cinema como fonte histórica: a procura de entender seus meandros estéticos e sua discussão com os discursos contemporâneos para a representação que elabora.

Essa ligação com a política, no entanto, não resume a elaboração do discurso fílmico. Outras influências importantes, como Euclides da Cunha foram centrais. Daí que caiba comentar que *O País de São Saruê* e *Os Sertões*, por exemplo, aproximem-se, além dos elementos de conteúdo indicados, no aspecto da linguagem. *Os Sertões* chama atenção por uma tentativa de unir uma linguagem científica e artística, representando um desafio encaixá-lo em uma única categoria literária. Em *O País de São Saruê*, por sua vez, há uma abordagem por vezes sociológica que apresenta dados científicos através da utilização da voz de deus cuja credibilidade, de maneira cinematográfica, aproxima-se da elaboração euclidiana. Por outro lado, ambos assumem forte caráter poético para apresentar a realidade sertaneja. O filme pelos materiais utilizados como poesia, canções e imagens, mas também pela sua estrutura narrativa. Encaixar *O País de São Saruê* entre ficção e documentário foi também um desafio.

Quando *O País de São Saruê* foi realizado queria ir além do núcleo de intelectuais de esquerda e disputar com o discurso do milagre econômico do regime militar. Contudo, sua liberação nove anos depois o deixou mais conhecido pela sua luta contra a censura que pelo seu conteúdo e estética, a certa maneira, “atrasados” em relação às mudanças já ocorridas.

Fizemos uma análise da construção narrativa e dos símbolos presentes nos planos, nas sequências e nos sons do documentário. O filme apresenta uma gênese do sertão e da problemática contemporânea daquela região em jogo presente-passado. Para tanto, inseria-se em uma cultura cinematográfica que se relacionava com a influência de Robert Flaherty, do

neorrealismo italiano e do Cinema Novo na prática artística de Vladimir Carvalho, temas parcialmente trabalhados e passíveis de aprofundamento futuro. No âmbito da cultura histórica, além da citada formação partidária e literária, a leitura de Capistrano de Abreu e de Josué de Castro são contribuições abordadas no decorrer da dissertação, mostrando os entendimentos sobre a realidade rural sertaneja que nortearam o documentário em sua representação do sertão.

Nossa pesquisa almejou contribuir com as discussões sobre a relação entre Documentário e História, recolocar a produção de Vladimir Carvalho – cineasta da Paraíba, estado no qual se localiza nossa instituição, a Universidade Federal da Paraíba –, trazendo a discussão do cinema para o âmbito da produção local. No século XXI, mais do que nos anteriores, as produções audiovisuais são centrais nos conflitos simbólicos, sendo tal discussão de extrema importância para o historiador e para o professor de nosso tempo. Além disso, nossa pesquisa também representa uma pequena participação na reflexão, tão atual também, sobre a memória daqueles que resistiram à ditadura militar e se contrapuseram a ela, bem como sobre a situação agrária cuja problemática da concentração fundiária não foi resolvida até hoje.

REFERÊNCIAS

Filmes:

- A Bolandeira.** Direção e produção: Vladimir Carvalho. Brasil: 1968.
- A Opinião Pública.** Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: 1967.
- A Pedra da riqueza.** Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: 1975.
- Aruanda.** Direção: Linduarte Noronha. Brasil, 1960.
- de um verão** (Chronique d'un été). Direção: Edgar Morin; Jean Rouch. France, 1961.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol.** Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1964.
- Homem de Aran** (Man of Aran). Direção: Robert Flaherty. Reino Unido: 1934.
- Nanook, o esquimó.** (Nanook of the North). Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, França: 1922.
- O País de São Saruê.** Direção e produção: Vladimir Carvalho. Brasil: 1971.
- Psicose,** Direção: Alfred Hitchcock. EUA, 109', 1960.
- Rio 40 graus.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.
- Roma Cidade Aberta** (Roma Città Aperta).Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1945.

Literatura:

- CUNHA, E. **Os Sertões.** Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 115ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- SOUTO, Jomar Morais. “Breve roteiro para o País de São Saruê, Via Rio do Peixe” In SOUTO, Jomar Morais. **Fazenda de Murmúrios.** João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1980.p.23-36.
- REGO, José Lins do. **Menino de Engenho.** 84ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Biografia e depoimentos:

- MARINHO, J. **Dos homens e das Pedras:** o ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979) de José Marinho. Niterói: EDUFF, 1998.
- MATTOS, C. A. **Vladimir Carvalho:** Pedras na Lua e Pelejas no Planalto. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Entrevistas:

CARVALHO. Entrevista realizada em 03 Novembro de 2001 por Marília Franco. Disponível em < <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho3.htm> >. Acesso em: 06 nov. 2012.

CARVALHO. Entrevista realizada em por Alessandra de Paula em 24 de Outubro de 2007. Disponível em < <http://www.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=10773&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1&PHPSESSID=0ce1d4a1e23aaa3a1240b53c32a72a02> > Acesso em: 15 ago. 2013.

CARVALHO, Entrevista realizada em 28 de junho de 2004 Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (NEAD) do Ministério do Desenvolvimento. http://www.nead.gov.br/portal/nead/noticias/item?item_id=4986219 > Acesso em 15 de ago. < 2013.

Documentos escritos:

MORAIS, Vinícius. Operário em Construção. <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao> Acesso em 17.Jul.2014.

Programação do Sétimo Fest-Aruanda do Audiovisual Brasileiro entre 9 a 14 de dezembro de 2011. Disponível em <<http://www.festaruanda.com.br/programacao.php>> Acesso em 16 de junho de 2014.

BRECHT, Bertold. “Perguntas de um operário que lê” In HAROLDO, Campos. “Três Brechts” trad. De Haroldo Campos, Revista Fragmentos, número 25, p. 069/076 Florianópolis/ jul - dez/ 2003 p.73)

CARVALHO, V. **O País de São Saruê**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

_____, “A Heresia de São Saruê”. In CARVALHO, V. **O País de São Saruê**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

FURTADO, Celso. **Operação Nordeste**. In FURTADO, Celso. A Saga da Sudene: (1958-1964). Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2009. 1959. II. (Arquivos Celso Furtado; v3).

FRANK, Andre Gunder. “A agricultura brasileira: capitalismo e mito do feudalismo.” In STEDILE, João Pedro (org). **A questão agrária no Brasil: o debate na esquerda. 1960 – 1980**. São Paulo: Expressão Popular, 2005. P. 35-100.

GUIMARÃES, Alberto Passos. **Quatro séculos de latifúndio**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. [1963]

KONDER, L. **Marxismo e Alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009. [1965]

LÉLIS, João. **O Garimpo de São Vicente**. Fac-similar de Ed. De 1946. João Pessoa/PB: Empório dos Livros, 2000.

MARIZ, Antônio. “Programa de Assistência ao Trabalhador Rural” **Perfis Parlamentares: Antônio Mariz**. In LISBOA, Cláudia (org). Brasília: Plenarium Editora da Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações 2006. p.37-45). A

MARIZ, Antônio “Elogio ao filme Pedra da Riqueza, sobre a vida do garimpeiro nordestino” In **Perfis Parlamentares: Antônio Mariz**. LISBOA, Cláudia (org). Brasília: Plenarium Editora da Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações 2006. P.92-93 B

MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, Março 1962. In Hollanda, H. B. **Impressões de Viagem : CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.135-168.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. PCB: Vinte Anos de Política 1958-1979. A Questão Social no Brasil (Documentos). São Paulo, LEACH - Livraria Editôra Ciências Humanas, 1980.

ROCHA, G. “Eztetyka da Fome”. In ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1981. p,28-33. [1965]

Sites consultados:

Sítio do Patrimônio de Influência Portuguesa.
<<http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra?a=954>> Acesso em 28.Jul.2014;

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sobre Acauã.
<http://www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1507>
Acesso em 28.Jul.2014.

Instituto Histórico Geográfico Paraibano – Sobre o historiador João Lélis. Disponível em
<<http://ihgp.net/memorial5.htm#CADEIRA N°. 21>> Acesso em 25.Jul.2014.

Portal Senadores – Perfil de Antônio Mariz:

<http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=84&li=49&lcab=1991-1995&lf=48> Acesso em 23.Jun.2014.

O Nordeste – Perfil de Manoel Camilo dos Santos

<http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Manoel+Camilo+dos+Santos<r=m&id_perso=460> Acesso em 05.Jun.2014.

