



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FELIPE CORRÊA BOMFIM

OS DOCUMENTÁRIOS DE GERALDO SARNO (1974 - 1987): SERTÃO, POESIA E
RELIGIOSIDADE

CAMPINAS
2015

FELIPE CORRÊA BOMFIM

OS DOCUMENTÁRIOS DE GERALDO SARNO (1974 - 1987): SERTÃO, POESIA E
RELIGIOSIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

ORIENTADOR: PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO FELIPE CORRÊA BOMFIM, ORIENTADO PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO.



CAMPINAS
2015

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B639d Bomfim, Felipe Corrêa, 1985-
Os documentários de Geraldo Sarno (1974-1987): sertão, poesia e religiosidade / Felipe Corrêa Bomfim. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Geraldo Sarno, 1938-. 2. Documentário brasileiro. 3. Cinema e literatura. 4. Religião no cinema. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The documentaries of Geraldo Sarno (1974-1987): sertão, poetry and religion

Palavras-chave em inglês:

Geraldo Sarno, 1938-

Brazilian documentary

Cinema and literature

Religion in motion pictures

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Miriam Viviana Gárate

Samuel José Holanda de Paiva

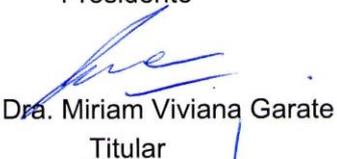
Data de defesa: 27-08-2015

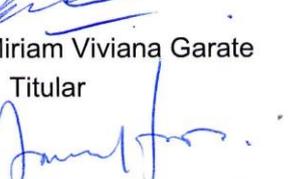
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Felipe Corrêa Bomfim - RA 143926 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Presidente


Profa. Dra. Miriam Viviana Garate
Titular


Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Titular

Resumo

Esta pesquisa estuda a obra do cineasta Geraldo Sarno, considerando o conjunto de documentários realizados pelo diretor. O trabalho de pesquisa empírico – traduzido na organização do acervo do diretor, mediante a reunião dos dados sobre a produção dos documentários estudados – aliado às análises traçadas neste estudo, compreendem um breve investimento analítico, no intuito de apresentar e discutir o conjunto de documentários até então inéditos e que passam a ser considerados como conjunto na filmografia de Geraldo Sarno. Identifica-se a passagem para um novo ciclo em sua poética, evidenciado por meio do processo de revisão do próprio cineasta sobre sua maneira de documentar, iniciado na virada da década de 1970 e desenvolvido amplamente ao longo das décadas de 1970 e 1980. Este procedimento é dotado de momentos de radicalização formal e outras situações marcadas por investimentos mais ponderados, quanto aos parâmetros de registro utilizados pelo cineasta, condicionados às demandas de produção. Esta oscilação dificulta a compartimentação rígida de sua obra e oferece a leitura de sua poética como processo singular e arbitrário, que extrapola metodologias de filmagem pré-estabelecidas para cada documentário. Assim, cabe ressaltar que essa passagem para um novo ciclo na filmografia do diretor é um processo sutil e gradual, a passos largos de uma mudança paradigmática.

Palavras-chave: Geraldo Sarno; Documentário brasileiro; Cinema e literatura; Cinema e religião.

Abstract

This research studies the work of filmmaker Geraldo Sarno and the set of his documentaries. This empirical research aims to present, analyse and discuss the whole set of inedit documentaries produced by Geraldo Sarno. Through organising the documentaries collection of the diretor and data collecting of his documentaries, an analytic work was done. The results pointed out that his poetic turned of a new cicle and the diretor has reviewed his own way to make the documentaries himself on the 70's, which was widely developed over the 70's and 80's. This procedure is composed by two moments: one of formal radicalization and other pointed by weighted investment in the register's parameters used by filmmaker. This oscillation hinders the partitioning of his work. Besides, the understanding of his poetic became as a singular and arbitrary process, which extrapolate the methodologies of filming according to an established plan. This passage to a new cicle in the director's filmography is a subtle and gradative process coming through a paradigmatical change.

Keywords: Geraldo Sarno; Brazilian documentary; Film and literature; Film and religion.

Agradecimentos

Dedico meu primeiro agradecimento a essa energia divina que preenche todos os seres e mantém acesa à chama da vida, em sua eterna harmonia.

Agradeço, acima de tudo, à minha querida família, meu pai (Leonardo), minha mãe (Maristela) e ao meu irmão (Léo) que, a despeito da distância geográfica, sempre estiveram ao meu lado com prontidão para conselhos, emanando imensurável força e sabedoria. Por construírem sólidos alicerces, preenchidos com educação e carinho, esmerando uma edificação que a cada dia torna-se mais robusta para sustentar-se diante dos percalços que a vida trouxe e ainda há de trazer.

Um agradecimento de maneira especial à minha avó Agmar, ao Tio Marinho e aos tios Humberto e Ninha pela presença constante que, em um sorriso verdadeiro, faz valer o significado pleno da palavra ‘família’.

Aos primos de primeiríssimo grau no coração, Maria e Pedro, Tia Ana e Tio Irineu por sempre acreditarem em meus sonhos e acompanharem cada uma de minhas vitórias.

Agradeço aos meus amigos de além-mar, especialmente, Edoardo Maticena, Andrea Bonanno, Alessandro Pasotti, Stefano De Pieri e toda a família De Pieri, que considero minha segunda família.

A todos os amigos queridos que fizeram parte da minha caminhada em solo europeu: desde a intensa Bologna, passando por Viena e Louvain-la-neuve, até a graciosa Colônia - Ismael Valverde, Patrizia Pidalà, Stefania Stain, Caterina Ciufegni, Ed Ralston, Susi Schutz, Max Sängler, Letícia e Lucas Raasch, Johanna Grubner, Paolo Dell’Olio, Michele Fasano, Kévin Dupont, além de os queridos amigos de Bonn e L’aquila, pela experiência que a vida me trouxe, repleta de surpresas e boas lembranças.

Um agradecimento a todos os colegas da Österreichisches Filmmuseum, em particular a Paolo Canepelle: o primeiro a incitar o meu interesse pela pesquisa, sem nunca esquecer esse princípio maravilhoso de humanidade.

Agradeço a todos os meus amigos da UNICAMP, particularmente, Gabriel Tonelo, Renan Paiva, Regiane Ishii, Natalia Barrenhas, Milena Leite, Rodrigo Gontijo, Renato Coelho, Cássia Hosni, Lillian Bento e Letizia Nicoli. Além dos queridos amigos de Conquista: Glauber Brito e Clara Carolina, por compartilharem sempre bons pensamentos e conversas enriquecedoras.

Agradeço a Dora de Andrade e Flávio Campos que, com sua sutileza de gestos, me mostraram que é preciso aprender a cair e se levantar para se dançar a vida.

Agradeço a prontidão dos colegas da Cinemateca Brasileira, João e Sérgio, pelas maravilhosas conversas sobre cinema brasileiro, sempre acompanhadas de um bom café.

Agradeço profundamente aos meus amigos de Jacareí, principalmente a João Rodrigo (Fofão) e Mauro (Sagui); amizade que atravessa décadas com firmeza e tenacidade. Além dos queridos amigos Léo (Perereca), Igor, Ianco, Danielzinho, Rafael e Vanildo.

A todos queridos colegas do Yogasat, lugar de imensa paz e alegria.

Um agradecimento aos meus amigos de Rio Novo e Juiz de Fora que, apesar da distância, estão sempre presentes.

Ao pessoal da Secretaria da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP pela solicitude, além dos bibliotecários do I.A., sempre muito atenciosos.

Agradeço imensamente ao meu orientador Gilberto Alexandre Sobrinho, educador que concilia com maestria sua grande humanidade à intensa dedicação da prática da orientação – um exemplo a ser seguido com grande admiração.

Aos professores: Prof. Dr. Marcius Freire, Prof. Dr. Elinaldo Teixeira, Profa. Dra. Míriam Gárate, Prof. Dr. Samuel Paiva, além de os colegas do Grupo de Pesquisa NACID, orientados pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

Agradeço à Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, pelo ensino gratuito e de qualidade e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Agradeço à Jeruza Andrade pela solicitude e sou profundamente grato ao cineasta Geraldo Sarno, diante da generosidade em me acolher com grande atenção, compartilhando um pouco de seu conhecimento e acervo cinematográfico, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível.

Lista de Figuras

Figura 1. Imagem de <i>Casa-grande e senzala</i>	168
Figura 2. Imagem da carta de Gilberto Freye a Geraldo Sarno	168
Figura 3. Imagem do esboço de roteiro de <i>Segunda feira</i>	169
Figura 4. Imagem de <i>Espaço sagrado</i>	170
Figura 5. Imagem de <i>Iaô</i>	171
Figura 6. Imagem de roteiro de edição de <i>Iaô</i>	171
Figura 7. Imagem de <i>Eu carrego um sertão dentro de mim</i> (viagem de 1967)	172
Figura 8. Imagem de <i>A terra queima</i>	173
Figura 9. Imagem de <i>Deus é um fogo</i>	174

Sumário

Introdução	1
1. Apresentação à obra de Geraldo Sarno (1963-1970)	7
1.1. Do sudoeste baiano à capital paulista	7
1.2. A crítica e os filmes da década de 1960	17
1.3. Temas, influências e a estética de Geraldo Sarno	24
2. Experimentações com as formas ‘literárias’	41
2.1. <i>Segunda feira</i> e o cordel	42
2.2. <i>Casa grande e senzala</i> e o ‘ensaio sociológico’	54
2.3. <i>Eu carrego um sertão dentro de mim</i> e as conversas roseanas	64
2.4. Tentativas e experimentações com a forma do ‘ensaio’	73
3. Aproximação às formas religiosas	83
3.1. <i>Espaço sagrado e Iaô</i>	85
3.1.1. A ‘voz do outro’ e as tentativas de aproximação ao candomblé	94
3.2. <i>A terra queima e Deus é um fogo</i>	108
3.2.1. Do catolicismo ‘teológico’ ao catolicismo ‘popular’	120
Considerações Finais	132
Bibliografia	137
Ficha técnica dos filmes analisados	149

Introdução

Situar a obra de Geraldo Sarno é uma tarefa que não deve ser desvinculada do contexto do documentário brasileiro e mundial, particularmente, ao salientarmos a predominância desse domínio cinematográfico em sua filmografia. A carreira do diretor inicia-se na década de 1960, momento no qual o documentário passava por transformações representativas, no âmbito técnico, com o uso de novas ferramentas para registro, e no âmbito estético, com mudanças estilísticas nos modos de enunciação do discurso fílmico.

As premissas do inglês John Grierson para o documentário - pautadas no compromisso de instrução da sociedade, divulgando valores que são considerados produtivos para o desempenho da cidadania - são discutidas por documentaristas no final da década de 1950. A ruptura com o ‘documentário clássico’¹, predominante na primeira metade do século, coloca em questão a posição do sujeito enunciador e seu saber, propondo como alternativa a ausência de intervenção durante as filmagens. A tentativa de desnudar a realidade e trazê-la sem intervenções diante das câmeras do cinema direto norte-americano foi duramente criticada pelo seu teor de crença na neutralidade dos registros.

As promessas do exercício de liberdade do espectador e a proposta de uma visão ambígua ou imparcial do universo documentado, mencionadas pelo Cinema Direto, batem de frente com a inevitável interferência do cineasta no ato de documentar, deflagrada pelo Cinema Verdade francófono. Esse debate acirrado entre esses dois pensamentos no documentário mundial, que marcaram a virada da década de 1960, estão registrados no Congresso de Lyon² de 1963, na França. O grupo francófono foi bem sucedido ao tomar as rédeas do debate e optar por assumir na narrativa a construção fílmica, deslocando seu procedimento enunciativo para o patamar da intervenção. Assim, optaram por revelar os processos de elaboração do documentário para o espectador do filme, evidenciando os dispositivos de filmagem, além de tornar positivo o ato de interferência do cineasta, enriquecendo suas ferramentas com novos artifícios estilísticos, como o depoimento e entrevista para elaborar a sua narrativa fílmica.

¹ Nos referimos de modo particular aos documentários ingleses dentro das reflexões tratadas por Paul Rotha e John Grierson, como em Forsyth Hardy (Org.) *Grierson on documentary*.

² Como mencionou Brian Winston, os anglo-saxões do Cinema Direto defendiam a imoralidade da *encenação* e pós-sincronização dos filmes, considerando-as completamente dispensáveis. O Congresso de Lyon foi realizado em março de 1963, desenvolvido pelo o MIPE-TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão), juntamente com a *Service de Recherche* da RTF (Rádio e Televisão Francesa) (WINSTON apud RAMOS, 2008, p. 271).

Ainda um pouco distantes dessas inovações estéticas e tecnológicas, os documentários brasileiros da virada da década de 1960 inovaram nas temáticas tratadas, priorizando a imagem do povo nas telas de cinema. Os documentários *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha repercutiram na consolidação da estética cinemanovista. A importância desses filmes fez-se sentir na Homenagem ao Cinema Brasileiro, organizada pela Cinemateca Brasileira na VI Bienal, em 1962, como “lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo” (RAMOS, 2004, p. 85).

Nesse mesmo ano, a Unesco e a Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty organizaram um seminário de cinema com o renomado documentarista sueco Arne Sucksdorff, que disponibilizou em seu curso dois gravadores *Nagra* e câmeras cinematográficas. Figuras que gravitavam no núcleo dessa geração cinemanovista, como Mário Carneiro, David Neves e Joaquim Pedro de Andrade, estavam envolvidos nos trâmites que possibilitaram a vinda do documentarista ao Brasil.

Dentre os documentários que surgem após esse primeiro impulso da chegada do som direto no país, podemos sublinhar o pioneirismo de *Garrincha, alegria do povo* (1962), fruto das relações de Joaquim Pedro com os norte-americanos Albert e David Maysles, personagens centrais do Cinema Direto que emergia naqueles anos, além de *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog, sendo o único documentário produzido logo após o curso de Sucksdorff (RAMOS, 2004, p. 86). A presença de documentários que exploraram de maneira intensa o uso de entrevistas e depoimentos como *Integração racial* (1964), de Paulo César Saraceni e *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman sublinha um aprimoramento da tecnologia do sonoro em solo brasileiro.

Em paralelo ao núcleo cinemanovista, outro grupo se configurava no início da década de 1960 em São Paulo. As relações entre esse grupo com o documentário argentino se estabeleceu por meio da chegada de Fernando Birri, um dos expoentes do cinema argentino, que em 1963 chega à capital paulista para a exibição de seus documentários. Nesse período, os jovens paulistas Maurice Capovilla e Vladimir Herzog frequentaram por um breve período a *Escuela Documental de Santa Fé*, da *Universidad Nacional del Litoral* em Santa Fé, na Argentina.

O encontro entre esse grupo paulista de cineastas é, de certo modo, aglutinado na figura do produtor Thomas Farkas. O arquiteto Vilanova Artigas promoveu o encontro do documentarista argentino Fernando Birri com os outros cineastas paulistas, como Sérgio Muniz, além dos outros já mencionados. Concomitantemente, aderem a esse grupo os

argentinos Edgardo Pallero e Manuel Horácio Gimenez, além dos cineastas baianos Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno (SOBRINHO, 2008, p. 157-158).

O primeiro resultado desses encontros foi a realização de quatro documentários, produzidos por Thomas Farkas, posteriormente reunidos sob o título *Brasil Verdade*³. A produção desses quatro documentários contou com um equipamento de alta qualidade, haja vista o acabamento formal dos filmes (RAMOS, 2004, p. 91). Os documentários são envolvidos pelo estilo do cinema “verdade”, com o uso frequente de tomadas em direto e entrevistas. De certo modo, essa característica contrasta com vozes registradas em estúdio, como no caso de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno.

Recém-chegado à capital paulista, Sarno se interessa pelas dinâmicas que envolviam a megalópole, se identificando logo com as pesquisas desenvolvidas por sociólogos da Universidade de São Paulo, por meio de intelectuais como Juarez Lopes Brandão e Octavio Ianni, que confluíram, em 1965, na realização do documentário *Viramundo*. A proximidade ao ambiente acadêmico da Universidade de São Paulo persistiu nas pesquisas do diretor no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), cujas influências do curso de literatura oral ministrado por Cavalcanti Proença neste Instituto culminaram no projeto intitulado *Nordeste*, no final de 1966. Desse impulso, no ano seguinte foi empreendida a primeira viagem ao Nordeste, que consistiu em uma jornada de investigação, produzida por Thomas Farkas na companhia de Paulo Rufino e Geraldo Sarno, responsável pela co-produção com sua produtora *Saruê Filmes*, além da realização de curtas-metragens. Em 1969, com o grupo ampliado⁴, partem para os estados de Pernambuco, Ceará, Paraíba e Bahia, sob a produção de Thomas Farkas (SOBRINHO, 2008, p. 160).

O uso recorrente da voz *over* realiza uma função analítica e de contextualização dos trabalhos registrados pela câmera. As temáticas transitam entre questões relativas aos modos de concepção da arte popular, às formas de organização de trabalho ou ainda à religião. Os temas são envolvidos pelo intuito de promover e registrar formas e tradições autênticas da cultura nordestina que arriscavam desaparecer.

Em relação aos documentários realizados por Geraldo Sarno nessa viagem, podemos excetuar o filme *Viva cariri!* (1970), já que sua abordagem em relação às mesmas temáticas difere completamente dos anteriores. *Viva Cariri!* apresenta uma diluição de um modelo mais

³ O documentário *Brasil Verdade* (1968) foi composto pelas obras: *Memórias do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba* (1965), de Edgardo Pallero, *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno.

⁴ Pelos cineastas Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Sidney Paiva Lopes, Affonso Beato, além dos integrantes da primeira viagem.

rígido de enunciação e caminha para o destaque de seu próprio processo de construção, por meio de sua “ruptura com o Neo-realismo, com o cartesianismo do filme de não-ficção e o tempo linear” (MACHADO, 2007, p. 334).

Esse procedimento antecipa o processo de revisão do diretor sobre a maneira de documentar, que acredito ter sido amplamente desenvolvido nas décadas de 1970 e 1980. Assim, busquei nessa pesquisa sublinhar a existência de outro ciclo na poética do diretor, particular nos documentários realizados nessas duas décadas. Contudo, ao iniciar minha pesquisa com enfoque nos documentários de Geraldo Sarno das décadas de 1970 e 1980, senti certa dificuldade em encontrar alguns dos títulos realizados. Acredito que a baixa circulação desses filmes justifique a falta de estudos acadêmicos aprofundados sobre o trabalho do diretor realizados nesse período em comparação com o vasto número de estudos realizados sobre seus trabalhos concebidos na década de 1960.

Essa dificuldade inicial em acessar a filmografia realizada nessas duas décadas me fez recorrer ao Centro Audiovisual, no Rio de Janeiro, para o visionamento dos materiais que ainda não havia tido acesso. No entanto, o simples visionamento do material não possibilitaria uma análise aprofundada dos filmes. Durante esse breve período de impasse quanto ao acesso ao material completo para a pesquisa, realizei o curso ministrado pelo próprio diretor intitulado *Como nasce o documentário?*, em Belo Horizonte, em julho de 2013.

O contato com o diretor abriu portas para o convite de organização de seu acervo pessoal, que detém em sua casa, no Rio de Janeiro. A partir desse processo de catalogação e ordenação do material obtive acesso completo ao material, cópias em versões de maior qualidade, além de dados sobre a produção dos filmes – rascunhos, esboços, cartas e fotografias de set - que, aos poucos, foram tomando forma na pesquisa. Esse evento trilhou o rumo da pesquisa, haja vista o acesso ao material inédito disponibilizado pelo realizador. Priorizei um levantamento inicial mediante a organização e catalogação dos dados sobre os documentários estudados e, posteriormente, a inclusão desse conteúdo na contextualização dos dados de produção sobre os filmes estudados.

O trabalho de descrição foi se configurando, gradualmente, em análises sobre os filmes desse conjunto de documentários. O estudo crítico da filmografia do diretor se delineou a partir do momento em que notei a maneira como o cineasta se ajustava às demandas de produção e situações técnicas em cada um dos filmes estudados. O reconhecimento desse movimento no interior da trajetória de Geraldo Sarno facilitou a minha aproximação com as análises fílmicas, norteadas em alguns momentos por critérios de produção em seus filmes.

Busquei observar o andamento dessa maneira de documentar do diretor, sublinhando momentos de radicalização formal e outros marcados por investimentos mais ponderados quanto aos parâmetros utilizados pelo cineasta. Um olhar franco para os modos de registro dos filmes, com o intuito de localizar uma nova fase em sua filmografia compreendida pelos documentários estudados. A adaptação do diretor às próprias demandas de produção dificulta a compartimentação rígida de sua obra, e permite uma leitura de sua poética como processo em aberto, a considerar em particular o andamento de cada documentário. Em decorrência da ausência de estudos de fôlego sobre os documentários em questão e haja vista o trabalho empírico realizado, as análises traçadas a seguir, neste estudo, compreendem um breve investimento analítico nesse impulso de discutir o conjunto da obra de Geraldo Sarno.