Referências Bibliográficas

ABREU, Capistrano de. **Capítulos de história colonial, 1500-1800**. 7ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

ALBUQUERQUE, Jr., D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALQUÉRES, H. “Coleção Aplauso” In MATTOS, C. A. **Vladimir Carvalho: Pedras na Lua e Pelejas no Planalto**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste**. 8ªed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARANHA, Gervácio. **Campina Grande no espaço econômico regional: estrada de ferro,**

tropeiros e empório comercial algodoeiro (1907-1957). Dissertação de mestrado em Sociologia Rural, UFPB, 1992.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **A Estética do Filme**. 7ªed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Análise do filme**. Ed. Especial para as Livrarias Saraiva do Brasil, 2011.

BASTIDE, Roger. **Brasil, Terra de Contrastes**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 1978. [1957]

BEHAR, Regina M. R. “Conterrâneos Velhos de Guerra: o cinema escreve a história ‘vista de baixo’” **Cultura História e Historiografia: legados e contribuições do século 20**. Cláudia Engler Cury; Elio Chaves Flores; Raimundo Barroso Cordeiro Jr. (org) João Pessoa: Editora universitária/UFPB, 2010. (pp.183-202).

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In WALTER, B. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-234.

BERNARDES, D. M. “Notas sobre a formação social do Nordeste.” Lua Nova, São Paulo, 71, 41-79, 2007.

BERNARDET, J. C. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na cultura brasileira – Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BOURDIEU, P. “A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região” In BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p. 107-132.

_____. “Sobre o poder simbólico” In BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. P. 7-17.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

_____. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru, SP, EDUSC, 2004.

CAMPOS, A. A. (2004). “São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna”. Memorandum, 7, 102-127. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm>>. Acesso em 23/05/2012.

CAMPOS, Haroldo de. “Breve Antologia de Bertold Brecht”. Fragmentos. Vol. 5 N.1. 1995. pp.

143-155. Revista Fragmentos, ISSN 2175-7992, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

CASTRO, J. de. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHEVALIER, J *et al.* **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHILCOTE, Ronald. **Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração (1922-1974)**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

CITTADINO, Monique. “A Política Paraibana e o Estado Autoritário (1964-1986).” In: SILVEIRA (e outros). **Estrutura de Poder na Paraíba**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 1999 (Coleção História Temática da Paraíba, v.4).

_____. **Poder local e Ditadura Militar: o Governo João Agripínio – Paraíba (1965 – 1971)**. Bauru, SP: Edusc, 2006. (Coleção História)

COELHO, Néelson. “A Cronologia dos fatos, na visão de um repórter” In GUEDES, Nonato; OCTÁVIO, J. et al. **O jogo da verdade: revolução de 64 30 anos depois**. João Pessoa/PB: A União Ed., 1994. p.45-57.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, F. (org) **História do cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.17-54 (Coleção Campo Imagético).

COSTA, Walter Carlos. “Três Brechts” In Revista Fragmentos, V. 25, Florianópolis, jul-dez 2003. ISSN 2175-7992. p. 069/076.

DÓRIA, Carlos Alberto. “O Nordeste: ‘problema nacional’ para a esquerda” In **IV História do Marxismo no Brasil**. João Quartim Moraes (org) Campinas SP, Editora da UNICAMP, 2000.p.249-268.

ENGELS. “**Princípios do comunismo**.” In BOGO, Ademar (org). Teoria da Organização Política: escritos de Engels, Marx, Lênin, Rosa, Mao. São Paulo: Expressão Popular, 2005. P.41-66. [1847]

FAUSTO, Boris; CASTRO, Ângela de. **O Brasil Republicano, v.10: sociedade e política (1930-1964)**. 9ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FEITOSA, André. “A balança da (in)justiça em O País de São Saruê: entre a fé e o capital” In: Segundo Colóquio de História e Arte, 2012, Recife-PE. Anais... Recife: URFPE, 2012. Disponível em: <<http://2coloquiodehistoriaearte.blogspot.com.br>> acesso em 25 nov. 2012. ISBN: 978-85-7946-128-6.

_____. “Da Paraíba para a lua: trabalho, capital e alienação em A Pedra da Riqueza” In: XV Encontro Estadual de História – ANPUH-PB – História e Sociedade: saberes em

diálogo. ANPUH-PB/CFP/UFCEG/UFPB/UEPB. Anais.... Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2012. Disponível em: < <http://www.xvanpuhpb.com.br/> > acesso em 02 de jul de 2013. ISSN: 9788589674676.

_____. “O documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas” In: XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH - Resumo disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=1160>

FERREIRA, Jorge. **Prisioneiros do Mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)**. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

FERRO, M. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **A História vigiada**. Trad. D. S. Pinheiro São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FLORES, H. C. “Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica”. Saeculum – Revista e História, João Pessoa, PPGH-UFPB, n.16 jan./jun. 2007, p. 83-102.

FORMISANO, Ronald P. “The Concept of Political Culture”. Journal of Interdisciplinary History, xxxi:3 (Winter, 2001), p.393–426.

FREderico, C. “A Política Cultural dos Comunistas”. In: João Quartim de Moraes. (Org.). História marxismo no Brasil. 1 ed. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1998, v. 3, p. 275-304.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 14ªed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. **Operação Nordeste**. In FURTADO, Celso. A Saga da Sudene: (1958-1964). Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2009. [1959]. Il. (Arquivos Celso Furtado; v3).

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro – Campinas - SP: Papyrus, 2011. (Coleção Campo Imagético).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. tradução Bernardo Leitão; et al. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GRUPO μ. “Introducción Al hecho visual” In GRUPO μ, **Tratado Del Signo Visual**. Madrid: Editions Cátedra, S. A., 1993. P.19-70.

GUERRA, Lúcia de Fátima. **Raízes da indústria da seca: o caso da Paraíba**. João Pessoa; Editora Universitária/UFPB, 1993.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Asa, 1996.

LEAL, Wills. **Cinema & Província**. João Pessoa/PB: A IMPRENSA, 1968.

_____. **Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba**. João Pessoa/PB: Gráfica Santa Marta, 2007.

LEITÃO, Inácio. "Mariz, um depoimento" In LISBOA, Cláudia (org). Brasília: Plenarium Editora da Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações 2006.p.11-26.

LEWIN, Linda. **Política e parentela na Paraíba: um estudo de caso da oligarquia de base familiar**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

LIMA, N. T. **Um sertão chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

LISBOA, Cláudia. "O parlamentar Antônio Mariz". In **Perfis parlamentares: Antônio Mariz**. LISBOA, Cláudia (org). Brasília: Plenarium Editora da Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações 2006. P.27-36.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular: introdução à fotografia**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

MACHADO, Jório. **1964: A opressão dos quartéis**. João Pessoa: Editora o Combate, 1991.

MARINHO, J. **Dos homens e das Pedras: o ciclo de cinema documentário paraibano. (1959-1979)**. Niterói: EDUFF, 1998.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da Economia Política**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Gláucia Muniz Proença. "Um panorama da Semiótica greimasiana" In *Alfa : revista de linguística*, São Paulo, 2009 V. 53 Núm. 2 , Pág. 339-350.

MATTOS, C. A. **Vladimir Carvalho - Pedras na Lua e Pelejas no Planalto**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MEDEIROS, Leonilde Servolo de. "Luta por terra e organização dos trabalhadores rurais: a esquerda no campo nos anos 50/60" In MORAES, João Martin (org). **IV História do Marxismo no Brasil**. Campinas SP, Editora da UNICAMP, 2000. P.211-248.

MELLO, José Octávio de Arruda. "Do populismo radical ao desenlace na Paraíba" In MELLO, J. et al. **O jogo da verdade: revolução de 64 30 anos depois**. João Pessoa/PB: A União Ed., 1994. P. 93-125.

_____. **História da Paraíba**. 12ªed. João Pessoa: A União, 2013

MOTTA, Rodrigo P. Sá. "Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia" In: MOTTA, Rodrigo p. Sá. **Culturas políticas na história: novos estudos**. Belo Horizonte, MG: Argventvm, 2009. (p.13-38)

_____. X Encontro Regional de História da ANPUH/MG "Minas, Trezentos Anos: Um Balanço Historiográfico" MARIANA, 22 22 A 26 DE JULHO DE 1996, LPH: REVISTA DE HISTÓRIA. N° 6, 1996. "A história política e o conceito de cultura política" Rodrigo Patto Sá Motta (p. 92-100.)

_____. **As Universidades e o Regime Militar**. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ªEd. São Paulo: Contexto, 2008. (Repensando a História)

_____. A História depois do papel In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p.235-289.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4ªed. Campinas, SP: Papirus, 2009 (Campo Imagético).

NÓBREGA, Evandro. “Algo do que a imprensa viu [e não viu!] entre o pré-golpe de 64 e o Ano de 68”. In MELLO, J. et al. **O jogo da verdade: revolução de 64 30 anos depois**. João Pessoa/PB: A União Ed., 1994. P.127. 204

OLIVEIRA, F. **Noiva da revolução; Elegia para uma re(li)gião: Sudene, Nordste, Planejamento e conflitos de classe**. São Paulo: Boitempo, 2008.