Desta forma, a pesquisa se subdivide em três capítulos. No Capítulo 1 apresento a obra de Geraldo Sarno da década de 1960, realizando um balanço sobre os dois médios-metragens mais representativos desse recorte: *Viramundo* (1965) e *Viva Cariri!* (1970). Traço uma abordagem mais biográfica de seu período na Bahia, passando pelos primeiros contatos do diretor com o cinema, em seu período em Cuba, e aprofundo sobre sua experiência na capital paulista, além de mencionar as viagens empreendidas no final da década de 1960. A seguir, realizo um balanço da experiência da chamada ‘Caravana Farkas’ e os estudos acadêmicos sobre os documentários da década de 1960. Como último movimento deste primeiro capítulo, identifico a predileção do cineasta por temas como o sertão e a questão de seu constante deslocamento, as influências em seu processo criativo e, por fim, a constituição de um vocabulário artístico do diretor.

No capítulo 2. destaco as relações empreendidas pelo cineasta no diálogo do documentário com as formas literárias da literatura popular do cordel, do ensaio ‘sociológico’ e do universo do escritor Guimarães Rosa, respectivamente, nos filmes *Segunda feira* (1975), *Casa-grande e Senzala* (1974) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980). Por fim, no último capítulo, discuto as tentativas do diretor em aproximar-se das religiões do candomblé e da Teologia da Libertação, agrupadas por temáticas próximas. A primeira dupla: *Espaço sagrado* (1975) e *Iaô* (1976) e, na década seguinte, os filmes que apresentam essa vertente católica: *A terra queima* (1984) e *Deus é um fogo* (1987).

1. Apresentação à obra de Geraldo Sarno (1963-1970)

Neste capítulo serão apresentados a trajetória biográfica de Geraldo Sarno - considerando aspectos gerais de sua infância, a graduação em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a frequência ao *Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos* (ICAIC) de Cuba – e aspectos gerais de sua formação artística, destacando os trabalhos realizados na década de 1960, bem como a predileção por campos temáticos e estéticos recorrentes. Deste modo, consideraremos a passagem pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da Bahia, na realização de *Rebelião em Novo Sol* (1963), a experiência na capital paulista e o envolvimento com o produtor Thomaz Farkas, que confluem no documentário *Viramundo* (1965) e o vínculo com a Universidade de São Paulo, no desdobramento de seu projeto intitulado *Nordeste*, que viabilizou a realização dos curtas-metragens das viagens ao Nordeste entre 1967 e 1969. Sobre os filmes destacados, foram mobilizados procedimentos de pesquisa empírica, por meio de entrevistas e levantamento do material do acervo pessoal de Sarno sobre os médias-metragens *Viramundo* (1965) e *Viva Cariri!* (1970), em decorrência da importância dessas obras na primeira fase da filmografia do diretor.

Entre os caminhos possíveis para restituir e construir textualmente o olhar do artista Geraldo Sarno, será dada ênfase nos deslocamentos/atravesamentos pela geografia do sertão nordestino e as influências acadêmicas, decorrentes de seu envolvimento com os sociólogos da Universidade de São Paulo, sendo marcos desse processo o curso sobre cultura popular de Cavalcante Proença e a posterior realização do Projeto *Nordeste*, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Em seguida, recuperaremos críticas que consideramos contundentes para um balanço da experiência da ‘Caravana Farkas’. Como último movimento deste primeiro capítulo, vamos pontuar o campo temático caro ao diretor, algo identificado na sua produção dos anos 1960 e que terá “continuidade”, juntamente com o campo de demarcação de linhas de força de sua estética.

1. 1. Do sudoeste baiano à capital paulista

A imagem do sertão que inspirou os escritos de Guimarães Rosa é cenário de nascimento e formação do cineasta Geraldo Sarno (1938 -). Nascido em Poções, no sudoeste

da Bahia, Sarno mudou-se para Jequié durante o período de seus estudos ginasiais e, em seguida, para Salvador, onde concluiu o colegial no Colégio Marista. O cineasta permaneceu na capital baiana para os estudos superiores, ingressando em Direito na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A UFBA surgiu no final da década de 1940 como um dos marcos de uma incipiente movimentação cultural na cidade de Salvador. O reitor dessa universidade na época, Edgard Santos⁵, realizou durante sua gestão diversas iniciativas que renovaram a cena cultural e fez da capital um polo aglutinador, trazendo importantes figuras internacionais do meio acadêmico e artístico dos mais diferentes âmbitos, desde o teatro à dança⁶.

Durante a sua graduação, Geraldo Sarno entrou em contato com as diversas atividades que ocorriam em Salvador, num contexto em que a cidade se industrializava e passava por processos de reurbanização. Surgiram, assim, novos espaços para a movimentação cultural na capital baiana, que trouxeram consigo intensa vida social e onde as discussões sobre cultura começaram a ganhar força, apontando para um momento entendido como o processo de modernização de Salvador (CARVALHO, 2002, p. 53).

A fundação do Clube de Cinema da Bahia em 1950, pelo advogado, crítico e cinéfilo Walter da Silveira, colaborou para afirmação do cinema como expressão artística na cidade. O Clube de Cinema da Bahia surgiu da necessidade de se criar um espaço para filmes excluídos do circuito comercial, além de funcionar como um espaço de formação para futuros cineastas, devido à ausência nesse período de um curso específico de cinema. O formato adotado, condizente ao modelo de cineclube francês, incitava à discussão, visto que a apresentação dos filmes era seguida de debates. Apesar de frequentar o espaço do Clube de Cinema da Bahia, Geraldo Sarno foi menos assíduo que outros cineastas contemporâneos a ele, como Orlando Senna e Glauber Rocha.

Recém-chegada em Salvador, a arquiteta Lina Bo Bardi⁷ se transferiu à cidade por ocasião da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), em 1960, instituição que passou a dirigir. Posteriormente, em 1963, foi inaugurado, após a restauração do Solar do Unhão, o Museu de Arte Popular de Salvador. A inauguração trouxe a exposição organizada

⁵ Edgard Santos assumiu a reitoria da UFBA desde o período de sua fundação, mantendo-a sob sua direção de 1946 à 1962. Segundo, Antonio Risério, (1995, p. 74), a cidade de Salvador “entre as décadas de 1950-60 [...] ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações internacionais”.

⁶ Destacam-se a vinda do diretor de teatro Martim Gonçalves, o músico e artista plástico suíço Walter Smetak, o maestro alemão Hans J. Koellreuter, o historiador português Agostinho da Silva e a bailarina polonesa Yanka Rudzka, entre outros.

⁷ Arquiteta ítalo-brasileira Acchilina Bo Bardi.

pela arquiteta intitulada *Nordeste*⁸, em que os utensílios de origem popular, como carrancas, cerâmicas, objetos de usos cotidianos, brinquedos, jangadas, foram expostos próximos a outras obras da arte erudita, cujo objetivo era desestabilizar as categorias e classificações da produção artística, valorizando o fim utilitário de certos objetos.

O elemento central de seu posicionamento era restabelecer a presença do homem na obra de arte, sem intermediários, uma vez que considerava a produção artística uma experiência necessária, sem categorias de classificação. Para ela, se tratava de experiências humanas igualmente válidas. A arquiteta buscou resgatar o fenômeno vivo da tradição cultural e da vida cotidiana, sendo que “anterior a todas as definições, classificações e gradações da arte, ali estava o ser humano criador, agindo a uma necessidade fundamental de todos nós” (BARDI apud RISERIO, 1995, p. 118).

A vitalidade empregada nas pesquisas desenvolvidas por Lina suscitou uma grande reflexão do significado da arte popular e a sua importância nas obras de Geraldo Sarno⁹. Sarno (2006, p. 195) salientou a importância dessa exposição que propunha evidenciar o universo extraordinário da vida sertaneja, ao fazer a seguinte declaração: “Lina foi a pessoa que me revelou, através do Museu de Arte Popular da Bahia que, junto à miséria, à pobreza econômica, havia no sertão nordestino uma riqueza cultural absolutamente extraordinária”.

Durante os anos do curso de Direito na UFBA, como diretor da área de cultura¹⁰, o cineasta dirigiu a revista *Ângulos*, considerada a revista oficial do Centro Acadêmico Ruy Barbosa, da Faculdade de Direito. Além dessa publicação, podemos salientar a presença da revista *Mapa*¹¹, sendo que o número reduzido de periódicos que circulavam nesses espaços acadêmicos dava-lhes uma grande projeção e sua circulação ia além do âmbito universitário. As atividades desenvolvidas pelo cineasta dentro do espaço acadêmico culminaram na gestão, por um breve período, da União Estadual dos Estudantes¹² (UEE), em que dirigiu o jornal próprio da entidade chamado *Unidade* (SARNO, 2013b).

Durante a sua direção do jornal, o cineasta publicou um artigo sobre o primeiro filme do cineasta Glauber Rocha intitulado *Pátio* (1959). A capa da edição em que o texto foi

⁸ Parte do material reunido nessa exposição encontra-se na mostra permanente, inaugurada em 2009 no Centro Cultural Solar Ferrão, no Pelourinho, intitulada *Fragments: Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi*, com cerca de 800 peças da coleção original que contava com cerca de 2 mil itens.

⁹ O cineasta acompanhou os trabalhos da arquiteta e foi engajado em um projeto de elaboração da Universidade de Arte Popular, que não chegou a ser realizado, em função do fim das atividades de Lina Bo Bardi na Bahia, durante o período do Golpe Militar em 1964, seguido de seu retorno a São Paulo.

¹⁰ Cargo eleito anualmente.

¹¹ Segundo o cineasta Glauber Rocha, (2004, p. 306), a revista *Ângulos* circulou entre os anos de 1957 à 1961 e a revista *Mapa* foi “editada em Salvador, em 1957-58, por quase o mesmo grupo da *Ângulos*”.

¹² A União Estadual dos Estudantes (UEE) é filiada à União Nacional dos Estudantes (UNE).

publicado consistia em uma imagem tipográfica, elaborada pelo próprio cineasta, na forma de um tabuleiro de xadrez. O texto incitou o interesse de Glauber que procurou o autor do artigo, estabelecendo-se, assim, o contato inicial entre os dois cineastas.

No seu período de gestão junto à UEE, Geraldo Sarno foi indicado pela UNE como representante do grupo em Cuba, durante as comemorações do Aniversário da Revolução¹³. Sarno chegou a Cuba logo no início de 1963. Nessa ocasião, acompanhou as projeções do filme brasileiro premiado em Cannes, *O pagador de promessas*¹⁴, entrando em contato com figuras como Dias Gomes, que intermediou o seu pedido de uma bolsa de estudos no *Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos* (ICAIC).

Sarno optou por permanecer na cidade de Havana, abdicando da profissão de bacharel em direito, mesmo já tendo concluído sua graduação. A sua estadia na capital cubana foi alongada por diversos meses e, sob as orientações do professor e fotógrafo Arturo Agramonte, realizou diversos *noticieros*¹⁵ como assistente de câmera, incorporando “as equipes que diariamente saem para documentar a revolução em processo naquele distante ano de 1963” (SARNO, 1995, p. 7).

No final do mesmo ano, Sarno retornou ao Brasil. O cineasta iniciou, imediatamente, sua colaboração nas atividades desenvolvidas no Centro Popular de Cultura (CPC) da Bahia, contribuindo com o seu conhecimento fotográfico adquirido no ano precedente em Cuba. O CPC baiano experimentou nesse período o trabalho de alfabetização através do método desenvolvido pelo educador Paulo Freire, aplicado pelo Centro em Feira de Santana. Nesse caso, o método foi utilizado por meio de gravuras elaboradas pelo artista plástico Emanuel Araújo¹⁶ em um trabalho com projeções de *slides*. Diversas imagens foram fotografadas por Sarno e, em seguida, reveladas no próprio laboratório fotográfico do CPC.

A forte colaboração entre artistas nos diversos campos da arte no início da década de 1960, no CPC baiano, fez-se presente na primeira obra dirigida pelo cineasta, juntamente com

¹³ Nos referimos à Revolução Cubana, liderada por Fidel Alejandro Castro Ruz (Fidel Castro), que destituiu o ditador Fulgencio Batista y Zaldívar, no dia 01 de janeiro de 1959.

¹⁴ *O pagador de promessas* (1962), tem a direção de Anselmo Duarte, sendo baseado na peça homônima de Dias Gomes (CINEMATECA BRASILEIRA, 2014).

¹⁵ Os *Noticieros* (cinejornais) cubanos do início da década de 1960 tratavam-se, basicamente, de documentações sobre a revolução em andamento. Salientamos que, durante a permanência de Sarno no ICAIC, o fotógrafo Arturo Agramonte elaborou, a pedido do cineasta, um manual com instruções técnicas sobre as diferentes câmeras, objetivas, filtros. Além disso, Arturo descreveu o trabalho do operador de câmera nos *noticieros*. Ressaltamos que todas essas informações encontram-se minuciosamente detalhadas no livro *Consejos y orientaciones para el principiante en cinematografía*, editado pelo *Centro de Información Cinematográfica del ICAIC - Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos*. Mimeo, 2015.

¹⁶ Emanuel Araújo participou, nesse período do início da década de 1960, das atividades do CPC baiano na produção de ilustrações para cartazes e cenários sobre as peças de teatro promovidas pelo próprio Centro Popular.

Orlando Senna, intitulada *Rebelião em Novo Sol*. Orlando Senna referiu-se a essa obra como um experimento¹⁷ de cinema. O curta-metragem foi projetado em conjunto com a peça homônima de Chico de Assis¹⁸, trazida do Rio de Janeiro para a ocasião. A única cópia desse material e a máquina de projeção checa, utilizada nessa circunstância, foram apreendidas durante o período do Golpe Militar de 1964.

Orlando Senna descreveu em detalhes o momento da exibição de uma cena do material durante um dos interrogatórios. O tenente arrancou a cópia do projetor e “começou a destruir o filme, partia a película e jogava os pedaços no lixo [...] Eu tinha perdido um pedaço de mim, doía muito, *Rebelião em Novo Sol* não existia mais” (LEAL, 2008, p. 129-139).

A apreensão da única versão desse material impossibilitou a circulação do filme. O curta-metragem era um documentário sobre “as Ligas Camponesas da Bahia, com ênfase no líder Filipão” (LEAL, 2008, p. 122). A equipe partiu para o interior baiano, realizando imagens com uma câmera 16 mm de corda. O fotógrafo Waldemar Lima foi responsável ainda pelas revelações, feitas manualmente, partindo de duas revelações de negativo com o resultado direto em positivo (SARNO, 2013b).

Após a experiência de *Rebelião em Novo Sol* (1963), Geraldo Sarno transferiu-se à capital paulista, chegando a São Paulo em meados de 1964. A desmesurada capital, propensa ao enclausuramento social devido ao processo de intensa verticalização, sensibilizou o cineasta. Nesse primeiro impacto, Sarno encontrou pouco afeto em relação à nova cidade que o recebeu, dedicando seus primeiros meses na cidade à companhia familiar, em detrimento ao contato com os circuitos cinematográficos oferecidos na cidade.

Em cerca de dois meses de período adaptativo, a rigidez da cidade se reconfigurou, detonando seu interesse em pesquisá-la. Nesse impulso, o cineasta entrou em contato com o sociólogo Octavio Ianni, conhecendo, assim, outros importantes estudiosos que circulavam no ambiente acadêmico da Universidade de São Paulo, como o sociólogo Juarez Lopes Brandão.

Em uma conversa com Brandão, ele mencionou seu interesse em documentar a indústria paulista. O sociólogo mostrou-se bastante disponível, oferecendo fichas descritivas sobre o operariado que faziam parte da estrutura da pesquisa que realizara sobre o mesmo tema.

O acesso às fichas manuscritas “da pesquisa feita em fábricas sobre o comportamento da mão de obra de origem rural” incitou Sarno (2006, p. 25) a ampliar suas pesquisas, que

¹⁷ Tratava-se de uma atividade desenvolvida entre diversos artistas e diversos campos artísticos com a organização musical de Gilberto Gil, além de José Carlos Capinam, Orlando Senna e Tom Zé mais próximos à essa atividade. Orlando Senna considerou *Rebelião em Novo Sol* uma obra “multimídia” (LEAL, 2008, p. 129).

¹⁸ Texto de Augusto Boal *Mutirão em Novo Sol* (LEAL, 2008, p. 122).

confluíram no documentário *Viramundo* (1965)¹⁹. O cineasta sublinhou uma sociologia nascente nesta universidade que notara novos aspectos em relação ao comportamento do operariado paulista, evidenciados através da pesquisa desenvolvida por Brandão.

Segundo Sarno (2006, p. 25) o estudo de Brandão apresentou o operariado de outra maneira. Há um arrefecimento da visão da mão de obra industrial como uma massa homogênea, ao observar que o comportamento dos trabalhadores não se apresentava uniforme e dependia de muitas variantes para além de “o esperado comportamento político, ideológico, sindical”.

Nesse mesmo ano de 1964, o cineasta entrou em contato com Maurice Capovilla e Vladimir Herzog. Os dois jovens paulistas, recém-chegados de uma experiência na *Escuela Documental de Santa Fé*, da *Universidad Nacional del Litoral* em Santa Fé, na Argentina. Em suas visitas à Cinemateca Brasileira²⁰, Sarno conhece o grupo de novos cineastas que se articulava em torno de Thomaz Farkas para a realização de documentários, que seriam posteriormente reunidos no título *Brasil Verdade* (1968), em uma produção que se alastrou no âmbito do documentário moderno brasileiro, reunida na chamada Caravana Farkas²¹.

Farkas propôs produzir quatro documentários em meados da década de 1960, sendo um deles o filme *Viramundo* (1965)²². O cineasta entregou a Farkas um esboço do roteiro estruturado, a princípio, em sete sequências. Os segmentos descreviam: 1) a chegada e retorno na estação de trem; 2) o trabalho na construção civil; 3) o trabalho na indústria; 4) o problema do marginalismo e banditismo; 5) as favelas sitiadas; 6) os hospícios públicos; 7) a religião (por meio de um padre operário francês).

As sequências sobre o problema do marginalismo e banditismo, as favelas sitiadas e os hospícios foram excluídos durante as fases de produção do documentário, apesar de essas sequências terem sido registradas pelo diretor. O interesse do cineasta incidiu sobre a sequência da religião, que tomou outro direcionamento quando Alberto Santos indicou-o um grupo evangélico que se reunia fora do centro paulistano, agregando muitos fiéis da região do

¹⁹ Consideramos o ano de conclusão do filme, iniciado no ano de 1964.

²⁰ A cinemateca brasileira foi fundada em 1940 por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Melo e Souza, a partir da criação do Clube de Cinema de São Paulo (CINEMATECA BRASILEIRA, 2014).

²¹ Nos referimos ao termo cunhado posteriormente ao evento presente no texto *A Caravana Farkas. Documentários – 1964 -1980*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1997 p. 12.

²² O documentário *Brasil Verdade* (1968) foi composto pelas obras: *Memórias do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba* (1965), de Edgardo Pallero, *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno.

ABC paulista. Na ocasião do registro desse trecho do documentário, a equipe, bastante sucinta²³, partiu para a cidade de São Caetano para documentar a prédica do Pastor Josias.

Sarno optou por realizar, juntamente ao documentário, uma pesquisa fotográfica²⁴ sobre a chegada dos migrantes na estação de trem e Farkas concordou que as fotos fossem reveladas na Fotóptica, seu estúdio de revelação fotográfica (SARNO, 2013b). As filmagens foram estruturadas simultaneamente à documentação do material registrado. Em particular, a pesquisa concebida para a escolha dos operários no filme foi realizada em conjunto a um grupo de cerca de 10 estudantes da Universidade de São Paulo (USP). O grupo efetuou uma série de breves entrevistas registradas na forma de manuscritos, a diversos operários em companhia do diretor, que transcrevia as entrevistas, acrescentando dados pertinentes a cada funcionário e seu trabalho.

Procedimento similar foi adotado pelo cineasta durante as filmagens no terreiro de umbanda. Os registros esporádicos²⁵ permitiam que Sarno acumulasse diversos registros escritos que facilitariam a organização do material, além de conceber uma espécie de pré-edição do conteúdo já registrado.

As temáticas desenvolvidas no filme, como a organização econômica traduzida pelo mundo do trabalho, as formas de religiosidade e o próprio fluxo migratório, se reconfiguraram na narrativa de *Viramundo*, que trazia marcas de parâmetros bastante inovadores em seu contexto quanto ao uso do som direto. Essa abordagem viabilizou uma narrativa sublinhada por um olhar atento sobre as temáticas registradas (SOBRINHO, 2013, p. 88-90).

No ano consecutivo, Sarno iniciou as pesquisas sobre literatura oral dentro do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) na Universidade de São Paulo (USP), tendo como base as anotações do curso ministrado por Cavalcanti Proença²⁶ nesse mesmo Instituto. Dentro desse Instituto, Sarno desenvolveu diversas pesquisas sobre o Nordeste que confluíram no projeto inicialmente intitulado *Nordeste*²⁷, aprovado ainda no final de 1966 (SARNO, 2006, p. 18-20).

²³ Neste registro específico do filme, a equipe foi composta pelo fotógrafo Armando Barreto, Maurice Capovilla no som direto, sendo Geraldo Sarno responsável pela câmera.

²⁴ O cineasta se utiliza de uma máquina fotográfica russa, adquirida durante a sua viagem, dentro de um navio russo, de retorno de Cuba ao Brasil.

²⁵ Sarno (2013b) mencionou em média uma frequência de uma a duas diárias por semana.