OU, Mirian. **A Pedra da Riqueza e seus Espectadores**. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0461-1.pdf>> Acesso em 03 nov. 2012.

PANOFSKY, E. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PENNA, Maura. **O que faz ser Nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PIETROFORTE, Antônio. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 3ªed. São Paulo: Contexto, 2012.

PIFANO, Raquel Quinet. “História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panokisky”. **Revista Fênix e Estudos Culturais**. Set.Out.Nov. Dez. de 2010 Vol.7 Ano VII. N.3 ISSN: 1807-6971.

PINHEIRO, Helder; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. **Cordel na sala de aula**. São Paulo: Duas Cidades, 2001. (Literatura e Ensino, 2)

PINHEIRO, Pinheiro. “Os comunistas e a ditadura burgo-militar: os impasses da transição” In **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo, Boitempo, 2014. p.15-60.

POMPA, Cristina. **Religião como Tradução: missionários, tupi e tapuia no Brasil colonial**. Edusc São Paulo, 2003.

PRADO JÚNIOR, Caio . **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 23ªed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PRESTES, Anita Leocádia. **Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário (1958-1990)**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

PROST, A. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PUNTONI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros: povos indígenas e a colonização do sertão**

nordeste do Brasil, 1650-1720. São Paulo: HICITEC/EDUSP, 2002.

RAMOS, F. P. “Cinema Verdade no Brasil”. In: TEIXEIRA, F. (org.) **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RÊGO, André Heráclito do. **Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder.** São Paulo: A Girafa Editora, 2008.

RIDENTI, M. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história.** Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.

ROSSINI, M. de S. “O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico”. In LOPES, H; VELLOSO, M. P; PESAVENTO, S. J. **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 113-120.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie. DE ALMEIDA, Cristóvão Domingos. GUINDANI, Joel Felipe. “Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas” In Revista Brasileira de História & Ciências Sociais. Ano I - Número I - Julho de 2009. www.rbhcs.com. ISSN: 2175-3423

SANI, Giacomo. “Cultura Política” In: BOBBIO, Norberto. Dicionário de Política. 5ed. Brasília: UnB, 2000. P.306-308.

SILVA, M; NODOA, J. “Cinema-história e razão poética. O que fazem os profissionais de História com os filmes?” In **Olho da história**, Salvador, julho de 2012. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.org/>> Acesso em 15 jul 2013.

SILVA, S. T. P. “História, documentário e exclusão social.” In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org) **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema.** 2ªed. Rio de Janeiro:Apicuri, 2008. P. 117.160.

SILVEIRA, R. M. G. **O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional.** Edição Fac-Similar. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **A cultura histórica em representações sobre territorialidades.** Saeculum – Revista e História, João Pessoa, PPGH-UFPB, n.16 jan./jun. 2007, p.33-46.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

SOUZA, Shirly Ferreira de. S. **O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política.** Campinas, SP : UNICAMP, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, F. (org)

História do cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006 (Coleção Campo Imagético).

VIANNA, Marly de Almeida Gomes. **O Município de Campina Grande (1840-1905).** Campina Grande: EDUUFCEG, 2013.

VUGMAN, Fernando Simão. “Western” In: MASCARELLO, F. (org) **História do cinema Mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006 (Coleção Campo Imagético). p.159-177.

APÊNDICE A

TABELA DAS SEQUENCIAS DE *O PAÍS DE SÃO SARUÊ*

SEQUENCIA	TEMAS	MATERIAIS VISUAIS	MATERIAIS DE ÁUDIO	DURAÇÃO
SEQUENCIA 0	Créditos da remasterização do filme.	Informações sobre a remasterização do filme.	Nenhum	0 - 1'56"
SEQUENCIA 1	Introdução do documentário	Grandes Planos do sertão, créditos e letreiros que oferecem informações sobre o filme e seus temas.	Música-tema de <i>O País de São Saruê</i> .	1'56 - 05'13"
SEQUENCIA 2	Sertão; espaço geográfico e ocupação. Construção da civilização sertaneja.	Filmagens do espaço físico sertanejo. Filmagens de homens trabalhando na limpeza do terreno, construção de casas.	Declamação da poesia de Jomar Morais Souto.	05'13'' – 11'54''
SEQUENCIA 3	O vaqueiro e sua cultura. A seca.	Filmagens do trabalho de vaqueiros. Filmagens do Cavalinho Marinho. Filmagens de gado doente, sofrendo pela seca.	Locutor com voz de deus. Cantoria do vaqueiro José de Arimatéia. Música popular em rabeca e do Cavalinho Marinho.	11'54'' - 19'15'
SEQUENCIA 4	Capela de Acauã.	Filmagens da Capela de Acauã.	Declamação da poesia de Jomar Morais Souto.	19'15'' – 21'04''
SEQUENCIA 5	Modernização do sertão. Declínio da elite de Acauã.	Filmagens da Fazenda de Acauã. Fotografias da família da fazenda de Acauã, inauguração do trem de ferro, primeiros carros ford, cangaço,	Locutor com voz de deus. Declamação da poesia de Jomar Morais Souto. Som de piano toca uma polca.	21'04'' – 25'29''

	Primeiro contraste entre ricos e pobres no sertão.	construção da Igreja Matriz. Filmagens de temas das fotografias nos tempos da filmagem. Filmagem de banda que tocava na praça de Sousa. Filmagens de um parque no sertão.		
SEQUENCIA 6	Cultivo do algodão. Família Camponesa. Miséria.	Filmagens da colheita do algodão. Filmagens de família de catadores de algodão. Imagem de São Miguel Arcanjo submetendo um demônio. Filmagens da pesa do algodão.	Narração da poesia de Jomar Morais Souto. Locutor com voz de deus. Música <i>Acauã</i> (1952) de Luís Gonzaga.	25'29'' - 34'47''
SEQUENCIA 7	Etapa industrial da produção algodoeira. A família de José Gadelha e sua usina de algodão.	Filmagens da usina de SANBRA e de seus trabalhadores. Filmagens da cidade de Sousa Filmagens de José Gadelha.	Voz over locutor voz de deus. Entrevista com José Gadelha.	34'48'' – 41'17''
SEQUENCIA 8	Circulação de mercadorias. Feira sertaneja. Declínio da civilização do couro.	Filmagens da feira de Sousa. Narração da poesia de Jomar Morais Souto. Locutor com voz de deus. Produtos industriais estrangeiros.	Música de Roberto Carlos <i>Quero que vá tudo pro inferno</i> (1965) Declamação da poesia de Jomar Morais Souto. Locutor com voz de deus.	41'17'' – 45'31''
SEQUENCIA 9	Voluntários norte-americanos no sertão e a Guerra do Vietnã.	Filmagens locais de Charles Foster na comunidade sertaneja. Jornais. Produtos industriais estrangeiros.	<i>Era um Garoto</i> (1967) pela banda de rock brasileira Os Incríveis. Entrevista com Charles Foster.	45'31 – 50'00''

SEQUENCIA 10	Ciclo do ouro no sertão.	Filmagens espaço de mineração e entrevista com Pedro Alma e Zeca Inocêncio. Filmagens de Chateaubriand Suassuna em casa e mostrando onde haveria minério em Catolé do Rocha Paraíba. Vladimir Carvalho e sua equipe aparecem nas filmagens. Filmagens de cidade fantasma.	Locução voz de deus. Entrevistas com José Inocêncio e com Pedro Alma. Declamação da poesia de Jomar Morais Souto. Música ao fundo da entrevista “fabulosa”.	50’00” – 1h05’00”
SEQUENCIA 11	Extração de minérios no sertão.	Filmagens da cidade e equipe do filme em consulta com especialista em minérios. Fotografia. Jornal.	Locutor com voz de deus. Sons de bichos. Música com violino, violão. Música “fabulosa”. Música regional. Declamação da poesia de Jomar Morais Souto.	1h05’00” – 1h14’02”
SEQUENCIA 12	O povo sertanejo e o governo. Síntese da questão agrária sertaneja.	Filmagens. Fotografia (retratos de populares, enchente em Sousa, Getúlio Vargas).	Música de Rabeca. Entrevista com Antônio Mariz. Música tema de <i>O País de São Saruê</i> .	1h14’02’ - 1h20’
SEQUENCIA 13	Conclusão do filme, síntese fílmica.	Filmagens diversas exibidas durante o filme. Foto de Getúlio Vargas. Imagem São Miguel Arcanjo. Lettreiro “fim”.	Música tema de <i>O País de São Saruê</i> .	1h20’6”

ANEXO A

FILMOGRAFIA DE O PAÍS DE SÃO SARUÊ.