²⁶ No curso de Cavalcanti Proença são nomeados figuras emblemáticas como os repentistas Lourival Batista e Severino Pinto, além dos artesãos Mestre Noza ou ainda Vitalino Filho.

²⁷ Em documento homônimo, endereçado ao diretor do Setor Cultural do IEB José Aderaldo Castello, Sarno comunica a intenção da viagem ao Nordeste.

O projeto aprovado resultou em uma viagem de investigação empreendida por Thomaz Farkas²⁸, Paulo Rufino e Geraldo Sarno no ano seguinte, em 1967. Essa viagem ao Nordeste serviu para o cineasta reconhecer o espaço e fazer contatos, resultando, para Sarno, em quatro documentários: *Vitalino/Lampião* (1969), *Jornal do Sertão* (1969/70), *Os imaginários* (1970) e, posteriormente, *Eu carrego um sertão dentro de mim*²⁹ (1980).

Em relação a esses primeiros documentários, salientamos a similaridade deles quanto ao recurso da voz *over*³⁰. Essa locução acompanha, de um modo bastante descritivo, as diversas atividades registradas condizentes à proposta didática para esses documentários³¹, estabelecendo a sua função analítica e de contextualização dos eventos documentados pela câmera (SOBRINHO, 2013, p. 91).

No documentário *Vitalino/Lampião*, a voz *over* descreve a chegada de produtos industrializados do sul do país no sertão nordestino e o grande obstáculo com que se depara o artesão Vitalino Filho em comercializar suas obras nesse novo mercado que se configura. O contexto é bastante similar no documentário *Jornal do sertão*. A cantoria, a literatura de cordel ou ainda o coco são figurados no filme como os grandes responsáveis pela propagação da informação onde ainda não há outros meios de comunicação. A locução foi pouco otimista com a vinda da industrialização, reiterando com frequência os prejuízos acarretados aos modos de produção regionais no âmbito das mercadorias ou da comunicação, como a menção à reedição dos cordéis em São Paulo, com capas de desenhos coloridos ao invés das xilogravuras.

O tom da narração em *Os imaginários* está em sintonia com as asserções feitas nos dois documentários anteriores. Ao descrever os ofícios do gravador Walderêdo Gonçalves ou dos imaginários como José Ferreira, José Duarte e Mestre Noza, a voz *over* sublinha a adaptação desses artesãos ao contexto atual do filme. A substituição do gesso pelo entalhe na madeira de figuras religiosas como Padre Cícero repercute a visão dos potenciais turistas que possuem a predileção por um tipo de acabamento mais rústico.

²⁸ Os documentários de curta-metragem realizados por Geraldo Sarno durante essa primeira viagem, excetuando *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980), foram produzidos por Thomas Farkas e coproduzidos pela Saruê Filmes, produtora do cineasta Geraldo Sarno.

²⁹ Sarno utilizou-se de alguns trechos do material filmado na primeira viagem ao Nordeste em 1967, como as filmagens do Coronel Chico Heráclio, além dos buritis, sendo esse último um material inédito, filmado exclusivamente para o documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*.

³⁰ Nos referimos à forma de locução realizada fora-de-campo. Excetuamos *Eu carrego um sertão dentro de mim*, finalizado somente em 1980. Esse documentário apresenta um trabalho muito mais articulado em sua locução, distinguindo-se claramente desses documentários finalizados no final da década de 1970.

³¹ Sobrinho (2013, p. 91) salientou a contextualização histórica desses filmes por meio de pequenos textos elaborados pela socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz.

O conhecimento geográfico adquirido nessa experiência da viagem de 1967, somados aos contatos pessoais obtidos, ao domínio espacial e ao conhecimento das localidades que o interessavam, além de a utilização de utensílios, como os mapas utilizados por Sarno (2006, p. 203) nos filmes *Dramática Popular* (1968) e *Segunda feira* (1975)³² facilitaram a viabilização de outros projetos posteriores.

Em 1969, a convite do produtor Thomaz Farkas³³, Sarno participou de outra viagem ao Nordeste, realizando um grande número de documentários que se constituíram em curtas monografias sobre formas de trabalho e manifestações da cultura popular, que estavam em via de desaparecimento. Os documentários de curta-metragem realizados no impulso dessa viagem foram: *A cantoria* (1969/70), *O engenho* (1969/70), *Padre Cícero* (1972), *Casa de farinha* (1969/70), *Região Cariri* (1970), além do documentário *Viva Cariri!* (1970).

Sarno buscou figuras emblemáticas, algumas já contatadas durante a primeira expedição, como os repentistas Lourival Batista e Severino Pinto para a elaboração do documentário *A Cantoria*³⁴. Nesse curta-metragem o diretor direcionou seu olhar a algumas modalidades utilizadas nos desafios como a sextilha, moirão, martelo, dez pés à quadrão e gemedeira, considerados “gêneros” da poesia popular. O intuito de acompanhar as músicas por completo gerou poucos investimentos formais nesse documentário, se resumindo em planos estáticos seguido de uma entrevista aos dois grandes repentistas Lourival Batista e Severino Pinto.

A cantoria foi registrado em uma única noite. Outros dois documentários seguem o mesmo procedimento de uma diária de filmagem: *Casa de farinha* e *O engenho*. Os filmes são imbuídos da explicação didática da voz *over*, que descreve as etapas de produção da farinha de mandioca e da rapadura, respectivamente. A voz *over* é também marcante nos documentários *Região Cariri* e *Padre Cícero*, apesar de esses curtas-metragens adotarem um procedimento diverso dos anteriores, ao intercalarem imagens de arquivo e de registro para a elaboração das narrativas.

³² O filme *Dramática Popular*, documentário sobre o Bumba-Meu-Boi, foi realizado em 1968 com coprodução do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e o Instituto Nacional de Cinema. *Segunda feira* é um documentário realizado na década seguinte, sobre a feira de Caruaru, acompanhado de um poema intitulado *O homem da feira*, composto por José Carlos Capinam especialmente para a obra. Esse documentário obteve o patrocínio do Programa de Ação Cultural (PAC) do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC), sendo ambos documentários coproduzidos pela Saruê Filmes de Geraldo Sarno.

³³ Os documentários de Geraldo Sarno realizados nessa viagem foram inteiramente produzidos por Thomas Farkas. O produtor Thomas Farkas articulou o projeto intitulado *A condição brasileira*, promovendo a realização de outros documentários com a presença de diversos cineastas como Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, apresentando uma equipe bastante articulada com Edgardo Pallero, Sidney Paiva Lopes e Affonso Beato.

³⁴ Sobrinho, (2013, p. 93), salientou que o interesse de Sarno por esses cantadores data do período das aulas assistidas pelo cineasta, em meados da década de 1960, do professor Manoel Cavalcanti Proença no IEB.

O interesse real de Sarno na viagem de 1969 era o de “fazer um único filme. Com os outros (eu) quis ganhar condições de produção, margem de negativo, dias de filmagem para fazer um filme sobre o Nordeste” (SARNO, 2006, p. 204). Esse filme foi *Viva Cariri!* (1970), que consistiu, segundo Sarno, em uma espécie de metáfora de todo o sertão.

O cineasta recorreu à literatura de cordel ao utilizar-se dos versos do repentista Manoel Camilo dos Santos³⁵, configurando um leque de materiais e temáticas, reunido ao longo de suas últimas viagens ao sertão, condensados na região geográfica do Cariri. O trabalho de seleção nesse documentário é desenvolvido com desenvoltura e reverbera uma estrutura “moisacada”, contrastando com a linearidade proposta em *Viramundo* (SARNO, 2006, p. 204).

A região do Cariri foi selecionada pelo diretor ao perceber as potencialidades da cidade de Juazeiro do Norte, devido a sua densidade populacional, além de representativa atividade econômica e cultural em figurar uma imagem do “sertão como um todo” (SARNO, 2006, p. 204). O diretor estrutura a partir de tais referências o documentário *Viva Cariri!*. Desse modo, dedica uma sequência ao trabalho no canavial, devido à alta produtividade de cana-de-açúcar na região, um segmento é dedicado aos produtos artesanais construídos a partir de sucata industrial, além de um último voltado para a própria indústria, paralisada por questões econômicas e de ordem burocrática. Nesses segmentos do filme, a manifestação da cultura popular faz-se presente, respectivamente, na santificação do Padre Cícero, no artesanato mostrado pelas beatas e pela procissão da cruz, em companhia de versos de cordel recitados por Pedro Bandeira³⁶.

Os deslocamentos pela geografia do sertão, empreendidos pelo diretor a partir de meados da década de 1960, fornecem um arcabouço que reverbera traços de sua poética, intensificado pelo diálogo profícuo com a cultura popular dessa região. Ao mesmo tempo estão suas influências de formação acadêmica³⁷ que, uma vez amalgamados à experiência com a cultura popular, reconfigura e modela o olhar do diretor. O resultado da filmografia dessas primeiras viagens resgata as origens sertanejas do cineasta e configura um universo sertanejo constantemente ressignificado pela tecnologia então disponível do cinema direto em

³⁵ O cordel *Viagem ao país de São Saruê* descreve uma terra prometida e os acometimentos em sua busca.

³⁶ O repentista Pedro Bandeira aparece no documentário de curta-metragem *Jornal do sertão*, nos trechos finais do filme, cantando ao lado de seu irmão. Sarno (2013b) mencionou que se enveredaram na caatinga com o Nagra para o registro de sua cantoria para o cordel que acompanha a procissão da cruz.

³⁷ No âmbito das ciências sociais, como Otávio Ianni e Cândido Procópio, mencionados nas referências do documentário *Viramundo*, ou ainda Cavalcanti Proença, responsável pelo curso que Sarno frequentou no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

termos de imagem e som, além de sublinhar a indispensável atribuição das ciências sociais na configuração de seu olhar (SOBRINHO, 2013, p. 90).

1. 2. A crítica e os filmes da década de 1960

Neste subcapítulo traçaremos um balanço da experiência dos filmes do cineasta Geraldo Sarno realizados na década de 1960. Os limites dessa periodização filmográfica serão transpostos devido a questões ligadas à dificuldade inicial de circulação e distribuição desses filmes, haja vista que o arrazoado crítico mais pertinente sobre essas obras excede o período de suas distribuições no circuito cinematográfico.

A filmografia do cineasta Geraldo Sarno abrange cerca de 30 obras³⁸, composta por documentários de curta, média e longas-metragens de ficção. A propósito desse representativo número, podemos salientar que a maioria dos estudos encontrados sobre seus filmes focam, em particular, nos documentários realizados nos anos 1960. Tais estudos fazem menção às viagens empreendidas pelo diretor na chamada *Caravana Farkas*.

É conveniente ressaltar que esse conjunto de filmes recebeu tal título somente no final da década de 1990, por meio da mostra organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro³⁹. Os depoimentos da pesquisadora Marília Franco⁴⁰ ponderam tais considerações ao ressaltar a importância de Thomaz Farkas como aglutinador desse movimento e sua função de produtor. Na entrevista, Marília Franco esclarece que não se tratou de uma iniciativa de Farkas, mencionando “*Caravana Sarno*” como uma alternativa plausível à terminologia cedida e conclui com a declaração de que “intelectualmente o projeto é do Geraldo”. Em consonância com tais depoimentos da pesquisadora, ressaltamos que o processo de concepção de alguns roteiros, as propostas e sinopses dos curtas-metragens estão reunidos sob o título *Nordeste*⁴¹, a partir da pesquisa realizada no âmbito do IEB/USP.

De modo a facilitar a organização no texto do material bibliográfico recolhido sobre os filmes de Sarno, optamos por seguir a terminologia *Caravana Farkas* para definir o conjunto

³⁸ Consultar a filmografia completa do cineasta Geraldo Sarno no anexo da tese de doutorado de Alfredo D’Almeida (2008) p. 208.

³⁹ O título se refere ao texto publicado por Eduardo Escorel: *A Caravana Farkas*, para ocasião da exposição *A Caravana Farkas – Documentários -1964-1980*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 1997.

⁴⁰ MAURY, J.; CABRAL, L. *Sala de cinema. Sesc TV (Entrevista Geraldo Sarno)*. [Vídeo]. Produção de Júlia Maury e Luanda Baldijão, direção de Luiz Cabral. São Paulo, SESC TV. DVD. 50 mins.

⁴¹ O material foi inteiramente publicado no livro *Cadernos do sertão*, do cineasta Geraldo Sarno, a saber os documentos: 1) Projeto de documentação cinematográfica; 2) Carta de apresentação (papel timbrado do IEB; 3) Relatório geral das atividades; 4) Proposta de realização de 10 filmes documentários em 16mm (contendo relatório, proposta e sinopse de cada roteiro) 5) Carta e projeto de realização de 4 filmes documentário em 35mm, incluindo introdução e sinopse de cada roteiro. p. 18-57.

dessas obras, uma vez que a maioria das pesquisas acadêmicas recolhidas se referem a tal termo para abranger esse conjunto de documentários. Os estudos de Clara Leonel Ramos (2007) nos trazem informações a respeito do período de formação da primeira fase da Caravana Farkas, relativos à produção dos documentários reunidos em *Brasil Verdade*. A série seguinte, organizada sob o título *A condição brasileira*, é tratada na dissertação de Alfredo Dias D’Almeida (2003), onde o autor busca, por meio da análise dos documentários, identificar como a cultura popular é reinterpretada nos meios de comunicação de massa.

Na tese de doutoramento de Meize Lucas (2005)⁴², há uma busca na contextualização das obras da Caravana Farkas, a partir das reflexões como questões de produção que permearam as décadas de 1950 e 1960, em que a pesquisadora destaca o surgimento de um novo documentário no Brasil, tendo as discussões e práticas do cinema independente como contexto dominante das discussões. A autora faz uma análise das obras da Caravana até a conclusão da segunda fase com o intuito de afirmar o espaço dessa produção cinematográfica na esfera do documentário brasileiro.

As pesquisas desenvolvidas por Gilberto Alexandre Sobrinho (2008; 2013) trazem um panorama nítido da produção da Caravana. Norteadas por afirmações do diretor, publicadas em um artigo⁴³, Sobrinho apontou - por meio de um retorno à formação do diretor - um leque de elementos que contribuíram no processo de formação do olhar do cineasta, sublinhando conteúdos originais em sua produção filmográfica dos anos 1960 como autoria, linguagem e produção, além de analisar desdobramentos de uma terceira fase do grupo de cineastas.

A tese de doutorado de Alfredo D’Almeida (2008) se detém a um número maior de obras de Geraldo Sarno. O autor estuda a construção do “outro” no documentário, a partir do olhar do realizador e sua intenção com o “outro” a ser documentado, priorizando a relação do diretor com o contexto do cinema latino-americano. A dissertação de Clara Ramos (2007), na área de Comunicação, analisa o filme *Viva Cariri!*, relacionando-o a outras obras para ilustrar a transição da voz do texto, de “voz do dono” a “voz do outro”.

Encontramos depoimentos de Geraldo Sarno em revistas como *Filme Cultura* (nas edições n. 13, n. 35, n. 37), além de comentários sobre suas obras em *Filme Cultura* (n. 32) e revista *Visão*⁴⁴. As revistas estrangeiras como *Enfoque*, *Cine Cubano* (n. 42 e 44) e a francesa

⁴² A pesquisa de Meize Regina de Lucena Lucas foi publicada em livro sob o título homônimo *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. v. 1. 354 p.

⁴³ Intitulado *Quatro notas e um depoimento sobre documentário*. O artigo foi publicado originalmente na revista *Filme Cultura*, n. 44, em 1984. p. 61-64.

⁴⁴ Edição de 25 de março de 1974.

La Revue du Cinéma (n. 270) realizaram entrevistas com diretor, porém a maioria delas apresentou um caráter bastante introdutório à obra do cineasta.

A retrospectiva do Festival Internacional de Documentário e Curtas-metragens de Bilbao⁴⁵, dedicada ao cineasta Geraldo Sarno e organizada por Fernando Birri em 1983, e a revista *Mikeldi 6*, publicada no mesmo ano, apresentam um apanhado de textos sobre o cineasta, além de reunir a filmografia do diretor, acompanhada de trechos de roteiro e ficha técnica.

O texto de José Carlos Avellar (2003) percorre um grande número de obras do cineasta Geraldo Sarno, ao lapidar, a partir de seus depoimentos, elementos que, segundo o autor, o conduziram a novas experimentações. No conjunto de artigos reunidos no livro intitulado *O cinema dilacerado*, de Avellar (1986), encontramos o texto intitulado *A chegada de um trem a estação da luz*, que se atém com maior profundidade no documentário *Viramundo*, de Geraldo Sarno. Além disso, o autor realizou uma retrospectiva sobre o diretor no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em 2013⁴⁶.

Após esse balanço geral do material textual sobre os filmes, focamos de modo particular nos dois médias-metragens realizados por Geraldo Sarno na década de 1960: *Viramundo* (1965) e *Viva Cariri!* (1970).

Viramundo obteve grande repercussão no âmbito do documentário brasileiro, a partir das análises desenvolvidas por Jean-Claude Bernardet⁴⁷ e a sua leitura do filme com base em um “modelo sociológico” que, segundo as reflexões traçadas pelo crítico em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, obteve seu ápice em meados da década de 1960, na visão que as artes, além de expressar as problemáticas sociais, deveriam ainda contribuir para a “transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003, p. 11).

Em sua leitura do filme, a voz *over*⁴⁸ inquestionável e bem articulada do locutor conta com a experiência das entrevistas realizadas e elabora, a partir dos depoimentos, um significado mais denso. A relação entre essas vozes constituem uma forma de atestar a validade do discurso do locutor, apoiado nas amostragens das entrevistas e na cientificidade evidenciada nas referências acadêmicas presentes na cartela de abertura do filme.

⁴⁵ Certamen Internacional de Cine Documental y cortometraje de Bilbao. *De San Pablo al Sertao* 61 p.

⁴⁶ A retrospectiva foi realizada em meados de 2013, com o título *Geraldo Sarno. A linguagem do cinema*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. 23 p.

⁴⁷ A maior repercussão no âmbito da crítica e da produção acadêmica, se deu, portanto, a partir de meados de 1980, com a publicação do texto *O modelo sociológico ou a voz do dono (Viramundo)*, em 1985. In: *Cineastas e imagens do povo*.

⁴⁸ Apesar de o autor de Jean-Claude Bernardet utilizar-se do termo voz *off* para se referir a voz narrada a nível não-diegético - uma voz sem imagem, registrada em estúdio - optamos pela terminologia voz *over*, pois a utilizaremos com maior frequência ao desse estudo.

Bernardet estende suas reflexões para a articulação fílmica, ressaltando a montagem paralela entre dois operários com opiniões divergentes no filme, corroborando, a partir da edição das falas nas entrevistas, a elaboração de “tipos” sociais que fazem girar as engrenagens de um “aparelho conceitual”, na relação “particular/geral” (BERNARDET, 2003, p. 19).

Dentre as diversas formas de atualização mais claras desse procedimento que Bernardet chama de “modelo sociológico”, destacamos a maneira como o autor destaca o artifício narrativo da montagem paralela, que evidencia o contraste de opiniões dos dois trabalhadores, fornecendo somente os dados necessários para a comparação: “nossa tendência é dispensar o que não é comparável, o que é irrelevante para a construção dos tipos” (BERNARDET, 2003, p. 26).

Notamos que as reflexões expressas por Bernardet, (2003, p. 15-39), a partir do “modelo sociológico”, dificultam a percepção dos outros elementos presentes nos planos da montagem paralela entre os dois operários em *Viramundo*. A leitura dessa sequência com base no “modelo sociológico” nos impele a descartarmos os elementos que não constituem a elaboração dos tipos sociais, tornando outras instâncias presentes no plano, meros “elementos perturbadores” do modelo.

José Carlos Avellar (1986, p. 18-21) sublinhou a existência de outras ferramentas das quais o cineasta dispõe para articular a “voz”⁴⁹ de *Viramundo*. Nessa mesma sequência dos operários o autor salientou a importância da gestualidade e nos incita a mergulhar na dimensão do plano para ouvir essa “voz”. Para isso, recorre ao *zoom in* durante a fala do chefe de seção para demonstrar interesse pela sua fala ou ainda no acolhimento ao desempregado com a força dos acordes do tema de *Viramundo*.

A simpatia é a outra instância evidenciada por Bernardet (2003, p. 36-37) como imanente ao filme, sendo que essa dimensão entra em conflito com o “modelo sociológico”, apresentado em seu texto. Essa instância, porém, apresenta certa riqueza ressaltada pelo autor na *mise en scène* formulada a partir do uso sutil das angulações e enquadramento, como “o plano horizontal e em planos mais fechados” dos umbandistas em que “nos sentimos mais próximos deles”.

Faremos uma última consideração em relação à aproximação desses estudiosos com o filme *Viramundo*, em particular, a respeito das sequências que selam o documentário.

⁴⁹ O teórico americano Bill Nichols, (2005, p. 76), define a “voz” do documentário “através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme”.

Segundo José Carlos Avellar (1986, p. 24), o cineasta buscou estabelecer uma analogia à condição social do migrante sem pouso, no mote de um recomeço contínuo, por meio de recursos fílmicos como a retomada da chegada e partida da estação nas sequências que selam o filme. O autor sublinhou ainda os investimentos no campo da trilha musical que reverberam, a partir da música tema do filme, o constante recomeço do migrante no filme.