Fonte: www.cinemateca.gov.br

O PAÍS DE SÃO SARUÊ

Outras remetências de título:

O SERTÃO DO RIO PEIXE

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 90min, 2.468m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1971

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Certificados

Certificado de Produto Brasileiro 075 de 24.08.1971. Certificado de Produto Brasileiro revalidado 332 de 10.1079, produtora Pilar Filmes.

Data e local de lançamento

Data: 1979.08.11; 1979.11.05; 1980.08.15

Local: Timóteo, MG; Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP

Sala(s): Ricamar; Cinesesc

Sinopse

"Há três séculos as terras secas do Nordeste foram conquistadas à grande nação dos índios Cariris pelos bandeirantes e colonos. Distantes do Litoral, estabeleceram as primeiras fazendas de gado, desenvolvendo uma cultura pastoril e agrícola. Após um grande desenvolvimento, gerando um período de fausto, essas fazendas, caracterizadas pelo regime de senhores e servos, estagnaram-se economicamente. Com o início de um novo ciclo econômico, o do ouro em Minas Gerais, essas regiões foram abandonadas, mas seus proprietários deixaram atrás de si um imenso potencial de riqueza ainda inexplorado. Trezentos anos depois, essas terras permanecem tal como foram deixadas pelos seus pioneiros ocupantes. À custa de muitas lutas, os novos colonos tentam nelas sobreviver. Documentário apoiado em entrevistas com sertanejos, líderes políticos e empresários nos sertões da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará". (extraído do Guia de Filmes, 79)

Gênero

Documentário

Termos descritores

Literatura; Seca; Nordeste

Descritores secundários

Literatura de cordel

Termos geográficos

Sousa - PB

Prêmios

Prêmio Especial do Júri no Festival de Brasília, 11, 1978, Brasília - DF.

Produção

Companhia(s) produtora(s): João Ramiro Mello Produções Cinematográficas

Produção: Carvalho, Vladimir; Mello, João Ramiro

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento/roteiro

Argumento: Carvalho, Vladimir

Roteiro: Carvalho, Vladimir

Estória: Baseada no poema <Viagem a São Saruê> de <Santos, Manuel Camilo dos>

Direção

Direção: Carvalho, Vladimir

Assistência de direção: Carvalho, Walter

Fotografia

Direção de fotografia: Clemente, Manuel

Câmera: Clemente, Manuel

Montagem

Montagem: Leone, Eduardo

Assistente de montagem: Genis, Dora

Música

Música: Nazareth, Ernesto; Siqueira, José; Gonzaga, Luiz; Vinicius, Marcus

Locação: Fazenda Acauã - oeste da Paraíba; PE; RN; CE

Identidades/elenco:

Gadêlha, José - usineiro e parlamentar

Foster, Charles - Peace Corps

Alma, Pedro - pioneiro do ouro

Inocência, Zeca - ex garimpeiro

Mariz, Antônio

Narração:

Pontes, Paulo

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

CB/Transcrição de letreiros-Cat

WL/DCP
 AS/CR
 WL/CP
 ALSN/DFB-LM
 FR-LFM/ECB
 Guia de Filmes, 79
 FBR/16
 Press-release
 FBR/37

Fontes consultadas:

O Estado de S. Paulo, 10.08.1980
 LFM/DCB

Observações:

Letreiros iniciais: "Nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, nordeste do Brasil, espalha-se por cêrca de 20 municípios, numa área superior a 8.000km², uma população estimada em 500mil viventes. Ricos e pobres são todos descendentes de colonos porugueses aí chegados no século XVII e de índios que, durante a conquista, formavam a confederação dos Cariris e foram dizimados pelos bandeirantes, perdendo suas terras, transformadas em 'datas' e sesmarias. A criação de gado e o rude trato da terra emprestaram a êsses vales uma feição cultural marcante e idêntica à que, em geral, se observa em todo sertão nordestino. Mas, desgraçadamente, também nessas paragens uma minoria detem a posse da terra e dos bens que o esforço do homem retira dela. O resultado é a injustiça e a humilhação. Por isso qualquer semelhança com a história de outros sertões não é mera coincidência, mas semelhança mesmo."

O Estado de S. Paulo de 10.08.1980, indica <Rio de Janeiro> e <Brasília> como local de lançamento em 11.08.1979 e duração de 85 minutos. ALSN/DFB-LM indica filme "produzido em 1971 e só lançado em 1979". AS/CR informa que este documentário foi ampliado de 16mm para 35mm, com 90 minutos. Informa, também, que após a sua montagem final, recebeu o título <PAÍS DE SÃO SARUÊ, O>, e não mais <SERTÃO DO RIO PEIXE, O>, e que foi proibido pela Censura Federal, sendo liberado apenas em 1979. LFM/DCB estabelece as datas de 1967 e 1971 para o período correspondente entre a produção e o lançamento liberado pela Censura Federal. WL/CP informa a existência do documentário em preto e branco de 65 minutos, realizado em 1967, <SERTÃO DO RIO PEIXE>: direção, montagem e produção de <Carvalho, Vladimir>; Fotografia de <Clemente, Manoel>; E poema-texto de <Souto, Jomar Morais de>. Trata-se da versão anterior de <PAÍS DE SÃO SARUÊ, O>. Segundo WL/DCP, os primeiros passos foram dados em 1966, quando <Carvalho, Vladimir> filmou algumas cenas da cidade de Sousa, PB, a pedido do então prefeito <Mariz, Antonio>. <PAÍS DE SÃO SARUÊ, O> é uma versão maior, mais profunda, mais bela ainda, de <SERTÃO DO RIO PEIXE, O>, concluído em 1968 e praticamente rodado naquela cidade. Entre os objetivos de <Carvalho, Vladimir>, esteve o de mostrar as contradições do homem do campo a partir das lições colhidas com a existência das <Ligas Camponesas>. Artesanal, foi realizado num clima de documentar a dura realidade do campo. Só posteriormente, já com os elementos influenciadores do mundo de cordel, é que ganhará os toques poéticos que o marcam definitivamente quase na fase final de sua montagem - com a adição do material rodado entre 1969 e 1970. Concluído em 1971, e apesar de recebido com euforia, foi vetado pelo governo "por ferir a dignidade e os interesses nacionais". E só voltaria a ser exibido em 1979. FR-LFM/ECB estabelece a produção deste longa-metragem em três etapas: 1966, quando foi interrompido pela chuva e teve de esperar que o sertão reapresentasse a mesma paisagem; em 1967, quando pôde terminar as filmagens; e no final de 1970, ano de conclusão do filme. A mesma fonte informa existir uma primeira versão, em 16mm, com as filmagens de 1966 e com cerca de 50 minutos, chamado <SERTÃO DO RIO PEIXE, O>; montada por <Carvalho, Vladimir de> no Rio de Janeiro e exibida na <Maison de France>, tendo participado do <FESTIVAL DE VIÑA DEL MAR>, no Chile. FBR/37 informa o lançamento do filme, em cópia restaurada, durante o <Festival de Brasília, 37, 2004>, Brasília - DF. A mesma fonte acrescenta como produtor associado <Coutinho, Marcus Odilon Ribeiro>.

Material examinado apresenta letreiros referente à restauração do filme em 2003/2004 por iniciativa do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

ANEXO B MATERIAIS DE ÁUDIO TRANSCRITOS DE *O PAÍS DE SÃO SARUÊ*.

MÚSICA TEMA DE O PAÍS DE SÃO SARUÊ

Em cima daquela serra, eh, eh
tem um tesouro enterrado.
Com suas garras de aço, eh, eh,
o gavião voa baixo.

Ouro, prata, diamantes
e o algodão em penacho.
Nascendo da terra seca
e dos ossos desse riacho.

O avião sobrevoa, é, é,
um reino desencantado.
O gavião vê de longe
as costelas de Eldorado

E a balança dos contentes eh, eh, eh,
Pesa a sede dos magoados.
E a balança dos contentes eh, eh, eh
Pesa a sede dos magoados.

CANTORIA D VAQUEIRO JOSÉ DE ARIMATÉIA

Esse mundo de meu Deus,
é mesmo que uma balança
Com a morte tudo se acaba
com a vida tudo se alcança
A vaquejada de Sousa,
não me sai da lembrança.
Uma coisa triste no mundo
é uma seca no sertão.
O gado berra com fome,
é de cortar o coração.
Quando é mês de maio
chora vaqueiro e patrão
eh, boi...

ENTREVISTA COM JOSÉ GADELHA

V. Carvalho: Seu Gadelha, a família Gadelha é paraibana?

Gadelha: Sim. A família Gadelha é paraibana. Entretanto, somos descendentes do Ceará, pois meu avô, Manuel da Costa Gadelha, emigrou muito jovem para a cidade de Sousa; aí casando constituiu família e desta união nasceu meu pai, Manuel Gadelha Filho que casou-se com Joaquina de Paiva Gadelha e dessa união nasceram sete filhos, quatro homens e três mulheres, sendo o primeiro André Gadelha, ex-vice-governador do estado; Clotário de Paiva Gadelha é este que lhe fala, ambos sócios da firma André Gadelha & Irmãos.

Em 1933 iniciamos a nossa vida comercial, arredando uma bolandeira do saudoso José Avelino de Oliveira, no sítio Pompéia. Em 1936, compramos um mecanismo à margem do rio do Peixe, que circunda a nossa cidade, ao falecido Júlio Marques de Melo. Em 1958, transferimos este mecanismo obsoleto para a cidade, com novas instalações, daí nasceu o nosso êxito na vida comercial. Construimos mais uma fábrica de óleo, construimos também uma fábrica de doces. Montamos um cinema. E agora estamos concluindo uma montagem de rádio, que aliás está dando muito trabalho em face da politicagem mesquinha que se está travando em torno dela.

Temos feito alguma coisa por nossa cidade, já doamos a Sousa uma maternidade das mais bem equipadas do interior do estado. Doamos um terreno para a escola de treinamento; doamos um terreno para o DNOCS; doamos um terreno para a construção do Hospital Regional de Sousa. Doamos também um terreno para a construção da Coletoria de Sousa. É um prédio pomposo que honra nossa cidade. E há poucos meses atrás comprei um hotel – o Gadelha Palace Hotel – o terceiro do estado da Paraíba. Isso com a finalidade única de ajudar à minha terra e à coletividade.

V. Carvalho: Muito bem. Que acha da atual situação do homem do campo na região sertaneja?

Gadelha: A situação do homem do campo na região sertaneja é a mais precária possível. É uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais. Não há ajuda do governo, não há crédito para que essa gente possa se desenvolver. E vive subjugada aos bancos particulares, pois o crédito que o banco do Brasil e o Banco do Nordeste lhes dá é por demais insuficiente para atender às suas necessidades. É uma gente que sofre tremendamente, é uma gente que nunca deixou de ser gente endividada e não creio que dentro

de pouco tempo seja resolvido o problema dessa gente.

V. Carvalho: Seu Gadelha, o senhor que falou do problema do homem do campo que experiência tem como agricultor? Se tem.

Gadelha: Ora meu querido, eu na vida já fui tudo. Eu fui vaqueiro, já limpei meu roçado, não por diletantismo, mas por necessidade: lidei muito tempo na lavoura. Por isso minha experiência; por isso a razão que eu digo que não há salvação para a gente do Nordeste, isto é, a gente que lida na agricultura, se não houver ajuda do governo. Que essa demagogia desses homens que andam por aí afora passe, e venha a realidade da vida para ajudar a eles.

Eu já fiz de tudo, como já disse, na vida. Eu já puxei cobra para os pés, isto é, já limpei meu roçado, como lhe disse, por necessidade. Creio que lhe dizendo isto é o suficiente para você saber que eu sou um homem que já passei por todas as experiências da vida.

V. Carvalho: Sr. Gadelha, para finalizar, gostaria de lhe perguntar a que o senhor mais aspira na vida, de agora por diante, que já está um homem... quase que um homem realizado, praticamente?

Gadelha: Ora, meu caro, realmente eu sou um homem realizado. A única aspiração que eu tenho na vida é essa que estou fazendo, disputando uma cadeira de deputado federal, para, no caso de ser eleito, ajudar ao Nordeste e principalmente ao sertão paraibano e de modo muito especial à minha querida Sousa.

DISCURSO DE ANTÔNIO MARIZ

Como prefeito de uma cidade do sertão, vivo com o povo desta área o próprio drama do subdesenvolvimento. Para a Prefeitura convergem todos os problemas da população. Praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a Prefeitura intervenha. Parece curioso isso, mas não é mais que o retrato da realidade. Ao nascer é o batizado, é o registro civil. Se adocece, é o remédio. Ao morrer, é o caixão em que se vai enterrar. Tudo se vai pedir à Prefeitura.

Mas esse pedir permanente não revela ociosidade nem aversão ao trabalho como poderia parecer aos mais rigorosos ou intolerantes. É antes a imagem da pobreza regional que não decorre nem da natureza [,]nem do temperamento, nem da formação do povo. Mas que é o fruto de longos erros acumulados na forma de explorar a terra, na forma de criar e distribuir riquezas.

Muitos pensarão à primeira vista que o problema do nordestino é só o problema da seca e raramente o problema das enchentes. Mas longe da seca e da enchente, muito mais grave, é o problema da estrutura agrária. Nós temos porém tendência no sertão a captar somente o problema do clima. E de fato existe um problema do clima, a seca, a enchente. E então as secas jogam o povo nas ruas. Faz com que esses camponeses humildes, reverentes permanentemente em quem não se adivinha à primeira vista a fibra, a coragem, a decisão de viver e de crescer, faz com que este povo perca esta aparente humildade e se revele em sua grandeza, em sua força, ao assaltar a feira, ao invadir as lojas, o comércio, ao tomar a cidade, ao bradar, ao exigir os seus direitos.

A seca, a enchente, já perderam muito do pavor que eles representavam antigamente, mas a lenda permanece. A seca de 1877, uma seca tão velha, está ainda presente na memória do homem do sertão. Ninguém se lembra mais que naquele tempo não havia estradas, não havia comunicações, não havia grandes açudes e por isso o pânico daquele tempo ainda hoje vale.

A seca tem um grande prestígio; todos a temem com terror e pânico. A enchente também causa grandes prejuízos. Iguais até aos da própria seca. Mas a enchente não faz medo, o sertanejo reverencia a chuva e a enchente. Ele não ousa indignar-se contra a enchente. A isto está condenado pelo medo permanente do estio. Mesmo que o estio já não devesse causar tanto medo às novas condições econômicas, à nova estrutura econômica do

sertão.

A seca, os campos queimados, a terra rachada, os retirantes; as cidades invadidas de famílias inteiras, as obras paralisadas, a má remuneração, tudo isto existe, é verdadeiro. Como existe também o prejuízo da enchente. A cidade inundada, os baixios tomados, as colheitas destruídas. Estes são os problemas que de fato devem merecer a atenção dos governos. Apenas o que digo é que não são o fundamento, as causas profundas do subdesenvolvimento nordestino. Eles existem, mas são perfeitamente controláveis. E de certa forma estão sendo controlados. E, felizmente, tanto os governos como o povo já compreendem isto. E hoje já olham para a terra do sertão, sujeira a estas intempéries, como uma terra capaz de criar uma grande civilização. E o povo se identifica. [sic] ...em sua capacidade de superar estes problemas menores do clima, para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, de cuja riqueza participem todos.

ANEXO C

POESIA DE JOMAR MORAIS SOUTO REALIZADA PARA O DOCUMENTÁRIO O PAÍS DE SÃO SARUÊ

Jomar Morais Souto é um poeta paraibano que nasceu em Santa Luzia do Sabugi, em 1935. Ganhou em 1961 o Prêmio Augusto dos Anjos com os poemas de Pedra de Espera; em 1985 ganhou o prêmio nacional de poesia no concurso Quarto Centenário da Paraíba com o “Canto da Capitania Real de Nossa Senhora das Neves. Foi contratado por Vladimir Carvalho, seu admirador, para fazer uma poesia para o documentário *O País de São Saruê*. O cineasta mostrou as filmagens realizadas até então e um esboço de roteiro para que Jomar Souto se baseasse. A poesia completa transcrita realizada para *O País de São Saruê* pode ser encontrada no livro de poesias de Jomar Morais Souto, *Fazenda de Murmúrios* (1980) publicado pela Editora Universitária da Universidade Federal da Paraíba. A poesia não foi utilizada em sua totalidade no filme e é possível identificar algumas pequenas mudanças no próprio documentário (omissão de versos, colocação de outros), etc. Vladimir Carvalho é um admirador do trabalho de Jomar Morais Souto e considerou que o poema era muito extenso para conter todo no documentário o que considerou uma pena. Outro trabalho do poeta foi utilizado por Vladimir Carvalho, em *A Bolandeira*, curta filmado durante o processo que culminaria em *O País de São Saruê*, o cineasta utiliza a poesia homônima cujos belos versos oferecem uma bela poeticidade ao filme.