Ao analisar *Viva Cariri!*, Clara Leonel Ramos (2007, p. 43) sublinhou uma mudança representativa nos documentários da década de 1970, em relação à década anterior. Ramos ressaltou uma busca nesses documentários por “um olhar interno à realidade observada, que questionam os limites da representação da cultura popular”, cara ao universo temático dos filmes da década de 1960. Tais transformações parecem caminhar em consonância com mudanças apontadas por Avellar (2003, p. 198) a respeito dos filmes de Sarno a partir da década de 1970 ao sublinhar o

que aconteceu a partir de então, tanto no cinema de Sarno, como no documentário brasileiro de modo geral, é sem dúvida resultado, se não exatamente de uma direta influência de *Viva Cariri!*, de uma busca comum em ampliar as linguagens do documentário, aproximando-o ao da ficção e da poesia, ao do cinema como um todo.⁵⁰

Avellar pondera que essas mudanças podem ser compreendidas na medida em que na década anterior, os anos 1960 e o auge do Cinema Novo, a ficção se nutria da potência do documentário e, então, posteriormente, cumpriu-se um percurso inverso, sendo o documentário tributário das formas da ficção e, principalmente, da literatura, algo que os documentários de Sarno passariam a corroborar, desde então.

Clara Ramos (2007, p. 79) considera *Viva Cariri!* (1970) como um “documentário de transição”, em que se verifica a diluição de um modelo mais rígido de enunciação, enveredando para uma direção de caráter ilusório e “antinaturalista” da montagem. A autora se refere aos planos finais do documentário, que ressaltam o caráter ilusório presente na inversão no sentido em que caminha a multidão em peregrinação, fazendo-a caminhar para trás. Ao retomar as declarações de Sarno em seu livro *Cadernos do sertão*, Gilberto Sobrinho (2013, p. 98-99) comentou a inversão de sentido da rotação como um episódio acidental, pois a câmera registrou o plano de ponta-cabeça. Contudo, Sobrinho salientou que o uso desse material na montagem infere na percepção da procissão em retrocesso, corroborando o esforço argumentativo exposto no filme.

⁵⁰ Tradução realizada pelo autor do texto.

A presença de tais elementos no filme evidencia o processo de construção da narrativa do documentário. Ramos (2007, p. 79) ressaltou ainda a “crescente ‘falta de coesão’ do documentário” *Viva Cariri!*, apontando para as divergências existentes na narrativa que a constitui. Assim, já em *Viva Cariri!*, as dissonâncias em sua estrutura antecipam um processo de reflexão e de revisão do cineasta sobre a sua maneira de documentar, algo que iria se desenvolver amplamente durante a década de 1970, com continuidade nos anos 1980.

A ênfase sobre a maneira de documentar do diretor é delineada no artigo de Sobrinho (2013, p. 99) ao retomar o texto de Sarno intitulado *Quatro notas e um depoimento sobre documentário*⁵¹, que discute a visão do diretor sobre algumas pautas dos debates sobre o formato documentário no contexto brasileiro. Na primeira nota, Sarno menciona a figura de Arnol Conceição e sua importância, segundo o autor, em um processo de descolonização no cinema brasileiro, já que foi destacado por Sarno como primeiro cineasta documentarista negro da Bahia. No segundo item, Sarno se debruça sobre questões estéticas ligadas ao uso da repetição de planos para o prolongamento da fruição do espectador sobre o evento captado.

Sobrinho (2013, p. 99) ressalta, de modo particular, as duas últimas notas, consideradas pelo pesquisador como as mais contundentes. A respeito da terceira nota, o autor salienta a reflexão do documentarista que evidencia os limites nos processos de realização de um filme, abarcados pelos domínios dos meios de realização, de questões técnicas e de produção.

A quarta e última nota reverbera as relações entre o campo das ciências sociais e o documentário. Nessa nota, Sarno afirmou que o moderno documentário brasileiro debruçou-se, inicialmente, nas ciências sociais para elaborar sua poética, no entanto, descartou-a assim que alargou seus espaços através de uma busca por uma poética própria. A liberação desse esteio inicial aponta para experimentações no uso da linguagem e da poética onde se assentam os alicerces dos modos do documentário e a sua permanência.

Acreditamos que os procedimentos adotados pelo documentário na virada entre as décadas de 1960 e 1970, elucidados pelo cineasta, repercutem de maneira similar aos movimentos empreendidos a partir de então nos filmes de Sarno das duas décadas seguintes. Sendo assim, alinhados ao pensamento de Sobrinho (2013, p. 99), é possível observar que “de *Viramundo* a *Viva Cariri* completa-se um ciclo na poética de Geraldo Sarno”.

⁵¹ O texto foi publicado na revista *Filme Cultura* n. 44, p. 61-64, abril/agosto 1984. Posteriormente, organizado na Ed. Fac-similar (N. 43 a 48), Vol. 5. p. 193-196, do *Centro Técnico Audiovisual (CTAV)* do Rio de Janeiro, em 2010.

O repertório sobre a cultura popular do Nordeste - adquirido pelo cineasta na realização das pequenas 'monografias' sobre as formas de trabalho, a religiosidade e as relações econômicas estabelecidas nas geografias por onde passou - é fruto das viagens empreendidas pelo cineasta em meados da década de 1960. Sobrinho (2013, p. 100) destacou nesse processo de 'catalogação' indícios do descolamento entre o distanciamento científico, ligado ao aporte das ciências sociais, e o percurso incipiente de comentários sobre as formas de trabalho registrados, articulados a partir da trilha musical e da voz *over*, que organiza as análises dos registros das formas de trabalho.

Entre os documentários realizados nessas viagens de Sarno durante a década de 1960, *Viva Cariri!* é o filme que mais radicaliza esse movimento de ruptura em relação às interpretações ao final da narrativa dos filmes como uma espécie de 'conclusão' cara à abordagem das ciências sociais. O filme não apresenta conclusões sólidas sobre seu conteúdo, endereçando essa função ao espectador, sendo o saber do próprio diretor é posto à prova.

Viva Cariri! apresentou uma maneira diversa de documentar as formas de trabalho em relação aos documentários precedentes. Esse procedimento abre caminho para a presença de indicativos de mudança nos modos de documentar do cineasta que, ao observarmos em filigrana sua filmografia, delineiam a pertinência em sublinhar a existência de um outro ciclo na poética do diretor. Esse novo momento em sua filmografia, particular aos documentários realizados entre as décadas de 1970 e 1980, é marcado pelo processo de revisão do cineasta sobre seus modos de documentar os eventos registrados, os quais acreditamos que possam estabelecer uma unidade para esse momento.

De saída, identificamos a importância de salientar que a poética do cineasta é algo que evade a rigidez de ciclos. O intuito em localizar uma nova fase na filmografia do diretor está muito mais relacionado à forma de nos aproximarmos do estilo do cineasta, o modo de construir uma reflexão sobre essa filmografia e, por meio dessa reflexão, delinear fases e ciclos. Desse modo, identificamos esse processo como algo arbitrário, no qual buscamos cercar elementos comuns pertinentes a momentos da filmografia do diretor, a passos largos de uma camisa de força, uma estrutura rígida, que busca compartimentar a poética de Sarno.

Ao investigarmos o processo de criação de seus filmes realizados nas décadas de 1970 e 1980, se torna bastante evidente a fluidez desses procedimentos. Norteados por balizas que identificamos - como o investimento em novas temáticas como a literatura brasileira, popular

e erudita, e religião⁵², além de novas abordagens - salientamos que tais investimentos nessas temáticas nos filmes são bastante oscilantes e estão submetidos a elementos de ordem de produção, questões técnicas e as limitações do domínio dos meios de realização.

O desafio de sublinhar outro ciclo na filmografia do diretor nos faz ponderar o quanto à proposta de estilo em sua filmografia é flexível e mutável. Em diversos momentos tende à exposição de um olhar mais subjetivo, marcado pela radicalização nos investimentos formais, e outras vezes sua visão se apresenta encoberta por demandas institucionais e de produção, que impõem diretrizes para o próprio cineasta. Essas oscilações ressaltam a importância do estudo dos dados concretos pertinentes à produção desses filmes, de modo a facilitar a compreensão das suas dinâmicas internas, para além de reflexões limitadas ao estilo do diretor, ponderando as circunstâncias em que seu estilo se adequa a limitações ou liberdades orçamentárias.

Sublinhamos ainda um último elemento forte na filmografia do diretor, figurado pela experiência das viagens de Sarno pelo sertão nordestino. Essa experiência de constante deslocamento - estabelecimento pelos contatos com grandes figuras da cultura sertaneja ou mesmo conhecimento da geografia sertaneja, que remete a sua própria formação - configura o olhar do diretor, definindo uma poética atravessada pelo sertão.

Respiramos outro momento na filmografia de Sarno, sobretudo em relação ao diálogo com a literatura e a religião, sendo o sertão um atravessador desses domínios que modela o olhar poético e da crítica histórico-social do cineasta, permitindo investimentos formais e de conteúdos diferenciados. Sarno elabora outro olhar com o desapego, em relação ao nacional-popular que o marcou previamente, mas sem se desvencilhar completamente dessa herança. Em relação à mudança na abordagem formal, trata-se de um processo sutil e gradual, a passos largos de uma possível mudança paradigmática, pautado nas tentativas de aproximar o documentário a outras formas de arte.

1. 3. Temas, influências e a estética de Geraldo Sarno

Após retrospectiva dos filmes realizados por Sarno durante a década de 1960, coadunado ao aporte de estudiosos que se debruçaram sobre as obras do diretor, voltamos nosso olhar ampliado sobre as referências temáticas, as influências e uma possível categorização estética do olhar de Sarno. Nesse movimento, nos permitimos passagens entre

⁵² Apesar de essa temática aparecer em alguns documentários precedentes, a partir dos filmes de meados de 1970, como *Espaço Sagrado* (1975) e *Iaô* (1976), a religião se apresenta como tema dominante em seus filmes.

diferentes momentos de sua carreira, tendo como base para essas reflexões a produção dos filmes de 1960. Essas passagens têm o intuito de tecer um percurso entre as diversas balizas mencionadas pelo cineasta, a saber, a presença do sertão, as influências do escritor Guimarães Rosa e do cineasta Serguei Eisenstein, além de os encaminhamentos do diretor na constituição de um vocabulário artístico próprio, que configura o pensamento sobre sua obra.

Anteriormente, salientamos a pertinência do sertão na configuração do olhar do diretor, além da experiência das viagens empreendidas. Esses dois componentes se imbricam na medida em que Sarno explora essa geografia sertaneja e apresenta os diversos trabalhos que decide registrar. De modo particular, o conjunto de documentários realizados a partir da viagem de 1967⁵³ registra modos de produção regionais na confecção de artesanatos ou no uso das formas de expressão associadas à literatura popular. O ato de debruçar-se sobre tais formas de expressão engendrou um arcabouço que permitiu ao cineasta, a partir de suas próprias experiências de aprendizado e conhecimento do sertão, esmerar seu processo de formação pessoal (SARNO, 2006, p. 47).

Apesar de essa primeira viagem ser emblemática na elaboração do pensamento do diretor sobre o sertão, notamos que o recorrente deslocamento do cineasta liberou-o para outros investimentos, basta observarmos os documentários seguintes, realizados na década de 1970, como a viagem ao Nordeste em *Segunda feira* (1975) e *Casa Grande e Senzala* (1974), ou mesmo nos anos 1980, na viagem pela América Latina para a realização de *Deus é um fogo* (1987). Esse procedimento fica bastante claro ao elucidarmos que o retorno do cineasta a sua cidade natal, Poções, se trata de um evento recente, de onde o diretor se ausentou por cerca de 60 anos, com a sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro, no início da década de 1970⁵⁴.

A pequena cidade no sudoeste do estado da Bahia é memorada pelo diretor, ao mencionar os escritos do autor mineiro João Guimarães Rosa. Nas leituras de seu livro *Grande Sertão: Veredas*, já no final da década de 1950, Sarno (2014a) mencionava a grande identificação com o universo retratado no romance de Rosa, ao ler o romance em Salvador, enquanto fazia Direito.

⁵³ *Vitalino/Lampião* (1969), *Jornal do Sertão* (1969/70) e *Os imaginários* (1970), excetuando *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980), que traz outra abordagem à temática do sertão, como veremos no capítulo seguinte.

⁵⁴ Considerando a sua mudança para Jequié aos 10 anos de idade, a seguinte transferência para a capital baiana aos 14 anos, durante os estudos ginasiais no Colégio Marista de Salvador, e a mudança para a cidade de São Paulo, em meados dos anos 1960. *Reviramundo* (2014), de Glauber Lacerda e Carlos Risério, acompanha esse retorno do cineasta a sua terra natal, em março de 2013. O filme apresenta esse evento como detonador de lembranças do cineasta, por meio do reencontro do diretor com a geografia de sua infância, colegas e familiares.

Devido à localização fronteiriça de Poções, com o sertão mineiro retratado por Rosa, Sarno sublinha seu processo de identificação, destacando a linguagem de Rosa e sua forte aproximação com as “falas” das pessoas de sua cidade natal. A proximidade se torna mais afetiva do que geográfica e se estabelece pelas referências sertanejas e os usos de linguagem. O fato de Cordisburgo, cidade natal de Rosa, e Poções, serem ambas incrustadas nos interiores de seus respectivos estados, de Minas Gerais e da Bahia, poderíamos aventar a possibilidade de maior identificação por parte do diretor com o sertão roseano.

A pertinência dessa identificação reverbera algumas relações de vínculos entre suas diretrizes artísticas, a terra natal, a identidade pessoal e a herança sertaneja. O sertão se configura, no início de sua filmografia, como um “universo de aprendizagem, de sensibilidades, de conhecimento, de formas e posturas” (SARNO, 2006). São empreitadas de conhecimento e de estudo norteadas pelo ensejo de dar forma, a partir de recursos cinematográficos, a esse universo pessoal do sertão. As leituras dos livros de Rosa são detonadoras da busca pela configuração desse universo, desse processo de formação pessoal. Esses textos incitam o diretor a buscar suas próprias referências para abastecer seu espaço de criação, que o cineasta sintetizou na máxima: “e cada um que crie o seu sertão”⁵⁵.

Apesar da importância e influência do escritor nesse período de formação do cineasta, cabe-nos identificar também como o sertão adentra no imaginário do diretor por meio do cinema.

Além de Guimarães Rosa, mencionamos sua predileção pelas ideias e experiências de Lina Bo Bardi em relação à cultura popular nordestina. Apesar de possuir um envolvimento maior com outros circuitos artísticos, foi na sala de cinema que Sarno assistiu *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, sendo esse encontro marcado pela primeira imagem sobre o sertão no cinema. A experiência com o filme de Noronha marcou-o profundamente. Assim, o sertão foi trazido para as telas incorporando as limitações de produção e de ordem técnica⁵⁶, no entanto, essas limitações não obliteram sua força poética.

A câmera de corda utilizada em *Aruanda* tinha uma autonomia de filmagem de apenas de 15 segundos, sendo necessário reativar o mecanismo após esse intervalo para os planos seguintes. O fotógrafo Rucker Vieira evidenciou o uso de luz natural nos planos do filme. A

⁵⁵ Frase proferida durante o curso *Como nasce o documentário*. [08-13/07/2013]. Belo Horizonte. Material registrado em formato áudio.

⁵⁶ Dois filmes marcaram a virada da década de 1960 para o documentário no Brasil: *Arraial do Cabo* (1959), de Mario Carneiro e Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. O impacto desses filmes ficou registrado nos escritos de Glauber Rocha, no texto de 1960 *Documentários: Aruanda e Arraial do Cabo*, e Jean-Claude Bernardet no texto intitulado *Dois documentários*, publicado em 1961 (RAMOS, 2008, p. 324).

alta exposição da película à luz gerou imagens superexpostas⁵⁷, além de situações similares a respeito da falta de controle dos meios de realização no campo da montagem (RAMOS, 2008, p. 327).

A dificuldade de gerenciamento dos meios de realização e a exposição dessas limitações no documentário *Aruanda* foi o que impressionou o cineasta Geraldo Sarno. Para Sarno (2013a), a imagem do sertão simples em um contexto árduo, longe de idealizações, apresentou grande sintonia com os percalços técnicos da produção do filme⁵⁸, tornando a realidade sertaneja documentável.

Esse tipo de abordagem expõe algo bastante inovador em relação ao que então se exibiam nos circuitos cinematográficos. A presença maciça de filmes norte-americanos e suas produções com acabamentos impecáveis nos mais diversos âmbitos técnicos, como fotografia ou montagem, já se faziam presentes mesmo em cidades de pequeno porte como a Poções de Sarno. Na década de 1940, durante a infância do diretor, Poções possuía três salas de cinema, onde o cineasta viu diversos seriados norte-americanos com temáticas tão longínquas do horizonte ali, paradoxalmente, tão próximo da geografia sertaneja⁵⁹.

O documentário *Aruanda* acompanhou por diversos anos a reflexão do cineasta sobre seu fazer cinematográfico. Desde o período de sua projeção nas salas de cinema de Salvador, a preocupação com o registro da arte popular em seus modos de criação e a presença do sertão se configuram em seus nortes nos filmes da primeira viagem de 1967, mas essa reflexão se desdobra, de certo modo, até em períodos recentes, se não mais como influência direta, pelo menos como horizonte nas suas reflexões sobre a arte do cinema⁶⁰.

Observamos diversos desdobramentos do pensamento do diretor ao retomarmos filmes da viagem de 1967. Entre eles estão as reflexões, por exemplo, sobre os eixos artesão e artista, o questionamento sobre roteiro e montagem e, por último, a influência de Sergei Eisentein,

⁵⁷ Terminologia técnica de fotografia empregada para classificar imagens “estouradas” ou que ultrapassaram a exposição adequada da imagem fotográfica.

⁵⁸ Cabe ressaltar que *Aruanda* precede em dois anos a chegada das tecnologias portáteis que possibilitaram o cinema direto no Brasil, como o gravador Nagra e a câmera Arriflex 35mm. As câmeras chegaram ao país a partir da doação da Fundação Rockefeller à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a vinda do fotógrafo sueco Arne Sucksdorff para ministrar o curso no Rio de Janeiro, em 1962, organizado pela Unesco e a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. (RAMOS, 2008, p. 288).

⁵⁹ Apesar de mencionar com frequência a geografia sertaneja ao se referir a sua origem, nos cabe fazer um breve parêntese sobre a origem italiana do diretor. Geraldo Sarno é filho de italianos, provindos de uma localidade entre as regiões da Calábria e Basilicata, na Itália. A região da cidade de Poções recebeu um grande número de emigrantes italianos. Sarno (2013a) menciona que ouvia em casa o dialeto trequinês - referente à cidade de Trècchina, localizada entre as regiões da Basilicata e Calábria - até o período que se transferiu à Salvador para cursar o colegial.

⁶⁰ Sarno dedicou um de seus filmes, *Aruanda (visto por Linduarte Noronha)*, da série *A linguagem do cinema* (2001) ao documentário *Aruanda*, entrevistando o cineasta Linduarte Noronha. Além disso, o cineasta escreveu o texto intitulado *Aruanda* (SARNO, 2001), que reflete sobre o processo de criação do filme.

que detona a ideia de ‘imagem cinematográfica’, cara ao pensamento de Sarno. O pensamento artístico do cineasta se estende ainda para um segundo conceito nomeado pelo diretor, como o ‘ato de libertar-se da câmera’, estabelecido a partir de uma comparação entre o processo de criação dos documentários *Viramundo* e *Viva Cariri!*.

A figura do artesão aparece em seus filmes *Vitalino/Lampião* e *Os imaginários*. Em *Vitalino/Lampião*, o artesão Vitalino Filho declara sua intenção em manter o ritmo de trabalho de seu pai, Mestre Vitalino, e menciona que o trabalho, que se utiliza de fôrmas para a confecção dos artesanatos, extrapola a visão do artesão sobre a arte. Como reitera a voz *over* “arte aqui é sinônimo de agir e não conceber”, sendo considerada a idealização do tema uma tarefa coletiva, do “povo” que celebra seus mitos. Deste modo, na visão de Sarno (2013a), ao reproduzir essas imagens de seu pai por meio do trabalho manual, demonstrando sua habilidade no ato de fazer, Vitalino Filho se configura na função de artesão.

Em *Os imaginários* é perceptível uma postura mais radical em relação ao trabalho do artesão e a lógica de mercado. O gravador Walderêdo Gonçalves descreve o processo de concepção das imagens que se tornarão, em seguida, xilogravuras. Em sincronia ao registro desse processo de confecção das imagens, Walderêdo declara certas divergências às crenças cristãs das imagens que realiza, justificando a feitura dessas imagens como ofício diretamente ligado ao sustento de sua família.

Essa postura de Walderêdo intrigou Sarno (2013a), ao notar que por detrás dessas imagens não havia um intuito de representação de algo mais profundo, o que estaria relacionada à função do artista⁶¹. O cineasta difere o trabalho do gravador Walderêdo e do próprio Vitalino Filho em relação ao trabalho de seu pai, Mestre Vitalino. A maneira de conceber tais formas desenvolvidas por Vitalino, a partir de suas habilidades com a matéria prima do massapê adquiriu um significado para a cultura nordestina. Sarno identificou o mesmo comportamento no trabalho do repentista Severino Pinto que, por meio de sua habilidade em versejar, incorpora em suas cantorias conhecimentos, modo de fazer e a filosofia de vida sertaneja.

⁶¹ O sociólogo Octavio Ianni aconselhou a leitura de Antonio Gramsci para elucidar a distinção entre a figura do artista e do artesão. A partir dessas leituras, Sarno (2013a) menciona a diferença entre as duas definições, em que a primeira apresenta uma perspectiva individual de realização, sendo esta ausente na segunda. Essa discussão sobre artistas e artesãos é similar a outro debate que ocorria, então, no cinema brasileiro, figurada pela discussão entre autores e artesãos. A divergência de opiniões se baseava na forma de produção cinematográfica, em que a qualificação de “autor” não implicava em uma hierarquia de valores, traçada por Paulo Emilio Salles Gomes, em seu artigo intitulado *Artesãos e artistas* (1961), e do outro lado, a posição de Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), que defendia o contrário (BERNARDET; GALVÃO: 1983, p. 152).

Para esclarecermos o regime de crença do diretor a respeito das definições sobre o sertão mencionadas, recorreremos à peleja⁶² entre os cantadores Antônio Marinho e Zé Duda, descrita nos versos do cordel *Encontro de Antônio Marinho com José Duda, no Recife, em 1915*, transcrita em seu livro intitulado *Cadernos do sertão*⁶³. Antônio Marinho narra em versos a sua saga para afirmar-se como cantador desde a viagem para encontrar Zé Duda, cantador mais velho e afirmado, até o momento da cantoria em que alcança seu posto como cantador. Nesse cordel está presente o comportamento desses dois poetas e suas cortesias. Há um jogo cultural versificado: a afirmação de Antônio Marinho entre os grandes cantadores. Foi justamente a qualidade presente nessas formas culturais que reverberam uma identificação com a maneira de pensar e agir sertaneja, os motes que interessaram o cineasta.

A breve duração dos filmes realizados em 1967 remete à proposta de inspiração da série, pensada como uma espécie de verbetes sobre a cultura popular, influenciados pelo livro do historiador e antropólogo Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore brasileiro*. O estudo apurado da cultura popular e os contatos estabelecidos com repentistas, artesãos e outras figuras da cultura popular nordestina, proporcionaram uma grande influência em seu trabalho cinematográfico nos anos 1960. A observação das formas de concepção da cultura popular e a tentativa de estabelecer um diálogo com a sua formação como cineasta adensam seu arcabouço fundado nas referências de sua herança sertaneja.

Os investimentos do diretor no âmbito do cinema se traduzem na tentativa de absorver tais conhecimentos e formas da cultura popular. Esse aporte remete a sua própria origem sertaneja e, ao debruçar-se sobre esse saber popular, Sarno busca diretrizes norteadas pelo ensejo de dar forma, a partir de recursos cinematográficos, a esse universo pessoal do sertão. Esse movimento é contemporâneo ao seu aprendizado cinematográfico, que atribui a essas formas da cultura popular um suporte para exercitar a sua prática com o cinema.

O olhar do cineasta volta-se para o modo em que os artistas populares concebem suas obras e, de modo particular, como o cantador articula suas poesias e versos. A poesia popular de cordel possui formas pré-estipuladas para os improvisos das cantorias. Os versos dos repentistas respeitam essas formas estabelecidas de antemão. O domínio absoluto dessas formas pelos cantadores possibilita a articulação dos versos no intervalo dado entre uma provocação do outro cantador e vice-e-versa.

⁶² Nome dado às formas de improvisações, entre dois ou mais poetas populares, em uma disputa entre si.

⁶³ A cantoria é intercalada por breves explicações do diretor sobre os versos. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. p. 34-45.

O documentário *Jornal de sertão* (1969-70) apresenta duas cantorias. A primeira é intervalada pelas cartelas de apresentação do curta-metragem e retomada como trilha musical na última sequência do filme. Nessa peleja temos a dupla de repentistas Severino Pinto e Lourival Batista. O registro da câmera detém-se mais tempo na segunda cantoria entre os cantadores Pedro Bandeira e seu irmão, na penúltima sequência do filme. As formas da poesia popular são apresentadas *en passant* no filme, mencionadas pela voz *over*.

O procedimento é bastante distinto em *A cantoria* (1969-70). O curta-metragem se dedica inteiramente a uma cantoria entre a mesma dupla de cantadores apresentada em *Jornal do sertão*, realizada na fazenda três irmãos, na cidade de Caruaru (CINEMATECA BRASILEIRA, 2015). Lourival Batista e Severino Pinto se debruçam sobre diversos ‘gêneros’ da poesia popular como ‘sextilha’, ‘moirão’ e ‘martelo’, registrados integralmente pela câmera, considerando a completude da forma de composição a ser declamada. O enfoque nas formas de cantoria é bastante claro, ao observarmos que o documentário divide as suas breves sequências por meio de cartelas que apresentam esses diferentes ‘gêneros’ da poesia popular.

O livro de Otacílio Linhares e Francisco Batista (1976, p. 26-39), intitulado *Antologia ilustrada dos cantadores*, elenca diversos gêneros de poesia popular. Nesse livro os autores descrevem a estrutura de alguns desses gêneros, como sextilha, considerada um dos ‘gêneros’ favoritos dos repentistas. A sextilha, assim como o moirão e o martelo são apresentados no documentário *A cantoria*. Os autores consideram essas formas de cantoria dentre as mais conhecidas e utilizadas pelos repentistas.

Esse aprendizado desenvolvido ao longo desses filmes e as leituras a respeito das formas de versejar e regras da poesia popular marcaram o processo de criação dos documentários das viagens ao sertão na década de 1960. Ao observarmos esses ‘gêneros’ da poesia popular com maior atenção, podemos notar que a margem suposta para o improviso dos cantadores é pequena e em grande parte submetida às regras de construção dos modelos utilizados, como o moirão, a sextilha, entre outros⁶⁴. A propósito das regras que estruturam o ‘gênero’ da sextilha, ressaltamos a presença de “uma estrofe com rimas deslocadas, constituída de seis linhas, [...] seis versos de sete sílabas [...] Na Sextilha, rimam as linhas pares entre si” (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 23-39).

⁶⁴ Trazemos aqui, a título de exemplo, dois ‘gêneros’ figurados no filme *A cantoria*. O moirão que possui diversos desdobramentos como sete pés, voltado, trocado e você que cai. Além de o Martelo “com uma estrofe de dez versos, em decassílabos, obedecendo à mesma ordem de rima dos versos da Décima” (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 26-39).

Desse modo, podemos salientar que as regras que constituem essas formas da poesia popular limitam o trabalho de improviso dos repentistas. No entanto, apesar de limitá-los, esse conjunto de regras potencializa a criação imposta pelas demarcações bem definidas. Sentimos que esse movimento se harmoniza melhor com o campo da instantaneidade do que um improviso deliberado.

Sarno estabelece uma analogia entre as regras impostas nos ‘gêneros’ da poesia popular utilizada pelos cantadores durante suas recitações e as limitações de produção impostas pelos meios de realização de seus filmes. Do mesmo modo que os repentistas articulam seus improvisos dentro desses ‘gêneros’, Sarno (2013a) menciona a incorporação dessas limitações de produção como forma de potencializar sua maneira de agir perante situações imprevistas⁶⁵.

Identificamos, então, que tais discussões do cineasta reverberam a sua reflexão sobre roteiro em seus documentários. Sarno (2013a) sublinha a ausência de roteiros no processo de concepção de seus documentários. Observamos que o diretor identifica o roteiro como uma “imagem fechada de um filme [...] eu não consigo criar uma forma que seja uma fôrma”. Identificamos ainda a pertinência da visão sobre o roteiro cinematográfico desenvolvida pelo diretor coerente com a denominação de “roteiro fechado”, descrita por Sérgio Puccini (2007, p. 65-67).

Puccini salienta uma utilização mais frequente para essa forma de roteiro nos filmes de ficção, em que o roteirista possui uma maior autonomia e controle sobre o universo de representação. Contudo, o autor esclarece que esse tipo de roteiro foi bastante usado também no domínio do documentário, de modo particular no período chamado de documentário clássico, que compreende as décadas de 1920 e 1950, em que esses filmes emprestaram alguns modelos do domínio ficcional para conceber seus roteiros.

Outra consideração bastante relevante para uma breve discussão sobre as convicções do diretor acerca de sua visão de roteiro concerne à ideia de que o roteiro dificulta o trabalho criativo do diretor até as últimas etapas do processo de concepção do documentário. De fato, esse procedimento é bastante limitado quando se trabalha com a proposta de “roteiro fechado”, haja vista que esse tipo de roteiro é bastante conclusivo em sua fase de pré-produção. No entanto, observamos que a recusa desse tipo de roteiro na verdade desloca esse processo para a outra etapa do filme, tornando-o criativo em todo o processo, até a sua finalização na montagem. Esse interesse em conservar o processo de criação na totalidade das

⁶⁵ Nesse tópico do texto somente apresento a analogia do diretor. Essa analogia será discutida com maior profundidade no subcapítulo *Segunda feira e o cordel*, presente no segundo capítulo da dissertação.

etapas é bastante coerente, ao considerarmos que seus documentários lidam com um corpo-a-corpo com o real, de maneira similar ao documentário direto norte-americano e o cinema verdade francês, respectivamente, liderados pelas figuras dos diretores Robert Drew e Jean Rouch.

Apesar de observarmos a coerência do diretor quanto à compreensão da necessidade de se estender o processo de criação em outras etapas da filmagem, voltamos a salientar que o cerne da questão está no fato de que o roteiro, dentro de seu regime de crença, não é entendido como uma ferramenta que permita um processo em aberto, que dialogue com o próprio contingente das filmagens e compreenda todas as fases de realização, incluindo a montagem do documentário. Puccini (2007, p. 9) descreveu a possibilidade de conceber uma “escrita em aberto” a partir do “trabalho de roteirização”, estendendo a sua noção de roteiro até o processo de edição dos filmes, onde se concebe, em muitos casos, um roteiro de edição para orientar o trabalho do montador do filme (PUCCINI, 2007, p. 22-23).

O cineasta desenvolve um pensamento bastante relevante em relação à maneira como encarou as limitações de orçamento em seus filmes realizados nas viagens de 1967 e 1969. A margem de película virgem 16 mm para a feitura dos filmes oscilou em uma proporção média de quatro latas de material bruto registrado para uma lata de material editado e incorporado aos filmes. Além da pequena margem de película disponível para a execução dos filmes, o fato dos copiões das películas serem vistos somente algumas semanas ou meses depois da filmagem fez com que o diretor engendrasse alternativas para o seu trabalho de realização.

A adequação do cineasta às demandas geradas pelas circunstâncias de produção proporcionaram uma maneira bastante pessoal de conceber esses filmes. Motivado pela dificuldade em assimilar as possíveis sequências do filme, em sede de pré-produção e filmagem o cineasta articula uma forma para o filme a ser realizado. Uma espécie de esboço mental, articulado de maneira bastante simples, mas que compreenda o filme como um todo. Esse caminho desenvolvido pelo diretor é resultado da impossibilidade de assimilar mentalmente a totalidade de planos e sequências de um filme, devido à ausência de “roteiros fechados” durante a realização desses filmes.

Essa construção cognitiva de uma imagem dos filmes durante a produção tornou-se um norte para a viabilização desses documentários obviamente flexíveis às demandas do contingente de filmagem. A forma idealizada durante a execução de cada filme se limitou a

essa elaboração intelectual, em detrimento de uma construção por escrito⁶⁶. O cineasta salientou que o ato de conceber essa imagem mental dos filmes facilitou o seu trabalho frente às imposições orçamentárias, ligadas à quantidade de película disponível para o registro, de modo a torná-lo consciente da duração necessária dos planos.

Sintetizamos nos parágrafos seguintes a visão do diretor sobre o procedimento de edição em seus filmes, considerando a montagem da parte final no processo de organização de elementos no espaço. A etapa inicial desse processo é a que Sarno (1997, p. 8) referiu-se como “a peleja entre a câmera e o real” que é uma espécie de montagem “mental” que ocorre durante a filmagem. Essa etapa tem como objetivo preencher espaços daquilo que Sarno (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 25) considerou uma “estrutura vazia”, elaborando a partir da intuição, uma sequência nascida da relação entre diferentes planos.

A intuição do cineasta é responsável por prever a ordenação temporal das sequências durante a filmagem, sendo a montagem responsável pela relação entre tal intuição, já transformada pela reação do cineasta diante do objeto documentado, e o aparente caos do material filmado. Avellar (2003, p. 188) trouxe de forma coesa as etapas presentes no processo de concepção das obras de Sarno. Citamos brevemente o autor: “O filme é a cena real, a fotografia no movimento da rodagem, mais a reação do realizador na frente de tal cena, mais o sentimento e o instinto na filmagem, mais a razão e a análise na montagem”.

Segundo o diretor, a última etapa se dá a partir da observação do material bruto, caracterizada pela montagem em si, em que “o material começa a exigir uma estrutura” (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 25-26). A sensibilização do cineasta na escolha dos planos dialoga com a etapa anterior do registro de imagens, estabelecendo uma relação harmônica ou desarmoniosa entre os planos, conforme a necessidade de expressão do cineasta.

No caso do documentário *Viramundo*, essa forma, pensada para o filme como um todo, foi sustentada pelo esboço de roteiro concebido ainda durante a pré-produção do filme⁶⁷. As discussões desenvolvidas pelo cineasta a respeito da forma do documentário reverberaram no uso de terminologias próprias do diretor para esclarecer questões referentes à montagem e organização das sequências do filme, confluindo na construção de seu vocabulário artístico. Para dar conta da passagem empreendida entre os documentários *Viramundo* e *Viva Cariri!*,

⁶⁶ Apesar de Sarno mencionar que a elaboração dessas imagens para os filmes limitarem-se a uma exposição cognitiva durante o processo de produção dos documentários concebidos a partir das viagens de 1967 e 1969, salientamos que nos filmes realizados nas décadas seguintes, como *Iaô* (1976) ou mesmo *A terra queima* (1984), esse procedimento é potencializado em um registro escrito, utilizado em sede de montagem. Esse material está disponível no acervo pessoal de Geraldo Sarno.

⁶⁷ Já mencionamos no primeiro subcapítulo deste texto os procedimentos adotados pelo diretor para a concepção desse breve roteiro apresentado ao fotógrafo e produtor Thomas Farkas.

Sarno descreveu o ato de “libertar-se da câmera e situar-se na imagem” (SARNO, 1995, p. 23). Esse movimento delineia as acepções do diretor quanto aos procedimentos adotados na organização das sequências nos dois filmes.

Primeiramente, retomamos o uso da expressão “libertar-se da câmera”. O entendimento dessa frase está relacionado ao seu período de formação como assistente de câmera do fotógrafo Arturo Agramonte, no *Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos* (ICAIC), em Cuba. No manual, concedido ao diretor durante o processo de aprendizado da fotografia cinematográfica, encontramos a analogia entre a câmera cinematográfica e o olho humano⁶⁸, descrita a seguir: “a câmera se parece com um olho [...] o dispositivo para abrir e fechar, no olho é a pálpebra e, na câmera, o obturador”. O cineasta absorve tais declarações nas suas reflexões ao assumir que “a câmera é, pois um olho. O meu olho. [...] eu sou a câmera, um captador de imagens” (SARNO, 1995, p. 7-8).

As reflexões norteadas por esse pensamento se desdobram na identificação do ponto de vista do diretor com a câmera⁶⁹, que capta e organiza as imagens, planos e sequências de maneira sucessiva, estabelecendo um discurso linear no documentário *Viramundo*. As convicções do cineasta traduzem a passagem entre o documentário *Viramundo* e *Viva Cariri!* em uma liberação desse vínculo inicial de identificação com a câmera em *Viramundo* para uma afinidade com o produto final da imagem. Esse procedimento visa um desprendimento de um ponto de vista único e identificado com a câmera em sua linearidade de discurso, para uma multiplicidade de pontos de vistas possíveis a partir da afinidade direta com a imagem (SARNO, 1995, p. 8-9).

Apesar de essas asserções se apresentarem de certa forma herméticas devido ao uso pessoal do diretor de tais acepções, acreditamos que essa passagem evidenciada pelo diretor se trate, na verdade, de uma metáfora em relação a sua maneira de conceber a montagem desses filmes. A identificação com a câmera está associada à linearidade do discurso narrativo em *Viramundo* e a sua ruptura dada por meio da simultaneidade de discursos possíveis explorados em *Viva Cariri!*. Nesse sentido, sintetizamos com a frase de Sarno (1994, p. 9): “Partir da imagem e não da câmera, eis a antítese que permitiu romper com a linearidade do discurso”⁷⁰.

⁶⁸ Descrito no artigo intitulado *El camarógrafo de noticiario*, parte do livro *Consejos y orientaciones para el principiante en cinematografía*.

⁶⁹ A propósito de *Viramundo*, reiterado em frases como “o realizador [...] é um olhar situado no interior de uma câmera cinematográfica” (SARNO, 2013a).

⁷⁰ Sarno (1997, p. 9) conclui elucidando suas acepções sobre o “cinema de câmera” e o “cinema de imagem”, sendo o primeiro associado a filmes neorrealistas e o segundo a filmes “de corte eisensteiniano”.

Sublinhamos outra grande influência no período de formação do diretor, marcada pelas leituras dos textos do cineasta russo Serguei Eisenstein. Essas leituras estabeleceram o primeiro contato de Sarno com o cinema, ainda no final da década de 1950. Sarno encontrou as edições argentinas dos livros *O sentido do filme* e *A forma do filme* disponíveis em Salvador, tornando-se uma obsessão para o jovem estudante de direito da UFBA. O diretor menciona seu interesse em procurar entender o trabalho de um realizador de cinema, ao invés de recorrer a textos críticos ou teóricos sobre o tema.

Nos escritos de *A forma do filme* há um ensaio intitulado *Sobre a estrutura das coisas*, no qual Eisenstein faz uma descrição elaborada de seu filme *O encouraçado Potemkin* (1925). Sarno retoma as considerações de Eisenstein⁷¹ e desenvolve um pensamento bastante articulado sobre o filme que descrevemos a seguir.

A princípio, Eisenstein relata em seu texto a construção do filme a partir de cinco atos, detalhando em seu ensaio cada um deles. Em seguida, ressalta uma cesura mais ou menos na metade do filme, revelando posteriormente outras cesuras subsequentes em cada um desses atos na mesma proporção da primeira. Essas divisões entre cada um dos atos revelam em si duas partes antagônicas, que geram um conflito interno na estrutura do filme. Sarno esclarece que esse choque⁷² ocorre em uma proporção menor, entre as sequências, e em maior dimensão, na estrutura do filme como um todo.

O diretor (SARNO, 2013a) evidenciou a complexidade dessa estrutura de contrários elaborada por Serguei Eisenstein e concluiu que, ao descrever as dinâmicas internas de *O encouraçado Potemkin*, Eisenstein concebe uma imagem final⁷³, uma estrutura de seu filme, a qual Sarno explicou por meio de um esquema separado nos cinco atos e suas divisões internas⁷⁴.

A partir de tais declarações, o cineasta pondera as suas experiências na realização dos curtas-metragens concebidos nas viagens de 1967 e 1969, como um trabalho similar na configuração de uma forma dos filmes que pretendia registrar. Ao mencionarmos os procedimentos de montagem, elucidamos o intento do diretor em pensar uma forma para seus

⁷¹ Elucidado em detalhes no DVD *A imagem cinematográfica* (2006), de Geraldo Sarno.

⁷² Em um primeiro estudo desse texto, no final da década de 1950, Sarno o havia entendido como um choque entre os fotogramas ou entre os planos do filme. Sarno menciona que somente a partir de leituras subsequentes do texto conseguiu compreender que o choque se dá a nível dramático, entre as próprias sequências dispostas em cada ato do filme.

⁷³ Optamos por utilizar o termo ‘estrutura’ com maior frequência, haja vista que a noção de ‘imagem’ desenvolvida por Eisenstein remete à ideia de seu uso e pertinência dramática na narrativa de seus filmes.

⁷⁴ Esse processo foi minuciosamente descrito no texto e na imagem ao final dos escritos, considerando as descrições de Eisenstein sobre o filme, acompanhado do pensamento sobre a proporção áurea entre os intervalos dos atos. *O potemkin (de la non-indifférente nature)*. Mimeo. 2015.

filmes, como maneira de lidar com as limitações de produção. Na tentativa de aproximar seu pensamento sobre a ‘forma’ para seus filmes e a visão da estrutura assimilada por meio dos escritos de Eisenstein, Sarno (2013a) estende tais reflexões para o próprio papel de diretores, como maneira de exercitar o fazer cinematográfico, ao declarar que “o trabalho do diretor é pensar essas estruturas mesmo sem o tema”.

Neste momento do texto, nos cabe ressaltar que tais estudos do diretor sobre a estrutura do filme *O encouraçado Potemkin* são conclusões desenvolvidas cerca de duas décadas após as primeiras leituras desse texto, no fim da década de 1950. Desse modo, a aproximação entre o pensamento gerado a partir da estrutura de *O encouraçado Potemkin* e a reflexão sobre a forma empregada nos filmes de 1967 e 1969 não é contemporâneo ao período de realização desses filmes. Apesar de essa aproximação ser feita posteriormente, acreditamos que, a respeito do pensamento sobre a forma desses filmes, tal movimento coexista de maneira intuída no processo de realização desses filmes⁷⁵.