A

Vladimir de Carvalho

e Francisco Morais Souto

No princípio, o chão de seixos,
o deserto, a galharia.
Entre nós as aves livres,
o resto o sol ganharia.

No princípio, era o que sou
fui o de sempre, o que fui.
O mesmo vento de sempre
meu pó vermelho ainda alui.

Às vezes, vou nessas asas
de acauãs e inhambus,
por sobre a ausência das casas
nestes serrotes azuis.

Imensa múmia de cacto,
rarefiz a pele, assim:
maleável nem ao tato
dos bichos que moram em mim.

Rupestres marcas gravadas
nestas pedras, desde quando?
— Excursões antecipadas
às de Isabel e Fernando?

Serão precolombianos
caracteres, então?
— Que planos nos altiplanos
terá traçado a erosão?

Rupestres marcas gravadas,
variações sobre um tema
configurando as imagens
de algum concreto poema.

Rupestres marcas inscritas
(fôrmas na forma em concreto)
formando coisas bonitas
de algum estranho alfabeto.

Letras precolombianas
de inarticulados sons?

— Serão poemas, pавanas,
ou indígenas canções?

Sabe a lembrança o acabado,
se não sabe, saberia
dos homens pra cá mandados
por um certo Albergaria.

Uns subindo o Paraíba,
outros, singrando o Piancó...
Os Ávila, os Oliveira,
Domingos Jorge, do Icó.

Dentro do mato os clamores
dos bravos índios corridos
— eles, únicos senhores
destes sertões esquecidos.

Dentro do mato o tapuia,
entre cacto e coneriz,
celebrando as aluviás
do reino que sempre quis.

A acesa guerra que a garra
do nativo sustentou.
As lamúrias da fanfarra
que a dor do índio afinou.

Lá detrás daquela serra,
à sombra do marmeleiro,
penadas almas tapuiás
soletram flechas na noite
para quem chegar primeiro.

No princípio, o chão de seixos,
o deserto, a galharia.

Entre nós, as aves livres,
que o resto o sol ganharia.

Muito além daquela serra,
no meio do juremal,
caciques mortos divagam
sobre o que é Bem e o que é Mal.

Sabe a lembrança o acabado,
se não sabe, saberia.
Sabe inda mais o ditado
de uma noite atrás de um dia.

Depois das **datas** de terra,
das antigas scsmarias,
doeram mugidos longos
datados nas pradarias.

Abrindo o boi novas brechas
entre os espinhos e as ervas
ruminando ao sol nas glebas
deste ciclo pastoril.

Como um boi atrás do outro
os homens que também vão
cravando espinhos e felpas
nas palmas duras da mão.

Nas mãos calosas dos reis
outro mundo em construção.
Uma hora, um dia, um mês,
e as casas brotam do chão.

Pedra sobre pedra
— tijolos no ar.

Agora, os andaimos
dos paus do lugar.

E o inúmero suor que medra
nos poros sem parar.

Pedra sobre pedra
— o copiá, o oitão...

Casa bonita, aquela,
um casarão.

Tijolo sobre tijolo,
e um todo singular

— A argamassa, o reboco,
e um distante cair.

É pau, é pedra, é pedreiro,
é plantador de plantar.

Foi cria, e só, primeiro.
Foi só cria, o tempo inteiro,

Mas como cria, e que cria!
Queria porque queria

O tempo todo criar.

Pedra sobre pedra,
e o tempo a passar.

Pedra, simplesmente pedra,
inclusive aquela

pedra tumular.

Da capela da Fazenda
o silêncio e a solidão
alguma alma merenda
nestes confins de sertão.

Foram-se a água e o vinho,
nem ficou sequer o pão.
Celebra, o ermo, sozinho,
a sua celebração.

Aqui no órgão a demora
de uma aleluia vibrar.
O coral já foi-se embora,
resta o coro no lugar.

Seca igreja, seca vida
de tanta coisa a secar.
— De que seca, retorcida,
gemem a madeira, o espaldar

Das poucas cadeiras juntas
nesse templo de Acauã?
— Serão as almas defuntas
de gente morta pagã?

De moça virgem morrida
na clara luz da manhã?
Seca igreja, seca vida,
seco templo de Acauã.

Primeiro, os portugueses
dando o golpe inicial,
trocando índios por reses,
no sertão colonial.

Depois, fazendo as igrejas
— muito verbo, muita cal
e muita verba em bandejas
da Fazenda Imperial.

Fazendas também fazendo
de gado bom pra curral,
e muito negro trazendo
para açúcar de cristal.

Ressoam canto jesuítas
inda no mesmo lugar.
No teto coisas bonitas,
Nossa Senhora no altar.

E no púlpito caladas
lembranças sobreviventes.
Conspirações malfadadas
contra lusos prepotentes.

Alguém não quer mais ser súdito
da Coroa de Ultramar.
Conspira dentro do púlpito
contra o jugo secular.

Virgem Santa, em que estado
Peregrino ainda estará?
Sabe a lembrança o acabado,
se não sabe, saberá .

Nossa Senhora, em estado
de História ele, hoje, está.
— Mudou de cor a Corôa?
Em que frente ela andará?

Porque não plange este sino
que há tanto calado está?
Saberá o Peregrino?
Saberá o Padre Sá?

Mudou de cor a Coroa?
Se não mudou, mudará?
A liberdade anda à toa
no sonho do Padre Sá.

Doação da Família BOTELHO à APL

Sabe a lembrança o acabado,
se não sabe, saberá.
Porque não plange este sino
que há tanto calado está?

Depois do desmatamento,
depois da queima das urzes,
depois de cruces e cruces
fincadas no esquecimento.

Depois das lutas com os lusos,
e massacres cariris,
depois dos usos e abusos,
a minha terra infeliz

.....
.....
devolve ao ar estas plumas
branquinhas, da cor de giz.

O apanhador que as apanha,
sabe, sim, desde a raiz,
quanto o branco no sol ganha,
ou quanto perde a raiz,

Se não cuidar, direitinho,
dela, dele, desde a cova,
quando, ainda, planta nova,
folha come o passarinho.

O apanhador que as apanha,
colado à terra, à raiz,
talvez se saia apanhado
nesse labor infeliz.

Passa umas horas, e, às vezes,
as horas o sol esquentam,
e se sucedem, às dezenas,
e viram dias e meses,

E vão virando alguns anos,
a vida toda, a existência.
E o apanhador, na cadência
mais de apanhado. Que o dano

de quem vive nesse afã,
duro de Ministro ver
é não ter o que comer
na terra de Canaã.

Ali, adiante, as ovelhas,
seus chocalhos, sua lã,
e arribações, em parelhas,
bicando pedras na chã.

(O algodão que plantou,
que viu nascer, de manhã,
e que a flor acompanhou
desabrochando, louçã,

tirou, depois, do casulo,
como quem colhe maçã,
tão condenado, tão nulo
para o lucro de amanhã;

o algodão que alvejou,
amaciou, trabalhou,
vai ser fofo de divã,
vai misturar-se com lã,

Vai servir a muito embalo,
o que não sei mais se é bom,
e alcochoado de Impala
e almofada no Leblon).

Para além das cumeeiras
dessas casas de Acauã,
sol a sol, vidas inteiras,
consumidas nesse afã.

Mecânicas garras de aço
passam no céu, de manhã,
levando plumas no espaço,
plumas e plumas, e lã.

— Mulher, depene este pássaro.
Asse-o na trempe, depois.
Dê ao menino, um pedaço,
que o resto dá pra nós dois.

Amanhã, vou à cidade
levar, de novo, algodão.
Um menino dessa idade
não pode ficar sem pão.

Tenho fé na Santa Madre
Maria da Conceição
que na casa do compadre
vai dar bom preço o algodão.

Nem me incomodo com a sede
que vai me dar, também não.
Faço fé que, na parede,
quando pesar o algodão,

São Miguel se compadeça
e mate mesmo o dragão
e dê um jeito que desça
pra junto de nós, então,

Aquela outra balança
que ele sustenta na mão
e pese com segurança
minhas plumas de algodão

para eu ganhar com justiça
o preço que as plumas dão,
e, finalmente, que sinta
todo o meu drama o patrão,

para ele ver como a linha
é dura, aqui, no Sertão,
onde nem sequer farinha
come a gente mais com a mão.

Na balança da Justiça
que ele sustenta com a mão,
um dia, vai ser pesado
o cadáver do dragão.

A floresta dos fantasmas
vai ficando para trás.
Agora eu passo, tu passas,
como passa tudo o mais,

Como passam as criaturas
democratas, cordiais,
e, também, essas figuras
tristes, tangendo animais,

Carregando nas cangalhas,
sob climas tropicais,
mais valia com que valhas
mais ou menos muito mais.