Para encerrar as influências e os investimentos na construção do vocabulário artístico do cineasta, traçamos um arrazoadado bastante conciso sobre outras influências, as quais o diretor recorreu por meio de entrevistas, depoimentos, além de suas anotações⁷⁶ e cursos ministrados pelo diretor sobre o processo de criação no documentário⁷⁷. De saída, destacamos que não está em nosso horizonte problematizar em profundidade as asserções do cineasta, uma vez que o intuito repousa na construção e apresentação dessas últimas influências abarcadas no campo artístico de sua realização cinematográfica.

As influências elucidadas anteriormente – como as leituras de Guimarães Rosa, a poesia popular de cordel e seus cantadores, o documentário *Aruanda*, os desdobramentos das reflexões do cineasta sobre montagem e as reverberações na elaboração de noções para o vocabulário artístico do diretor, as influências de Serguei Eisentein, além do trabalho de Lino Bo Bardí, enfocado em outro momento desse capítulo – foram apresentadas e problematizadas em momentos oportunos desse texto.

⁷⁵ No livro *Glauber Rocha e o cinema latino-americano* (1994), de Geraldo Sarno, o autor reuniu diversas de suas reflexões ao longo de três décadas carreira cinematográfica, de modo que se torna difícil aferir a exatidão de datas para o surgimento de alguma noção ou vocabulário artístico específico gerado a partir de seus filmes.

⁷⁶ Durante o processo de organização e catalogação do acervo do cineasta, verificamos o grande número de cadernos de anotações e pensamentos do diretor, escritos de maneira mais intensa a partir do ano de 2002. Algumas dessas anotações encontram-se no catálogo realizado por José Carlos Avellar, a partir da mostra homônima *Geraldo Sarno. A linguagem do cinema*, do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em 2013.

⁷⁷ O curso ministrado pelo cineasta Geraldo Sarno em Belo Horizonte, intitulado *Como nasce o documentário*, em julho de 2013 e o curso realizado pelo diretor na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), em março de 2013.

Sentimos que esse último movimento, apresentado a seguir no texto, consiste em breves mergulhos que, em casos específicos, como nas breves considerações de Sarno sobre os escritores Fiódor Dostoievski e Miguel de Cervantes, encaminham para investimentos na noção de ‘imagem cinematográfica’, que conclui em nosso texto o ‘dicionário’ de termos utilizados pelo diretor na reflexão sobre a realização de seus filmes. A persistência em inseri-los é relacionada à pertinência dessas considerações na configuração desse último termo de seu vocabulário, ‘a imagem cinematográfica’, sendo esta já intuída em 1960 e aperfeiçoada na década seguinte.

Em suas anotações encontramos, referências ao intelectual alemão Karl Marx e suas discussões sobre o filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁷⁸. Outros intelectuais como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Walter Benjamin são citados ao longo de seus escritos e declarações. No âmbito do cinema, Sarno (2013a) recorre, em diversos momentos, aos textos do cineasta Dziga Vertov⁷⁹ e aos filmes da série *Histoire(s) du cinéma* (1988-89), de Jean-Luc Godard.

As discussões do diretor transitaram em diferentes campos artísticos, incluindo algumas considerações sobre as artes plásticas, em particular ao trabalho do pintor francês Paul Cézanne⁸⁰. Em diversos momentos, o cineasta recorreu à literatura tendo por base as reflexões desenvolvidas pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, além do texto *O Aleph*, do escritor argentino Jorge Luis Borges.⁸¹

O cineasta aprofunda as suas reflexões a partir dos livros *O duplo*, de Fiódor Dostoievski e *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. A partir dos escritos de Dostoievski, Sarno (2013a) aproxima elementos da trama do livro, marcada pelo funcionário frustrado e oprimido pela oposição estabelecida entre a imagem de si mesmo e a da realidade em que vive, projetando um duplo de si mesmo. Sarno (2013a)

⁷⁸ No curso *Como nasce o documentário*, Sarno (2013a) expõe sua visão sobre as discussões de Marx em *Crítica da dialética de Hegel e de sua filosofia em geral, manuscritos de 1844* e trechos de *O Capital*, em particular, *O caráter fetichista da mercadoria e o seu segredo* (SARNO, 2013, p. 12-13). Tais discussões remetem à visão de Marx sobre mercadoria e o processo de identificação com o dinheiro, que oculta o trabalho social embutido. *Geraldo Sarno. A linguagem do cinema*. p. 12-13. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. 23 p.

⁷⁹ Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets*. 10/8, Union Générale d’Éditions, Paris, 1972.

⁸⁰ A partir das discussões de Sarno (2013a) sobre o seu trabalho de montagem na relação particular de um plano com as outras sequências e o filme como um todo, o diretor rememora os comentários de Cézanne sobre as considerações do negociante de arte Ambroise Vollard, que havia feito um retrato. Na circunstância figurada, Vollard se dirige a Cézanne nestes termos: “Em meu retrato existem, sobre a minha mão, dois pequenos pontos em que a tinta não cobriu a tela”; em seguida, o pintor responde: “Entenda, Senhor Vollard, se cubro esses dois pontos com alguma cor *au hasard*, serei forçado a repintar todo o quadro a partir desses pontos” (SARNO, 2013, p. 14).

⁸¹ Algumas noções desenvolvidas no livro *O Aleph*, de Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo são aproximadas ao trabalho do cineasta Dziga Vertov, no texto de Geraldo Sarno intitulado *O aleph de Dziga Vertov*. 3 p. Mimeo, 2015.

aproxima essa ideia do duplo às suas reflexões sobre montagem, partindo do pensamento de que, durante o processo de realização de seus filmes, o cineasta visa sempre outra pauta além daquela exposta no próprio registro, que condiz com o raciocínio desenvolvido sobre a forma de seus filmes, durante as aproximações feitas pelo cineasta sobre a estrutura de *O encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisentein.

Esse ato evidenciado em seus filmes, a partir dos escritos de Dostoievski, se desdobra em uma segunda ideia que se traduz na possibilidade de ver essa segunda imagem gerada pelo duplo. Segundo Sarno (2013a), esse movimento está descrito em um trecho específico do livro de Cervantes⁸², em que Sancho Pança e Dom Quixote travam uma discussão sobre as suas maneiras distintas de observar a poeira levantada por um grande número de ovelhas e carneiros. O cineasta definiu a visão de Sancho Pança como um ‘olhar físico’, devido à sua visão nítida do rebanho de carneiros, enquanto que a visão de Dom Quixote, que avistava um exército caminhando em sua direção, interpretou como o ‘olhar da imaginação’.

A presença dessas duas visões é o que o cineasta buscou transpor para a sua leitura sobre o seu processo de realização no documentário, no artigo *O olhar (documental) de Dom Quixote*⁸³. O diretor sintetizou seu pensamento nesses termos: “Tenho a impressão que a arte cinematográfica [...], sobretudo a do documentário, consiste fundamentalmente em ver e filmar ovelhas e carneiros como se fossem guerreiros, cavaleiros, gigantes e magos”.

Essa visão de uma segunda pauta, traduzida pelo diretor por meio de o ‘olhar da imaginação’ é o que define o conceito de ‘imagem cinematográfica’⁸⁴, sendo esse uma das formas que facilitam o domínio do cineasta sobre a estrutura completa do filme a ser realizado. O diretor argumenta que, em alguns casos, essa imagem pode ser uma estrutura que compreende as sequências do filme como um todo, similar à ideia de forma apresentada anteriormente no texto, ou ainda pode ser assimilada por meio de um único plano, uma simples visualização que transmita um conjunto de ideias sobre o filme a ser feito.

A propósito dessa última, enfatizamos, a título de ilustração do conceito, a simples ‘imagem’ que o cineasta havia em mente da figura do protagonista Coronel Delmiro Gouveia, vestido com um terno de linho branco e cercado de jagunços e vaqueiros. O cineasta associou-a ainda a uma segunda imagem, de Delmiro Gouveia nu em frente a uma cachoeira. Essas duas imagens são, segundo o diretor, carregadas de simbologias, ao notarmos que na última

⁸² O cineasta refere-se a versão em espanhol do livro: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ed. Ramon Sopena, 1981. Em específico ao capítulo XVIII da primeira parte do livro.

⁸³ *O olhar (documental) de Dom Quixote*. 7 p. Mimeo, 2015.

⁸⁴ Termo que dá o título do Dvd *A imagem cinematográfica* (2006). Nesta palestra o diretor discute com maior fôlego as referências as quais se apoio para delinear essa terminologia.

imagem temos a cachoeira de Paulo Afonso, que o cineasta havia visitado durante o período de realização dos filmes da primeira viagem⁸⁵.

A figura do pioneiro industrial despido diante da cachoeira reverbera a situação de impotência que Delmiro se encontrava frente à pressão da empresa inglesa *Machine Cottons* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2015). A partir dessas imagens geradas por meio do processo de organização do argumento⁸⁶ do filme, Sarno (2013a) afirmou sentir-se mais seguro para a produção do longa-metragem por meio dessas imagens como diretrizes preestabelecidas.

Após apresentarmos as influências e a construção do vocabulário artístico do diretor, convém salientarmos que muitos desses elementos são retomados como ferramentas para a produção de seus filmes subsequentes. Faz-se incisiva a influência do sertão, já marcado pelos aprendizados e os conhecimentos dessas primeiras viagens, que a partir dos filmes da década de 1970 e 1980, configura-se como um atravessador nas temáticas propostas nos documentários.

⁸⁵ Usada na construção da usina elétrica para a fábrica de linhas de costura de Delmiro Gouveia.

⁸⁶ O roteiro do filme foi realizado juntamente com Orlando Senna. *Coronel Delmiro Gouveia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 141 p.

2. Experimentações com as formas ‘literárias’

Neste capítulo, destacaremos as formas de diálogo com os domínios “literários” da cantoria e do cordel, do ensaio ‘sociológico’ de Gilberto Freyre e da recuperação das falas e do “universo” de Guimarães Rosa, nos documentários *Segunda feira* (1975), *Casa-grande e Senzala* (1974) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980). Trata-se, antes de tudo, de uma abordagem aberta que encontra no termo “literário” uma ancoragem, nitidamente provisória, para referir-nos às amplas relações entre os documentários de Sarno e certos domínios artísticos ou poéticos, certamente em contínuo atravessamento pelo viés social que interessa fortemente ao diretor. Na análise dos documentários, vamos destacar elementos da estrutura textual na composição visual e sonora dos temas e também mobilizar dados empíricos da produção do material, que permitiram chegar aos resultados dos filmes.

Em *Segunda feira* notamos que a presença do universo sertanejo é apresentada por meio de três feiras nordestinas registradas: a feira de Caruaru, em Pernambuco e as feiras de Cachoeira e de Feira de Santana, na Bahia. A valorização do universo popular é figurada pelo próprio tema escolhido dentro do âmbito literário. Sarno recorta duas formas de literatura popular, representadas pela literatura oral da cantoria e pela literatura de cordel. Sublinhamos no texto de análise os investimentos formais recolhidos no desenvolvimento do filme tais como as enumerações e repetições, elementos característicos da literatura oral e os versos estilizados da literatura de cordel. Destacaremos, ainda, a trilha musical como componente representativo de sentido no filme. A disposição desses elementos (verbais e sonoros) apresenta-se em “tensão” com o campo da imagem, sendo um processo de enunciação em que o visual não ilustra o verbal, criando, assim, dissociações produtivas na elaboração do sentido.

Casa-grande e Senzala possui uma estrutura bastante fechada, sendo sua trilha musical um dos poucos espaços de respiro para o seu desenvolvimento. Em breves momentos, a trilha busca a reconstrução das atmosferas apresentadas pela voz *over*, que é atualizada de forma similar à narração do documentário clássico, com o registro em estúdio. O documentário apresenta trechos do livro homônimo do escritor pernambucano Gilberto Freyre, sendo o campo visual fortemente ilustrado com gravuras, fotografias e pinturas, e os registros se atêm às imagens externas e internas de “casas-grandes”, engenhos, às propriedades rurais e imagens de homens e mulheres reconhecidamente sertanejos, elementos humanos caros ao repertório de Geraldo Sarno. Enfim, o conjunto também alude ao universo do sertão, um atravessamento constante na filmografia do diretor. Dados os aspectos dos investimentos

formais e a utilização de parâmetros relativamente convencionais ao documentário clássico, há forte aproximação de *Casa-grande e Senzala* ao filme didático. Identificaremos os dados concretos sobre a produção de *Casa-grande e senzala* que ressaltam seu vínculo à produção do Departamento do Filme Educativo (DFE), do Instituto Nacional de Cinema (INC).

No documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim* destacam-se os usos de imagens de arquivo da viagem que Sarno realizou em 1967 e a incorporação de importantes personalidades registradas. Evidenciaremos, como investimentos formais, a maneira pela qual o tema do sertão confere ao filme a potencialidade de atualização do universo sertanejo do diretor, percebido na narrativa como espaço de lembrança, a partir da alusão aos fluxos de memória. O documentário incorpora sequências de outros filmes, como o longa-metragem *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), estabelecendo, assim, o sertão como espaço de criação, delineado a partir de suas experiências como realizador, que modela e reconfigura seu universo sertanejo e encaminha *Eu carrego um sertão dentro de mim* para o limiar de outros domínios cinematográficos, como o “filme ensaio”. Intui-se que se evoca a voz do escritor Guimarães Rosa, por meio de um intrincado procedimento de organização das sequências do filme, funcionado, primeiramente, como um fio condutor da narrativa, para, em seguida, termos uma compreensão maior de seu papel no documentário.

2. 1. Segunda feira e o cordel

No início da década de 1970, Geraldo Sarno adensou seu interesse pelos domínios artísticos da literatura, da música e da poesia e pela atualização dessas vivências na criação de documentários⁸⁷. Vale destacar que ele passou a desenvolver abordagens distintas das realizadas anteriormente, onde já se manifestava esse interesse pelas artes, sobretudo de extrato popular. Os investimentos nesses setores, nessa nova fase, se coadunavam a um projeto de uma série idealizada pelo cineasta, que articulava esses campos artísticos com suas preocupações ligadas à identidade brasileira. Os documentários de curta-metragem concluídos nesse projeto são: *Casa grande e Senzala* (1974) e *Segunda feira* (1975).

O projeto, que tinha como intenção realizar diversos documentários sobre obras da literatura brasileira, foi viabilizado apenas parcialmente, impedindo sua extensão para outros

⁸⁷ Além dos documentários analisados nesse capítulo, Sarno também dirigiu o documentário *Semana de arte modera* (1971) para o programa Globo Shell Especial, no qual ecoa a relação com as artes no fazer cinematográfico.

autores⁸⁸. O documentário *Casa-grande e Senzala* apresenta a obra homônima do escritor pernambucano Gilberto Freyre e se constrói por via da atualização em imagens e sons do ensaio sociológico do escritor. Em relação à poesia, Sarno realizou *Segunda feira*, baseado nos versos do poema *O homem da feira*, de José Carlos Capinam, composto exclusivamente para o filme (CINEMATECA BRASILEIRA, 2014). Ressaltamos ainda o material filmado sobre o cemitério de São Lourenço da Mata, tema dos poemas da série de Cemitérios pernambucanos de João Cabral de Melo Neto, material que não obteve uma edição final⁸⁹ (SARNO, 2006, p. 208).

O argumento de *Segunda feira*, primeiramente, intitulado *Feiras nordestinas*⁹⁰, nasceu da colaboração entre Sarno e o poeta e letrista José Carlos Capinam, amizade que data do período em que ambos frequentavam o Centro Popular de Cultura (CPC) de Salvador. Após esse período na Bahia e um breve período na capital paulista, Geraldo Sarno radicou-se no Rio de Janeiro, circulando nos diversos espaços culturais oferecidos pela metrópole carioca. Desse modo, o cineasta alargou seus contatos pessoais, abrangendo figuras que gravitavam no meio cinematográfico, como o músico e maestro pernambucano Jaceguay Lins.

O convívio e os diálogos constantes em torno do cinema e de outras áreas artísticas proporcionaram um ambiente profícuo de colaboração entre estes três artistas: Sarno, Capinam e Lins. Estimulado pelos colegas relacionados a outros campos artísticos, Geraldo Sarno optou por investigar as possibilidades de diálogo, a partir do cinema, com a poesia e a música. Nesse processo, o cineasta contou, de um lado, com Capinam na poesia e, de outro, com Jaceguay Lins na música.

Segunda feira obteve o patrocínio do Programa de Ação Cultural (PAC), do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a coprodução da *Saruê Filmes*, de Geraldo Sarno (MARQUES, 1975, p. 22). A equipe que partiu para a realização do documentário era composta por três integrantes: o fotógrafo João

⁸⁸ Apesar de sua conclusão parcial, cabe salientar que Geraldo Sarno codirigiu, juntamente com a diretora Ana Carolina, o documentário de curta-metragem *Monteiro Lobato* (1971). O romance de literatura infantil *O pica-pau amarelo*, do escritor paulista foi tema do primeiro longa-metragem de ficção de Sarno: *O pica-pau amarelo* (1973). Ressaltamos ainda o projeto da série sobre 10 autores intitulada *Os autores do Brasil*, que, nas declarações de Sarno (2014a), consistiu na retomada do projeto sobre autores literários, pensada no início da década de 1970: “tinha uma certa ambiguidade no título, porque [...] eram autores de livros, de literatura e reflexão sobre o Brasil, mas ao mesmo tempo, por suas obras, eles eram autores de uma imagem do Brasil”.

⁸⁹ Notamos que tal interesse pelos poemas de João Cabral de Melo Neto perdurou por diversos anos, visto que o cineasta se utiliza do poema *Dois das festas da morte* em seu documentário *A terra queima* (1984), especificamente em uma cena de um velório infantil.

⁹⁰ O argumento original encontra-se disponível no acervo pessoal de Geraldo Sarno.

Carlos Horta⁹¹, o sonoplasta Walter Goulart⁹² e o próprio cineasta Geraldo Sarno. Cabe ressaltar que durante essa viagem pelos estados de Pernambuco e Bahia, que se concluiu no Rio de Janeiro, outros dois documentários foram realizados: *Casa grande e Senzala* de Sarno e *Azulejos do Brasil* (1974) de João Carlos Horta⁹³.

Os três documentários de curta-metragem foram realizados no formato 35mm. Geraldo Sarno (2014) mencionou a necessidade de precisão na seleção de planos para filmagem, devido ao alto custo desse formato de película e esclareceu que os três curtas foram realizados, simultaneamente, durante a viagem: “começamos a filmagem por Caruaru e viemos descendo [...] filmando a feira de um lado e o Gilberto Freyre do outro [...] e ao mesmo tempo filmávamos o (curta-metragem) de João Carlos (Horta)”.

Segunda feira foi exibido no circuito de festivais, obtendo um prêmio no IV Festival Brasileiro de Curta-metragem, promovido pelo Jornal do Brasil e Globo Shell⁹⁴. Além disso, o curta-metragem foi exibido na retrospectiva sobre o cineasta Geraldo Sarno em Bilbao, organizada pelo cineasta argentino Fernando Birri⁹⁵. No âmbito nacional, ressaltamos também a exibição do filme nas retrospectivas sobre o diretor no Festival *É tudo verdade*⁹⁶ e na III Mostra Curta de Cinema, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro⁹⁷.

A repercussão de *Segunda feira*, em particular no IV Festival Brasileiro de Curta-metragem, fez-se sentir nos comentários do jornalista Clóvis Marques. Marques (1975, p. 22) sublinhou que o documentário de Sarno “alia a intimidade do cineasta com as manifestações da cultura popular nordestina e um domínio soberano da linguagem cinematográfica”.

Os comentários de Marques (1975, p. 22) ressaltam ainda um “refinamento formal” do documentário e suas reflexões salientam a sensibilidade quanto às experiências realizadas nos campos artísticos, ao enfatizar o trecho final do filme: “o fecho responde à abertura, com as

⁹¹ O fotógrafo João Carlos Horta participou de alguns dos documentários posteriores, realizados por Geraldo Sarno, como *Espaço sagrado* (1975) e *Iaô* (1976), além do filme sobre a teologia da libertação *Deus é um fogo* (1987).

⁹² O sonoplasta Walter Goulart acompanhou o cineasta em todos os filmes seguintes estudados nessa pesquisa, excetuando *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980).

⁹³ Sarno foi responsável pela direção de produção de *Azulejos do Brasil* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2014). Notamos ainda, a respeito de *Segunda feira*, a presença na pós-produção de Nelson Xavier na narração e de José Carlos Avellar na elaboração dos letreiros.

⁹⁴ *Segunda feira* foi um dos cinco filmes de curta-metragem premiados no festival, segundo o crítico Ely Azeredo. *Primeira crítica*. In: Jornal do Brasil, 21/11/1975, Caderno 1.

⁹⁵ BIRRI, F. (Org.) *El laboratorio ambulante de poeticas cinematograficas*. In: XXV Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1983. 61 p.

⁹⁶ LABAKI, A. (Org.) *Retrospectiva Geraldo Sarno*. In: 6 Festival Internacional de Documentários. São Paulo: Festival *É tudo verdade*, 2001. p. 92-102. 117 p.

⁹⁷ *Sessão Curta Cinema Especial Anos 60 e 70*. In: III Mostra Curta Cinema (Catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 16-30/dez/1993.

luzes escurecendo sobre a feira que termina, sob um surpreendentemente e dramático comentário de violoncelos”.

Apesar de a composição final da trilha musical ser elaborada em sede de pós-produção, observamos que as conversas entre Lins e Sarno, que antecederam a produção do filme, já traduziam “as (nossas) intenções de que ela não fosse apenas ilustração, mas parte dramática do filme. [...] A música tem uma presença dramática paritária com a imagem” (SARNO, 1981, p. 21).

O resultado harmonioso entre os dois campos artísticos nas pesquisas empreendidas sobre as feiras filmadas faz-se presente, particularmente, no trecho final do entardecer da feira de Caruaru, acompanhada pelas notas oscilantes do conjunto de cordas. Notamos que o acorde final de *Segunda feira* corresponde a um acorde maior com sétima, presente no modo mixolídio, característico de formas musicais populares nordestinas, como o baião⁹⁸.

O documentário é composto por três feiras: a feira de Caruaru, em Pernambuco e as feiras de Cachoeira e de Feira de Santana, na Bahia. Ao estudarmos o argumento original do curta-metragem, nos deparamos com uma versão com o título provisório de *Feiras nordestinas*. Notamos uma alteração sucessiva desse título em outra versão do argumento (*Feiras nordestinas*), na qual houve uma inserção posterior feita à caneta, modificando o título para *Segunda-feira*, na parte superior do texto batido em máquina datilográfica. O fato de o nome *Feiras nordestinas* preceder o título *Segunda-feira* é confirmado por outro documento, no qual reconhecemos as transcrições efetuadas à mão dos depoimentos recolhidos durante as filmagens, do agricultor, do caixeiro e do cordel recitado na sequência final do filme.

Aferimos a predileção do cineasta por uma terceira e conclusiva versão intitulada (A) *segunda feira*. Essa última foi concebida durante o processo de pós-produção do filme, com os versos do poema elaborado por Capinam em um esboço final, cujos trechos selecionados estão ordenados numericamente. Recorremos ao cineasta para elucidar essa alteração, desde o título inicial até o definitivo, *Segunda feira*, sendo que a propósito desse último comentou que

essa ideia não surgiu no projeto, surgiu depois [...] é como na verdade as coisas devem acontecer. Como os filmes devem acontecer. Isso eu acho maravilhoso no documentário. Você sai de uma ideia e de como essa ideia se desenvolve no projeto de realização, no ato de realizar, mais do que no projeto; de como ele se cristaliza

⁹⁸ Segundo Sônia Ray (1999, p. 3) “A melodia típica do baião apresenta uma extensão curta [...] predominantemente sobre os modos lídio e mixolídio. Grande parte da música tradicional do Norte e Nordeste brasileiros usam os modos lídio e mixolídio”.

em alguma coisa que tem algo a ver com o projeto inicial, mas já não é mais ele. Tem um andamento que se realiza no processo de fazer (SARNO, 2014).

A colaboração dos artistas Lins e Capinam se fez presente nas diversas etapas do processo de realização do documentário. Podemos notar que o poeta José Carlos Capinam participou desde o argumento do filme até sua retomada do trabalho, em sede de pós-produção, durante a elaboração do poema *O homem da feira*, utilizado parcialmente no documentário.

Cabe notar que os dois poetas que Geraldo Sarno escolheu para elaborar suas experiências com a poesia no início da década de 1970, são inspirados pela literatura de cordel, como sintetizado nesta referência de Capinam à João Cabral de Melo Neto: “me sintonizei mais facilmente com a linguagem dele por causa de uma referência comum: a literatura de cordel”⁹⁹.

O interesse do cineasta por manifestações literárias populares, como a literatura de cordel, já estava presente nos roteiros concebidos para o IEB/USP. No documento intitulado *Proposta do Instituto de Estudos Brasileiros ao Instituto Nacional de Cinema*, escrito por Geraldo Sarno a Aderaldo Castello, estão presentes os roteiros *Literatura de Cordel* e *O cantador repentista*, referentes à poesia popular. Nesse documento, Sarno (2006, p. 33) já evidenciava a sua intenção de trabalhar com os cantadores “Severino Pinto e Lourival Batista. Acompanhando-os até a cantoria e flagrando a relação participante entre cantadores e assistência”.

Além dos versos do poema de Capinam, *Segunda feira* utiliza-se de uma estrofe específica de uma peleja de cantoria, transcrita no cordel intitulado *Peleja de Zé Quixabeira com Manoel Monteiro* (MILANEZ SILVA, 2014, p. 4). São muitos os cordéis que trazem como tema as pelejas de cantorias, que são improvisações entre dois ou mais poetas populares em uma disputa.

A riqueza de elementos presentes nas cantorias e suas formas culturais, como o jogo diversificado de cortesias entre os poetas e seus comportamentos, são as qualidades que Sarno (2006, p. 42) afirmou buscar na poesia popular nessa forma de cordel.

Retomando os argumentos de *Segunda feira*, identificamos uma estrofe isolada do cordel de Milanez Silva (2014, p. 4) no texto mencionado em conjunto com a panorâmica da cidade no filme. A breve análise presente no banco de dados do Projeto Memória de

⁹⁹ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/capinan-2>>. Consultado em: 20/05/2014.

Leitura¹⁰⁰ sublinhou uma alteração na estrutura desse cordel, no trecho específico inserido no documentário. No momento em que Monteiro convida seu oponente a glosar, no trecho “e zombo e tombo e catombo / e umbigo e galha e nó”, temos a passagem dos versos de “sextilhas [...] para décimas setessilábicas”.

Notamos que a estrutura desse trecho específico do cordel, o mote proposto pelo poeta Manoel Monteiro, repete os dois versos finais por oito estrofes, além da estrutura das décimas setessilábicas. O desafio entre os dois poetas cantadores consiste, justamente, em respeitar tais regras estruturais e, sujeitando-se a elas, improvisar. Assim, o intervalo estabelecido entre as declamações de dois cantadores da disputa é o momento para o duelista contestar o mote elaborado pelo outro poeta.

Além da repetição dos versos finais, a própria cadência desse cordel sugere a ideia de repetição. O tema da repetição é apresentado em *Segunda feira* logo na primeira sequência do documentário, quando ouvimos as declarações do agricultor sobre o seu trabalho na roça e a venda dos produtos na feira. Do recorte bastante sugestivo das imagens de um agricultor e de sua fala espontânea, talvez a insistência no uso da palavra “justamente”, utilizada cerca de cinco vezes ao longo de seu depoimento, possa conter esse elemento da “repetição” figurada nessa fala e que, como sabemos, incorpora-se nos versos de muitos cordéis.

Outro elemento claramente presente nas falas do agricultor é a enumeração. Essa retórica é incorporada no cordel de Milanez Silva por meio da literatura oral, representada pela disputa entre os dois repentistas. Na sequência do agricultor, a enumeração se faz evidente quando o trabalhador menciona as diversas ferramentas utilizadas no processo de plantio, elencando um objeto após o outro, quase sem intervalos na fala.

A última referência a essa retórica enumerativa na fala do agricultor está presente na sua menção final aos diversos produtos plantados na roça, “mandioca, milho, banana d’água, cana e aipim”, que serão vendidos na feira. A insistência na repetição não se limita aos depoimentos do agricultor e transborda para a trilha musical desse trecho. Notamos a variação muito sutil no intervalo tonal na composição entre os acordes desse segmento, que intercalam as falas do trabalhador. Além de a própria repetição dos acordes intervaladas pelas falas do agricultor, notamos no plano inicial do documentário a passagem gradual marcada por cortes temporais evidenciados pelo raiar da manhã, que incide sobre a feira registrada.

¹⁰⁰Desenvolvido junto ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, o Projeto Memória de Leitura é coordenado pelas professoras doutoras Márcia Abreu e Marisa Lajolo. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/LiteraturaPopular/BancodeDados/Titulo_P/P31.htm>. Consultado em: 28/05/2014.

Além de intuirmos essas “correspondências” ou até mesmo insinuarmos um campo de aproximação entre uma origem (o discurso oral de um sertanejo) e sua transmutação na poesia do cordel (que irá realizar-se plenamente no desenvolvimento do documentário), cabe também relacionar essa primeira imagem como uma potência, que traduz o elemento social, em rede, do agricultor e sua labuta e o quanto essa “imagem” reverbera nos demais produtos de uma feira. Nessa espécie de “prólogo”, parece haver uma imagem síntese, algo recorrente no processo de criação de Sarno.

Na passagem temporal para a feira, temos um aumento representativo no número de pessoas que chegam até esse espaço, visto em plano geral. As imagens de ônibus encostados ao lado da praça da cidade, repletos de passageiros para visitar a feira, pessoas das mais diversas maneiras, desde camponeses guiando pela corda seus animais de carga, repletos de mercadorias, outros montados a cavalo e ainda alguns de bicicleta – assim a feira vai crescendo, gradualmente, em sintonia com o acorde musical, que a cada intervalo temporal mostrado nas imagens, acrescenta uma nota de violino (rufado) para o acorde. – realçando a ideia da feira como ponto de confluência, como lugar de encontros.

O plano geral se encaminha para um enquadramento mais fechado por meio do *zoom in* da câmera. Notamos a intenção do documentário em observar minúcias da feira, adotando um ponto de vista¹⁰¹ que a observa de dentro desde o princípio do filme. O plano de sua imagem inicial, complementado pelo *zoom in*, e o corte, em seguida, para um plano detalhe da farinha vendida em uma barraca, afirma essa proposta já nos momentos iniciais do filme.

O poema de Capinam inicia, então, elencando diversos substantivos como “e aipim, e amor, e arte, e boi, banana e biscoito, e cuia, cabaça e coco”, retomando a proposta da enumeração apresentada na sequência anterior do camponês, nesse caso, transposta para o campo da poesia. A repetição é corroborada pelo uso intenso da conjunção “e”, que estabelece a ligação entre as mercadorias da feira e outros substantivos como “amor e arte”, além do agrupamento de elementos em grupos de três, com as letras iniciais “a”, “b” e “c”. Logo a seguir, a enumeração é retomada na poesia de Capinam, acrescida por quantidades, com os versos “1/4 de feijão, uma mão de farinha, uma isca de fumo, uma cuia de fubá”.

Ao estudarmos o material do acervo referente ao documentário *Segunda feira*, encontramos somente esboços e rascunhos de seu período de pré-produção, que o diretor mencionou serem realizados para fins de coprodução e descartados em seguida, durante a

¹⁰¹ A partir da ótica desenvolvida por Laurent Jullier; Michel Marie. *Lendo as imagens do cinema*. p. 22-29.

filmagem do documentário¹⁰². Tal procedimento nos remete ao modelo de produção de documentários do final da década de 1950, como o documentário direto norte-americano e o cinema verdade, devido à intencionalidade desses modelos em desvincular-se dos roteiros para a produção de seus documentários. Como descreveu Sérgio Puccini (2007: 19), tais modelos abandonaram o compromisso de conceber o roteiro em sede de pré-produção, deslocando seu ponto de inflexão para a pós-produção, no processo de edição do filme. Esse descolamento acarretou na valorização de elementos como “o imprevisto e o improvisado da filmagem”.

Sarno parte de tais princípios de improvisação para estabelecer uma relação com o processo de produção de seus documentários. O cineasta busca a aproximação com elementos pertinentes à forma de poesia popular, ao valorizar a importância dada à figura do cantador quando afirma, no prefácio do livro sobre o roteiro do filme *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), que “o roteiro sempre será uma proposta provisória e precária [...] talvez um dia o cinema filme como os cantadores cantam” (SARNO; SENNA, 1978, p. 8).

Apesar da importância dessa relação estabelecida pelo cineasta, acreditamos que a provisoriade do roteiro não estabeleça uma relação direta com a forma de repente das cantorias. A declaração do diretor quanto à negação do roteiro está provavelmente vinculada ao regime de crença do cineasta, mais próximo à noção de “roteiro fechado”. Segundo Puccini (2007, p. 65-67), essa forma de roteiro se adapta melhor às narrativas em que o universo de representação é controlado pelo roteirista, como em obras ficcionais. Segundo o autor, o documentário lida com outras modalidades discursivas para além do discurso narrativo e da encenação e seu desprendimento em relação aos vínculos de continuidade espaço-temporal dificulta a escrita de um roteiro prévio durante a pré-produção. As limitações na concepção do “roteiro fechado” na pré-produção se tornam mais evidentes quando a abordagem de um determinado assunto envolve “um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do documentário direto” (PUCCINI, 2007, p. 75), ou seja, que abarcam o contingente.

Em consonância ao pensamento desenvolvido por Puccini (2007), acreditamos que esse procedimento desenvolvido pelo documentário direto no seu corpo-a-corpo com o real, excede as condições do “roteiro fechado”, mas, não necessariamente, a ideia mais ampla desenvolvida em seu texto sobre roteiro. Puccini estende a concepção de roteiro para tais

¹⁰² Postura bastante diferente da adotada no chamado documentário clássico, desenvolvido particularmente entre as décadas de 1920 e 1950, que se pautou nos modelos de ficção para estabelecer seus roteiros. Sérgio Puccini (2007, p. 18-19) sublinhou as recomendações do cineasta Alberto Cavalcanti quanto à importância do argumento do filme como elemento essencial para a realização do documentário.

procedimentos que abarcam o contingente por meio do “trabalho de roteirização”¹⁰³, que perpassa o documentário até a sua pós-produção, considerando esse processo parte integrante do roteiro, pois, nessa etapa, se costuma elaborar um roteiro de edição, a partir do material bruto, que orienta o trabalho do montador do documentário (PUCCINI, 2007, p. 22-23).

Desse modo, aferimos que o regime de crença do cineasta Geraldo Sarno a respeito do roteiro em seus documentários está vinculado diretamente à proposta do “roteiro fechado”. Acreditamos que o processo de “roteirização” mencionado por Puccini dê conta dessas discussões, visto que seus documentários são resolvidos, primordialmente, em sede de pós-produção¹⁰⁴.

Retomando a sequência do agricultor, podemos salientar que abarcar elementos pertinentes ao contingente, como a espontaneidade da fala do trabalhador, que faz referência à enumeração, não exclui o fato de que esse material passe por uma espécie de roteiro de montagem, para selecionar a relevância de trechos e sequências do filme. Quanto às improvisações dos repentistas, mencionados na aproximação estabelecida pelo diretor na investida em incorporá-las ao cinema, podemos dizer que, apesar de o cantador ser um poeta que improvisa, ele não cria formas. Estas formas já são conhecidas e assimiladas entre os poetas populares, portanto, cabe ao cantador articulá-las ao improvisar seus versos. Tais formas são consideradas “gêneros”: “contando-se com os gêneros mais usados [...] para o improvisado, a Poesia Popular possui trinta e seis modalidades”, sendo que algumas das modalidades mais utilizadas são a sextilha, moirão, moirão trocado, sete pés, décima, martelo, etc.. (LINHARES; BATISTA, p. 31-55).

Na tentativa de observar possíveis referências a estas modalidades no poema de José Carlos Capinam, declamado no documentário *Segunda feira*, notamos que nenhuma dessas formas de poesia popular, que elencamos anteriormente, se aproximou da estrutura presente nas rimas da poesia de Capinam. Mesmo em trechos na recitação do poema, em que a voz *off*¹⁰⁵ refere-se a um “ABC de miserinhas”, ou ainda nas repetições das letras “a, b e c” três

¹⁰³ Sérgio Puccini (2007, p. 9) mencionou que o processo de roteirização no documentário apresenta uma “escrita em aberto, que se estende por todo o processo de realização do filme”.

¹⁰⁴ Mencionamos os longas-metragens *Deus é um fogo* (1987) e *Iaô* (1976), que recorrem, no caso de *Deus é um fogo*, a um esboço da organização das sequências do filme e em *Iaô* uma descrição mais detalhada, com menções às minutagens do filme para os cortes. Obtivemos acesso a esse material durante o processo de organização do acervo pessoal do diretor.

¹⁰⁵ Utilizamos o termo voz *off*, pois acreditamos que seja mais apropriado para o documentário *Segunda feira*. Optamos por favorecer esse termo, empregado em Bernardet, (2003, p. 297), devido à entonação poética da narração que declama os versos do poema de Capinam e do cordel de Milanez Silva, em detrimento da voz *over*, a qual privilegamos em casos de narrações mais assertivas.

vezes no início das imagens da feira, a forma de poesia popular conhecida como forma do ABC¹⁰⁶, não condiz com a proposta do filme.

Desse modo, observamos que as repetições e a enumeração, particulares da própria literatura oral nordestina e assimilada em estilizações pelo cordel, são os elementos em que o documentário investe para a sua relação com a literatura popular. Acreditamos que *Segunda feira* não tem como norte investimentos na reconfiguração das sequências de sua estrutura a partir das modalidades da poesia popular. Ao invés disso, direciona o seu foco para um sentido cognitivo das próprias palavras e o seu uso cotidiano.

No momento em que a câmera se distancia da feira, há uma alteração na cadência melódica da voz *off*, expressa nas declamações da estrofe do cordel *Peleja de Zé Quixabeira com Manoel Monteiro*¹⁰⁷, sendo que as construções setessilábicas desse trecho da cantoria diferem da estrutura do resto do filme. Quando o olhar da câmera volta a se aproximar da feira, a voz *off* do poema de Capinam declara: “onde encontrar a fonte que cessa essa dor?” e responde em seguida: “ah, essa é a seca maior do procurar sem onde”, esta frase vem acompanhada da imagem de um cego tocando acordeão.

Nessa passagem entre o cordel de Milanez Silva, repleto de repetições e enumerações de objetos encontrados na feira, e a retomada do poema de Capinam, observamos o destaque para as carências humanas e sociais, trazidas para o campo da poesia no filme. A religiosidade surge como paliativo para a primeira carência mencionada: “em que horizonte secou-se a fonte que levará os feirantes à promessa; à Canaã, a São Saruê”. O poema menciona terras prometidas, respectivamente, segundo referências religiosas cristãs sobre Canaã e as menções da literatura de cordel a respeito das terras de São Saruê¹⁰⁸.

A última parte do documentário dá grande ênfase ao cordel recitado na feira. Essa sequência começa com dois planos detalhes: o primeiro de um alto falante, seguido por um segundo plano de um cordelista que declama os versos do seu cordel para o público. O uso da montagem é bastante distinto se comparado a uma cena anterior, em que um caixeiro vende seus produtos. Na cena do caixeiro, os cortes durante a sua apresentação são inexistentes e não há preocupação com contra-planos dos espectadores que observam a sua atuação. O

¹⁰⁶ Como exemplo dessa forma de poesia popular, mencionamos o livro do poeta Antônio Gonçalves da Silva (Patativa do Assaré): Sylvie Debs (Org.) *Patativa do Assaré. Uma voz do Nordeste*. p. 121-129. Nessa forma poética, cada estrofe começa com uma letra do alfabeto desde “A” até “Z”. O livro de José Alves Sobrinho, *Glossário da poesia popular*, além da obra *Cantadores, repentistas e poetas populares* apresentam de forma mais aprofundada essa forma poética.

¹⁰⁷ Transcrevemos a estrofe completa: E burro e boi e cavalo / E pena e tinta e papel / E cera e cortiço e mel / E pinto e capão e galo / E padre e sino e badalo / E rato e cobra e mocó / E rama e tronco e cipó / E baixo e buraco e rombo / E zombo e tombo e catombo / E umbigo e galha e nó (MILANEZ SILVA, 2014, p. 4).

¹⁰⁸ Presentes no conhecido cordel *Viagem a São Saruê*, do poeta Manuel Camilo dos Santos.

resultado confere a valorização à gestualidade do caixeiro perante o público, mas a cena apresentou-se muito menos articulada que a sequência do cordel.

Na sequência do cordelista notamos que a decupagem valoriza os espectadores de forma evidente, acompanhando a evolução de interesse do público, enquanto ouvem o cordel recitado. Nesse trecho, ressaltamos a recitação da poesia de Capinam que em voz *off* pergunta: “amor, feijão e arte” – elementos declamados nos versos iniciais do poema – e segue questionando: “em que parte?”. Logo após a pergunta, a câmera enquadra um espectador, partindo de um plano médio para um primeiro plano feito através de um *zoom in* da câmera. Em seguida, o foco de atenção se desloca para o olhar do espectador voltado à direita do quadro, transbordando em direção ao plano seguinte do cordelista.

Além das terras férteis de São Saruê, particular ao universo do cordel, temos a busca dos feirantes, mencionada pelo poema de Capinam, pelas terras de Canaã. Apesar de a referência à religiosidade ser bastante clara, notamos que o aspecto religioso é compreendido juntamente com as necessidades sociais, pois se apresentam aliados às tribulações que os feirantes enfrentam, conforme a própria narração do poema.

Do mesmo modo, podemos estabelecer um vínculo entre os substantivos “amor” e “arte” em relação a sua materialidade presente na feira. O primeiro substantivo pode ser percebido a partir das diversas histórias de romances que preenchem os poemas de cordel, como a própria história de Cipriano mencionada no filme, e o segundo corresponderia ao artesanato e sua venda nas feiras, como forma de subsistência.