Agora eu passo e tu passas
entre estes seres casmurros,
em filme virgem, noturnos,
mastigando chicles, passas,

Ouvindo os versos e a trilha
sonora (o som combinado).
A minha imagem rebrilha,
dançando no ar condicionado.

Agora eu passo e tu ficas.
Agora eu fico e tu passas.
Sempre no escuro, as relíquias
lá se vão, disseminadas

Entre todos os mais vivos
democratas exemplares,
que ostentam sob os tecidos,
dos ombros aos calcanhares

A mesmíssima matéria
que a inarredável miséria
dos vermes vai acabar
quando, um dia, na floresta
de outros fantasmas em festa,
os vermes forem parar.

Só que parecem mais vivos
— olhe aí hum? Mais altivos,
coisa muito natural.
São, sempre, assim, mais tranqüilos,
eretos nos seus tecidos,
o ar calmo, cordial.
— Olhe as curvas da alva fronte.
— Olhe a linha do horizonte
igualzinha à minha, igual.

Na floresta dos fantasmas,
nas carcaças do areal,
no querosene das casas,
até no olhar do animal,
em tudo,
o mesmo fio.
No leito seco de um rio,
na lanterna do navio,
a mesma chama,
o pavio
de iluminar o ponteiro,
o amor, o travesseiro,
a ponte para outra ponte.
E a linha do horizonte
igualzinha à minha, igual.

Lá na linha do horizonte,
o monte,
o algodoal.

Das florestas dessas casas
para a minha, a dos fantasmas,
um simples toque, um botão.
Um destino, outro fadário,
um sorrir proprietário,
um chorar de escravidão.

Mecânicas garras de aço
passam no céu, de manhã,
levando plumas no espaço,
dentre essas nuvens de lã.

POEMAS DE ALEMCAMPO

ANEXO D

CORDEL VIAGEM A SÃO SARUÊ DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS.

Manoel Camilo dos Santos (1905-1979) nasceu em Guarabira, Paraíba. Teve várias profissões, comerciante ambulante, cabo de rodagem e marceneiro, antes de se tornar cantador. Estabeleceu em 1942 uma tipografia em Guarabira, a Folhetaria Santos. Em 1953 ela foi transferida para Campina Grande, PB, agora sob o nome de A Estrela da Poesia. *Viagem a São Saruê* se tornou seu folhetim mais famoso, chegando a ser traduzido para o francês para o livro *Les Imaginaires* (1979).

Viagem a São Saruê
Manoel Camilo dos Santos

Doutor mestre pensamento
me disse um dia: – Você
Camilo, vá visitar
o país ‘São Saruê’
pois é o lugar melhor
que neste mundo se vê.

Eu que desde pequenino
sempre ouvia falar
nesse tal ‘São Saruê’
destinei-me a viajar
com ordem do pensamento
fui conhecer o lugar.

Iniciei a viagem
às duas da madrugada
tomei o carro da brisa
passei pela alvorada
junto do quebrar da barra
eu vi a aurora abismada.

Pela aragem matutina
eu avistei bem defronte
a irmã da linda aurora
que se banhava na fonte
já o sol vinha espargindo
no além do horizonte.

Surgiu o dia risonho
na primavera imponente
as horas passavam lentas
o espaço encande[s]cente

transformava a brisa mansa
em um mormaço dolente.

Passei do carro da brisa
para o carro do mormaço
o qual veloz penetrou
no além do grande espaço
nos confins dos horizontes
senti do dia o cansaço.

Enquanto a tarde caía
entre mistérios e segredos
a viração docilmente
afagava os arvoredos
os últimos raios do sol
bordavam os altos penedos.

Morreu a tarde e a noite
assumiu sua chefia
deixei o mormaço e tomei
o carro da neve fria
vi os mistérios da noite
esperando pelo dia.

Ao romper da nova aurora
senti o carro parar
olhei e vi uma praia
sublime de encantar
o mar revolto banhando
as dunas da beira-mar.

Mais adiante uma cidade
como nunca vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal

ali não existe pobre
é tudo rico em geral.

Uma barra de ouro puro
servindo de placa, eu vi
com as letras de brilhante
chegando mais perto eu li
dizia: ‘São Saruê’
é este lugar aqui.

Quando avistei o povo
fiquei de tudo abismado
era um povo alegre e forte
sadio e civilizado
bom tratável e benfazejo
por todos fui abraçado.

O povo em ‘São Saruê’
tudo tem felicidade
passa bem, anda decente
não há contrariedade
sem precisar trabalhar
e tem dinheiro à vontade.

Lá os tijolos das casas
são de cristal e marfim
as portas barras de prata
fechaduras de rubim
as telhas, folhas de ouro
e o piso de cetim.

Lá eu vi rios de leite
barreira de carne assada
lagoa de mel de abelhas
atoleiro de coalhada
açude de vinho quinado
monte de carne guisada.

As pedras em ‘São Saruê’
são de queijo e rapadura
as cacimbas são café
já coado e com quentura
de tudo assim por diante
existe grande fartura.

Feijão lá nasce no mato
já maduro e cozinhado
o arroz nasce nas várzeas
já prontinho e despolpado
peru nasce de escova

sem comer vive cevado.

Galinha põe todo dia
em vez de ovos é capão
o trigo em vez de semente
bota cachadas de pão
manteiga lá cai das nuvens
fazendo ruma no chão.

Os peixes lá são tão mansos
com o povo acostumados
saem do mar vêm paras as casas
são grandes gordos e cevados
é só pegar e comer
pois todos vivem guisados.

Tudo lá é bom e fácil
não precisa se comprar
não há fome e nem doença
o povo vive a gozar
tem tudo e não falta nada
sem precisar trabalhar.

Maniva lá não se planta
nasce e em vez de mandioca
bota cachos de beijus
e palmas de tapioca
milho, a espiga é pamonha
e o pendão é pipoca.

As canas em ‘São Saruê’
em vez de bagaço é caldo
umas são canos de mel
outras açúcar refinado
as folhas são cinturão
de pelica preparado.

Os pés de chapéus de massa
são tão grandes e carregados
os de sapatos da moda
têm cada cachos ‘aloprados’
os pés de meias de seda
chega vivem ‘escangalhados’.

Sítios de pés de dinheiros
que faz chamar atenção
os cachos de notas grandes
chega arrasta pelo chão
as moitas de prata e níquel
são mesmo que algodão.

Os pés de notas de contos
carrega que encapota
pode tirar-se à vontade
quanto mais velho mais bota
além dos cachos que têm
cascas e folhas, tudo é nota.

Lá os pés de casimiras
brim borracha e tropical
raiom, brim de linho e cáqui
e de seda especial
já botam as roupas prontas
própria para o pessoal.

Lá quando nasce um menino
não dar trabalho a criar
já é falando e já sabe
ler, escrever e contar
canta, corre, salta e faz
tudo quanto se mandar.

Lá tem um rio chamado
o banho da mocidade
onde um velho de cem anos
tomando banho à vontade
quando sai fora parece
ter 20 anos de idade.

Lá não se ver mulher feia
e toda moça é formosa
alva, rica e bem decente
fantasiada e cheirosa
igual a um lindo jardim
repleto de cravo e rosa.

É um lugar magnífico
onde eu passei muitos dias
passando bem e gozando
prazer, amor, simpatias
todo esse tempo ocupei-me
em recitar poesias.

Lá existe tudo quanto é de beleza
tudo quanto é bom, belo e bonito,
parece um lugar santo e bendito
ou o jardim da Divina Natureza
imita muito bem pela grandeza
a terra da antiga promessa
para onde Moises e Aarão

conduzia o povo de Israel
onde dizem que corria leite e mel
e caía manjar do céu ao chão.

Tudo lá é festa e harmonia
amor, paz, bem-querer, felicidade
descanso, sossego e amizade
prazer, tranquilidade e alegria
na véspera d'eu sair naquele dia
um discurso poético lá eu fiz,
me deram a mandado do juiz
um anel de brilhante e de rubim
no qual um letrado diz assim:
– feliz é quem visita este país.

Vou terminar avisando
a qualquer um amiguinho
que quiser ir para lá
posso ensinar o caminho,
porém só ensino a quem
me comprar um folhetinho

ANEXO E**FILMOGRAFIA DE VLADIMIR CARVALHO****Fontes:**

MATTOS, C. A. **Vladimir Carvalho**: Pedras na Lua e Pelejas no Planalto. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Cinemateca Brasileira - <http://www.cinemateca.gov.br/>

Década de 1960

[1962] *Romeiros da Guia* – 35 mm, P&B, 15 minutos. Direção e roteiro: João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho – Fotografia: Hans Bantel – Montagem: João Ramiro Mello – Música: Pedro Santos – Assistente de câmera: Manuel Clemente – Narração: William Mendonça.

[1968] *A Bolandeira* 16-35 mm, P&B, 11 minutos Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho – Produtor associado: Marcus Odilon Ribeiro Coutinho – Fotografia: Manuel Clemente – Montagem: João Ramiro Mello – Poema: Jomar Moraes Souto – Narração: Paulo Pontes

[1968] *O Sertão do Rio do Peixe* 16 mm, P&B, 50 minutos (filme posteriormente absorvido por *O País de São Saruê*) Direção e produção: Vladimir Carvalho – Fotografia: Manuel Clemente – Montagem: Vladimir Carvalho, Raimundo Pereira

Década de 1970

[1970] *Vestibular 70* 35 mm, P&B, 14 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho e Fernando Duarte – Fotografia: Fernando Duarte, Heinz Förthman, Miguel Freire – Montagem: Eduardo Leone, Cecil Thiré – Música: Caetano Veloso, Conrado Silva

[1971] *O País de São Saruê* 16-35 mm, P&B, 85 minutos Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho – Produtor associado: Marcus Odilon Ribeiro Coutinho – Fotografia: Manuel Clemente - Montagem: Eduardo Leone – Música: José Siqueira, Marcus Vinícius – Poema: Jomar Moraes Souto – Vozes: Echio Reis (poema), Paulo Pontes (narração) – Assistente de direção: Walter Carvalho

[1972] *Incelência para um Trem de Ferro* 35 mm, Cor, 20 minutos Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho – Produtor associado: José Carlos Avellar – Fotografia: Walter Carvalho – Montagem: Adamastor Câmara, Vladimir Carvalho – Pesquisa: Virginius da Gama e Mello, Paulo Melo – Narração: Paulo Pontes – Música: Armorial, Luiz Gonzaga, cirandeiros

[1973] *O Espírito Criador do Povo Brasileiro* 35 mm, Cor, 14 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Fernando Duarte – Montagem: João Ramiro Mello – Música: Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim, Antônio Carlos Nóbrega – Narração: Paulo Pontes

[1973] *Itinerário de Niemeyer* 16 mm, P&B, 19 minutos Um filme de Maurice Capovilla (som), Fernando Duarte (fotografia), Hermano Penna, Vladimir Carvalho, Ricardo Moreira, Cecil Thiré, Manfredo Caldas (montagem) – Estrutura e coordenação: Vladimir Carvalho – Música: Villa-Lobos – Consultoria: Luís Fisberg

[1974] *Vila Boa de Goyaz* 35 mm, Cor, 14 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Heinz Förthman – Montagem: João Ramiro Mello – Narração: Arnaldo Jabor – Música: Quinteto Violado, Tônico do Padre, anônimos

[1975] *A Pedra da Riqueza* 35 mm, P&B, 15 minutos Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Manuel Clemente, Fernando Duarte – Montagem: João Ramiro Mello – Música: Fernando Cerqueira – Narrador: José Laurentino

[1975] *Quilombo* 16 mm, Cor, 23 minutos. Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Walter Carvalho – Montagem: João Ramiro Mello – Música: Tônico do Padre Folia do Divino – Narração: Paulo Ponte.

[1976] *Mutirão* 16 mm, Cor, 19 minutos. Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Fernando Duarte – Imagens adicionais: Ronaldo Guerra, Walter Carvalho – Som: Walter Goulart – Montagem: Manfredo Caldas

[1977] *Pankararu de Brejo dos Padres* 16 mm, Cor, 35 minutos. Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Walter Carvalho – Montagem: Manfredo Caldas – Pesquisa: Cláudia Menezes – Som direto: Jom Tob Azulay.

[1979] *Brasília Segundo Feldman* 35 mm, Cor, 20 minutos Um filme de Vladimir Carvalho e Eugene Feldman – Compilação, estrutura e produção: Vladimir Carvalho – Fotografia: Eugene Feldman – Imagens adicionais: Alberto Roseiro Cavalcanti, Walter Carvalho – Montagem: Manfredo Caldas – Depoimentos: Athos Bulcão, Luiz Perseghini

Década de 1980

[1982] *O Homem de Areia* 35 mm, P&B, 116 minutos Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho – Direção de produção: Carlos Del Pino – Fotografia: Walter Carvalho – Som direto: Antonio César – Montagem: Ricardo Miranda, Manfredo Caldas – Música: J. Lins, canções e hinos diversos– Narração: Fernanda Montenegro, Mário Lago – Entrevistadores: Adalberto Barreto, Gonzaga Rodrigues, Natanael Alves, Waldemar Solha

[1984] *Perseghini* 16 mm, Cor, 21 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho e Sérgio Moriconi – Produção: Vladimir Carvalho – Fotografia: Alberto Roseiro Cavalcanti – Som direto: Francisco Pereira – Montagem: Manfredo Caldas– Pesquisa: Gioconda Caputo

[1984] *O Evangelho Segundo Teotônio* 35 mm Cor/P&B, 90 minutos. Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Chico Botelho, Alberto Roseiro Cavalcanti – Montagem: João Ramiro Mello – Música: Marcus Vinícius – Som direto: Walter Rogério, Chico Bororo – Narração: Ester Góes – Direção de produção: Armando Lacerda

[1989] *No Galope da Viola* 16 mm, Cor, 15 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Produção: Vladimir Carvalho, Normando Santos – Fotografia: Manuel Clemente – Montagem: Eduardo Leone – Música: Otacílio Batista e Oliveira de Panelas

Década de 1990

[1990] *A Paisagem Natural* 35 mm, Cor, 20 minutos (originalmente episódio do longa Brasília, a Última Utopia) Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho – Produção: José Pereira – Fotografia: Walter Carvalho – Montagem: Eduardo Leone – Música: Villa-Lobos, Edino Krieger, Gustav Holtz

[1990] *Conterrâneos Velhos de Guerra* 16-35 mm, Cor/P&B, 175 minutos Direção, roteiro e produção: Vladimir Carvalho – Fotografia: Alberto Roseiro Cavalcanti, David Pennington, Fernando Duarte, Jacques Cheuiche, Marcelo Coutinho, Waldir de Pina, Walter Carvalho – Música: Zé Ramalho – Poema: Jomar Moraes Souto – Montagem: Eduardo Leone - Som direto: Chico Bororo – Narração: Othon Bastos

[1996] *Com os Pés no Futuro (Zum-Zum)* 16 mm/Betacam, Cor, 7 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Produção: Manduka, Zum-Zum – Música: Manduka – Fotografia: André Luís da Cunha – Montagem: Frederico Schmidt, João Ramiro Mello

[1997] *Ariano Suassuna em Aula-Espetáculo Betacam*, Cor, 46 minutos Direção: Vladimir Carvalho – Fotografia: Waldir de Pina, André Luís da Cunha 1998

[1998] *Manejo Florestal Betacam*, Cor, 30 minutos Direção: Vladimir Carvalho

Século XXI

[2000] *Barra 68 – sem Perder a Ternura* 35 mm, Cor/P&B, 82 minutos Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho – Produção executiva: Manfredo Caldas – Fotografia: André Luís da Cunha – Som direto: Chico Bororo – Montagem: Manfredo Caldas, Vladimir Carvalho – Música: Marcus Vinícius, Luís Marçal – Imagens adicionais: Marcelo Coutinho, Jacques Cheuiche – Som direto adicional: Paulo Seabra, Ivan Capeller

[2001] *Pátria Amada Brasil Betacam*, Cor, 30 minutos Direção: Vladimir Carvalho e Manfredo Caldas – Produção: Mário Lúcio Brandão – Fotografia: Waldir de Pina – Montagem: Manfredo Caldas – Som: Ricardo Pinelli

[2007] ***O Engenho de Zé Lins*** 35 mm, Cor, 84 minutos Direção, produção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho – Produção executiva: Eduardo Albergaria, Leonardo Edde – Fotografia: João Carlos Beltrão, Jacques Cheuiche, Walter Carvalho, Waldir de Pina – Fotografia adicional: Karen Akerman, Cristiana Grumbach, Lula Carvalho – Música: Leo Gandelman, José Siqueira, Luiz Gonzaga, André Moraes – Montagem: Renato Martins, Vladimir Carvalho – Som: Jamal Shreim, Osman Assis – Narração: Othon Bastos – Elenco: Ravi Ramos Lacerda

[2011] **Rock Brasília: a era de ouro**, 35 mm, Cor, 111 minutos. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Marcus Ligocki. Pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho - Fotografia André Carvalheira – Fotografia adicional: Música: Montagem: Sérgio Azevedo, Vladimir Carvalho. Som: José Luiz Sasso, Dirceu Lustosa. Narração: Elenco: .