Em alguns trechos específicos de *Segunda feira*, os substantivos mencionados escapam do domínio da materialidade pertinente ao universo da feira. O verso do poema “É tanta leira que se planta e se colhe tanta besteira”, recitado pouco antes da *mise en scène* do caixeiro e caminha na contramão dessa materialidade ao verificarmos que a palavra “leira” não abarca completamente a proposta do verso recitado¹⁰⁹. Um exemplo mais claro desse encaminhamento do filme para a transposição poética, em que as significações extrapolam a substância das palavras, se faz presente no verso: “e homem sempre é, mas não é”, proferido no segmento da feira do boi, em Feira de Santana, na Bahia.

Nesse sentido, o artesanato do boi, no início da sequência dos boiadeiros, adquire outro significado para além de seu simples comércio na feira. Esse objeto é detonador de diversas digressões no poema que abarcam questões quase existenciais, como o verso “que

¹⁰⁹ Acreditamos que o poema desenvolva um sentido figurado para a palavra “leira”, que se define, simplesmente, pelo vão fértil para o plantio.

sonho sorve essa forma onde a morte pouco importa?”, enquanto observamos as imagens das feiras de Caruaru e Feira de Santana.

As palavras com significados fortes dentro do vocabulário da literatura social do Nordeste, como “fome”, “seca” e “valor”, mencionados com frequência ao longo do documentário, são transpostas para uma dimensão poética. Primeiramente, o “valor” não se apresenta estritamente ligado à valia dos objetos na feira, ao relacioná-lo ao próprio homem nas indagações da poesia: “que valor consome o homem [...] que valor mantém a feira?”. Notamos um procedimento similar em relação às palavras “seca” e “fome”, que não se limitam, simplesmente, às necessidades de sobrevivência. A palavra “seca” está imbricada ao impulso, que aproxima os feirantes da literatura de cordel e da religiosidade, sendo o anseio pelas terras prometidas da narrativa religiosa e a do cordel o paliativo para tais necessidades. O sentido da palavra “fome” também extrapola o seu significado social, quando o poema questiona “que fome se satisfaz no homem que faz a feira?”.

Em ambos os casos, o poema conclui que não há onde procurar o que satisfaça tais necessidades dos feirantes¹¹⁰, pois acreditamos que se trate de uma digressão no campo do lirismo, que se apropria do vocabulário social e dá a essas palavras outro uso, tornando a própria busca desnecessária, sendo a própria feira esse lugar do encontro. Em consonância com a leitura desenvolvida nesse texto, podemos concluir que para a pergunta “amor, feijão e arte.. em que arte?”, posta no final do filme, a resposta está vinculada à própria feira, por detrás de sua primeira imagem, como em uma *Segunda feira*¹¹¹.

A maneira pela qual o cineasta se aproximou da literatura de cordel, com particular enfoque na retomada de cacoetes da literatura oral, como a repetição e a enumeração, além da exploração desses elementos na poesia *O homem da feira*, de José Carlos Capinam, contribuiu para um maior diálogo do documentário com as formas de poesia popular, ampliando o espaço para experimentações com outras formas artísticas. O pensamento de Marques (1975, p. 22) sobre o filme caminha na mesma direção, ao declarar que *Segunda feira* “parece inaugurar uma nova fase de seu trabalho”.

A fugacidade da feira é compreendida também no campo sonoro, nas sequências de abertura e conclusão de *Segunda feira*. Esse movimento pertinente às sequências que selam o documentário - a saber, a composição e dissociação do heterogêneo presente na feira, além dos encontros e desencontros dos feirantes - é incitado pelo procedimento da repetição,

¹¹⁰ Voz off: “onde procurar a fonte que cessa toda dor? Ah, essa é a seca maior do procurar sem onde”.

¹¹¹ As modificações quanto ao nome do filme evidenciam a supressão do hífen no título final *Segunda feira*, que Sarno (2013b) busca evidenciar uma segunda feira além da própria feira.

aplicado ao campo da poesia, por Capinam, e na trilha por Lins, que reverberam a contribuição desses artistas durante todo o processo de realização do documentário. Acreditamos que tais investimentos do cineasta nesses domínios artísticos, marcados pela parceria com esses outros artistas, evidenciem rico diálogo com os campos artísticos da poesia popular e a da música.

Finalmente, diríamos que a dissociação do campo sonoro com o princípio de autoridade da tradicionalmente evocada pela *voz over* e sua atualização na voz poética descrita e analisada, busca extrair outra potência também poética das imagens “realistas”, no movimento que se desloca do trabalhador para o início da feira e para o seu fechamento. Há nessas associações entre o campo sonoro e o visual uma dinâmica diferenciada quando comparamos esse momento de Sarno, com o da década anterior, substituindo-se o desejo de explicar pela vontade em estabelecer relações artisticamente mais porosas com o extenso vocabulário da vida social sertaneja.

2.2. *Casa-grande e senzala* e o ‘ensaio sociológico’

Casa Grande e Senzala, finalizado em 1974, faz uma apresentação sucinta da obra homônima do escritor pernambucano Gilberto Freyre. O projeto do filme surgiu por meio do convite do diretor de operações da área cultural da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), Leandro Tocantins, ao cineasta. Nesse período, a EMBRAFILME produzia documentários culturais quando ainda estava ligada ao Instituto Nacional de Cinema (INC) e, devido à ocasião dos 40 anos de lançamento da obra de Freyre de 1933, surgiu a proposta de realização do documentário¹¹².

No subcapítulo anterior, mencionamos a realização de três documentários em uma mesma viagem: *Segunda feira* (1975), *Azulejos do Brasil* (1974) e *Casa Grande e Senzala* (1974). A equipe composta pelo sonoplasta Walter Goulart, o fotógrafo João Carlos Horta e o cineasta Geraldo Sarno percorreram os estados de Pernambuco e Bahia, finalizando as filmagens no Rio de Janeiro. Os registros iniciaram-se na feira de Caruaru, no interior de Pernambuco, com os planos em *close up* dos sertanejos presentes nos trechos finais do filme, além de o engenho d’água, também filmado nos arredores da região.

¹¹² Consideramos o ano de finalização da produção do documentário, que foi realizado durante o ano de 1973.

O material registrado na Bahia é composto pelo engenho de almanjarra¹¹³, composto de imagens filmadas na feira de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, além do registro de camponeses que caminhavam em direção à feira, presentes nos trechos finais do documentário. As últimas imagens que compõem o material registrado no estado da Bahia são as relacionadas a um antigo casarão que havia se transformado em museu.

As últimas filmagens foram realizadas no Rio de Janeiro e consistiram em um trabalho minucioso de truca do material iconográfico constituído por quadros dos pintores Jean-Batiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Gaspar Barleus e Lula Cardoso Ayres pertencentes aos acervos da Biblioteca do Itamaraty e da Fundação Castro Maia. Outro material iconográfico retirado de acervos trata-se das fotografias pertencentes ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco, dirigida, então, por Gilberto Freyre.

O conjunto arquitetônico da Fundação, composto pela Casa-Grande do Engenho Massangana e a Capela de São Mateus, acompanhado da presença de Freyre, constituem os planos iniciais do documentário. A presença do escritor é retomada nos momentos finais do filme durante suas declarações sobre o lançamento do livro *Casa-Grande & Senzala*, no jardim externo em sua residência no bairro de Apipucos, na capital pernambucana. O primeiro contato entre o cineasta e o escritor Gilberto Freyre foi realizado por meio de uma visita à sua residência, como descreveram os jornais recifenses¹¹⁴.

O jornal *Diário de Pernambuco* salientou que a produção do documentário foi realizada por meio de um “convênio entre a Embrafilme e o Instituto Nacional de Cinema (INC). O projeto elaborado pelo escritor Leandro Tocantins foi aprovado recentemente pelo presidente da Embrafilme, Válder Graciosa”. A produção do documentário se estendeu também ao apoio do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e o Departamento do Filme Educativo (DFE) do INC, sendo a coprodução responsável pela Saruê Filmes, produtora de Geraldo Sarno.

Após a finalização do documentário em outubro de 1974¹¹⁵, os negativos originais de *Casa Grande e Senzala* foram entregues ao Departamento do Filme Educativo do INC para incorporar o acervo do Instituto. No mês seguinte, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas

¹¹³ Em entrevista cedida ao autor do texto, Sarno (2014a) mencionou sobre a dificuldade em encontrar as locações dos engenhos, já que, segundo o cineasta, tais materiais estavam substituídos por outras maquinarias.

¹¹⁴ A visita à residência de Gilberto Freyre no bairro de Apipucos, em companhia do escritor e roteirista do documentário, Leandro Tocantins, é sublinhada pelo jornal *Diário de Pernambuco*, nas datas 15/06/1974 e 21/06/1974.

¹¹⁵ A carta de Sarno, endereçada ao diretor de operações da EMBRAFILME Leandro Tocantins, informa sobre a finalização da montagem do copião do filme e comenta sobre a conclusão da “fase final de edição, mixagem e tiragem da primeira cópia do filme”. Esse documento integra o acervo pessoal do cineasta Geraldo Sarno, consultado pelo autor do texto em maio de 2014.

Sociais e o Ministério da Educação e Cultura promoveram, em Recife, a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro¹¹⁶. O instituto Joaquim Nabuco realizou no ano de 1973 uma exposição dedicada ao aniversário de 40 anos do lançamento do livro *Casa Grande & Senzala*. Salientamos que o cineasta recorreu, durante a produção do documentário, ao boletim elaborado a partir dessa exposição, de modo particular o trecho dedicado à entrevista ao escritor, como evidenciam as anotações à mão feitas pelo escritor Gilberto Freyre no volume a que tivemos acesso: “esse exemplar, exemplar oferecido a quem está lucidamente reduzindo *Casa Grande & Senzala* a documentário cinematográfico, é o único revisto e emendado pelo autor”.

As intenções quanto à distribuição do filme estavam relacionadas a um circuito acadêmico e cultural. Como evidenciou o Jornal *Diário de Pernambuco*¹¹⁷: “o filme [...] será exibido como documentário cultural em escolas e universidades brasileiras, além de centros universitários do exterior, através do Departamento Cultural do Itamarati”. O próprio vínculo de produção do documentário com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e o Departamento de Filme Educativo do INC, no qual as cópias dos negativos foram depositadas em seu acervo¹¹⁸, corrobora um veio didático do filme, por meio da sua distribuição. Esse processo é retomado nos anos 2000, por meio da autorização do diretor cedida à Secretaria do Audiovisual (SAV), do Ministério da Cultura, para a distribuição de *Casa Grande e Senzala* em pelo menos sete canais de televisão como “TV Escola, TV Educativa/TV Cultura, Canal Brasil, TV Senado, Sistema Radiobrás, TV Executiva/Embratel”¹¹⁹.

Alinhado a esse procedimento, salientamos ainda o pedido da SAV do Ministério da Cultura de uma cópia do curta-metragem para a sua distribuição na rede pública de ensino, para alunos de 2º grau. A proposta consistiu em uma retomada do projeto intitulado *Redescoberta do Cinema Nacional*, com o intuito de “aumentar de 8 para 20% a participação do filme nacional no mercado de exibição”¹²⁰. *Casa grande e Senzala* foi exibido ainda no IX

¹¹⁶ O documento, composto de cinco páginas, descreve os objetivos da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro. Dentre os convidados, estavam presentes Alex Viany, Geraldo Sarno, Arthur Omar, Nelson Pereira dos Santos, os críticos Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, entre outros.

¹¹⁷ *Diário de Pernambuco*. Recife. 15/06/1974. p. 1.

¹¹⁸ Como evidenciou a carta da diretora da Divisão de Produção do INC, endereçada à Saruê Filmes, sobre a solicitação dos negativos originais do curta-metragem ao “Departamento do Filme Educativo do INC, a fim de ser incorporado ao seu acervo”. Documento presente no acervo pessoal do cineasta.

¹¹⁹ Carta da Produtora *Saruê Filmes* à Secretaria do Audiovisual, presente no acervo do cineasta.

¹²⁰ Documento integrante do acervo pessoal do cineasta Geraldo Sarno.

Festival do Curta Metragem Clermont Ferrand, além de sua circulação no circuito norte-americano, promovido pela distribuidora *The Cinema Guild* em meados da década de 1990¹²¹.

Os integrantes do grupo que partiram para as filmagens de *Casa Grande e Senzala* constituíram-se da mesma equipe formada pelo filme *Segunda feira*, já que ambos os documentários foram realizados na mesma empreitada. Em companhia de João Carlos Horta e Walter Goulart, durante a viagem realizada nos estados de Pernambuco e Bahia, Sarno contou ainda com os membros que compuseram o processo de pré-produção e pós-produção do filme, com colaboradores como Leandro Tocantins como diretor de produção¹²², além do maestro Jaceguay Lins, responsável pela trilha musical. A distribuição do documentário foi marcada por um impasse inicial, que fez o cineasta recorrer ao escritor Gilberto Freyre¹²³. Apesar de essas informações quanto à censura do filme não estarem presentes nas fichas catalográficas (CINEMATECA BRASILEIRA, 2015), tais declarações são corroboradas por meio da carta endereçada ao diretor, na qual Gilberto Freyre considera o valor do documentário cinematográfico, através de seu rigor de síntese:

O que posso dizer a você, meu caro Sarno, é que tive a melhor impressão do filme que você, com seus colaboradores, realizou em torno do tema “Casa Grande & Senzala”. É, como síntese de um tema complexo, uma espécie de mágica: toca nos pontos essenciais [...] sem dar ao espectador qualquer ideia de ter produzido excesso de compressão¹²⁴.

O poema *O outro Brasil que vem aí*, que acompanha algumas edições do livro *Casa Grande & Senzala*¹²⁵, foi transcrito pelo cineasta durante o processo de realização do filme. Acreditamos que houve a intenção por parte do cineasta de utilizar trechos selecionados desse poema. As anotações feitas à mão pelo diretor sublinham trechos específicos do poema, acrescentando menções como “em som direto”, o que remete ao uso do poema em voz *off* no documentário. Apesar de essas intenções encontrarem-se documentadas em seu acervo pessoal, como propostas iniciais para a realização do documentário, a estrutura final do filme

¹²¹ O recibo do pagamento da distribuidora norte americana à produtora de Sarno, *Saruê Filmes*, data o período de distribuição do filme entre os meses de julho a dezembro de 1995.

¹²² Mencionamos anteriormente seu vínculo a EMBRAFILME como diretor de operações durante o processo de realização de *Casa Grande e Senzala*. O Jornal *Diário de Pernambuco* mencionou Leandro Tocantins como escritor do projeto sobre o documentário e em fichas catalográficas do filme Tocantins parece como diretor de produção, juntamente a Marco Altberg e Penta Filmes (CINEMATECA BRASILEIRA, 2015).

¹²³ Depoimento cedido ao autor do texto em maio de 2014. A pesquisadora Maria Inígo Clavo (2014, p. 355) apontou a relação entre a questão do masoquismo apresentada no filme como uma maneira de discutir “a ditadura brasileira, que em um primeiro momento proibiu a projeção do filme”. Tradução realizada pelo autor do texto.

¹²⁴ Transcrição de trecho da carta escrita por Gilberto Freyre ao cineasta Geraldo Sarno, em 29/11/1974. Disponível no acervo pessoal do cineasta.

¹²⁵ Parte integrante da 51ª Edição de *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Editora Global, 2006. 727 p.

manteve-se articulada por meio de temáticas respectivamente organizadas da seguinte maneira: “Terra bruta, Colonizador, Civilização, Alicerces, O cimento, Opulência, Serviço íntimo, Sinhás, Sifilização, Sadismo, Conclusão?”.

Nos planos iniciais do documentário vemos o escritor Gilberto Freyre em um plano médio de frente para a câmera. Ao fundo, em segundo plano, está a Casa-Grande do Engenho Massangana e a Capela de São Mateus, sede do Instituto Joaquim Nabuco. De saída, notamos a montagem híbrida deflagrada nesse plano que apresenta as declarações de Freyre em voz *off*, enquanto vemos a sua figura imóvel no enquadramento.

Logo em seguida, os créditos iniciais de *Casa Grande e Senzala* são retomados e a primeira frase que aparece em uma das janelas desenhadas nas cartelas nos alerta sobre o conteúdo do documentário: “leitura ilustrada de alguns trechos do livro”. Os trechos tratam-se, especificamente, de prefácios de edições anteriores¹²⁶ à realização do documentário, visto que esse movimento remete à comemoração dos 40 anos do lançamento do livro. Esses trechos são explicitados pela voz *over* que acompanha todo o documentário. A narração em *over* complementa esse texto inicial sobre o conteúdo do filme, ao sublinhar que a história social da Casa Grande é ligada ao íntimo de todo brasileiro e se constitui em “uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos”, presente no prefácio da primeira edição do livro (FREYRE apud FRANCHETTI, 2007, p. 132).

O material iconográfico, composto por fotografias do acervo do Instituto Joaquim Nabuco, acompanha a voz *over* nos momentos iniciais do filme. Nesse trecho são apresentadas imagens de ilustres membros das famílias de Barões, como o de Jaboatão¹²⁷. No próximo segmento intitulado “Terra Bruta”, aparecem os primeiros desenhos que figuram os encontros estabelecidos entre os colonizadores portugueses e os indígenas.

Na sequência intitulada “Colonizador”, notamos uma maior exploração da espacialidade dos quadros e desenhos apresentados. Os focos de interesse na pintura são alterados por meio de uma movimentação à direita que descortina, ao lado dos escravos, o carro-de-boi e o engenho d’água. A seguir, temos um *zoom in* no canto superior esquerdo da pintura que evidencia uma espécie de sacada da Casa Grande. A exploração da espacialidade desse quadro é ampliada, seja no aspecto dramático como em sua movimentação espacial, no próximo segmento do filme, apresentando uma síntese de elementos, sublinhados em maior profundidade no segmento “Civilização”.

¹²⁶ Depoimento do cineasta Geraldo Sarno (2014a) cedido ao autor do texto, em maio de 2014.

¹²⁷ Município atual de Jaboatão de Guararapes, na região metropolitana de Recife.

Os elementos dramáticos são intensificados pelo uso de imagens registradas pela câmera, que deslocam o posicionamento inicial de uma mera “leitura ilustrativa”, como advertiram as cartelas do início do filme para encaminharmos a narrativa para uma “aventura de sensibilidades”, como descrito, anteriormente, pela narração. O registro das imagens do engenho d’água e de almanjarra da sequência “Civilização”, filmadas no interior da Bahia, acrescenta outra gama de elementos particulares às imagens de registro que, por meio de movimentos, acreditamos enriquecer a dramaticidade dessa sequência.

Notamos a presença dos mesmos elementos que compuseram a pintura da sequência anterior. No início, temos um plano geral que apresenta o carro-de-boi, que se aproxima conforme o trabalhador chega mais perto do engenho com a cana-de-açúcar para moer. Em seguida, vemos um plano da roda d’água e a Casa Grande ao fundo, dispostos da mesma maneira do quadro do segmento anterior. O rio que serpenteia esse percurso da Casa Grande até o engenho é acompanhado lentamente pela câmera que segue o caminho das águas a favor da correnteza. Esse caminho da água até o engenho busca enfatizar o vínculo e a interdependência estabelecida entre esses dois espaços arquitetônicos: engenho e Casa Grande. Apesar de o processo da produção do açúcar ser brevemente comentado no final da sequência com as caldeiras de cocção, notamos que o foco de interesse da sequência torna-se o próprio movimento dos engenhos d’água e de almanjarra gerados pela força motora do rio e a transformação resultada desse processo da cana moída e a consequente produção de garapa.

Isso se faz evidente por meio de outro elemento dramático que é acrescentado nessa sequência do filme, de todo ausente até então no documentário, excetuando sua presença nas cartelas iniciais, que é o trabalho no campo sonoro realizado pelo maestro J. Lins. Primeiramente, temos a experimentação com a ruidagem provocada pelo som único e particular do carro-de-boi. Sua ancestralidade quase estabelece uma ligação entre as duas sequências: “Colonizador” e “Civilização”. Nesta última, a nota gerada por essa ferramenta de transporte é responsável pela produção de diversos harmônicos que acompanham os planos do trabalhador que empilha a cana-de-açúcar a ser moída. Em seguida, temos uma trilha musical que se intensifica no trecho do engenho de trapiche. Diferentemente da experimentação com o ruído do carro-de-boi, a trilha musical desse trecho busca ressaltar o mote do movimento e o resultado da cana-de-açúcar moída em seu estado líquido, que suscita no acréscimo de diversos elementos à trilha, como a inserção de instrumentos de sopro que sublinham a dramaticidade do trecho.

O quadro que inaugura a sequência intitulada “Alicerces”, realizado pelo pintor pernambucano Lula Cardoso Ayres, enfatiza com um *zoom out* a importância dos senhores rurais, por meio da composição da pintura e das proporções do casal no canto inferior esquerdo do quadro, além de seu protagonismo na estrutura familiar, com a imagem da esposa sentada e um senhor de engenho de pé, acompanhado da narração: “a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras, donos dos homens, donos das mulheres”.

Nos planos seguintes, vemos uma Casa Grande branca e temos uma panorâmica à direita que descortina a escadaria da igreja ao fundo. Esse plano final da igreja permite que a câmera se desloque para dentro da Casa Grande, no corredor da área externa da casa. A narração adverte “o imigrante [...] soubesse rezar o Padre Nosso e a Ave Maria [...] era bem-vindo no Brasil colonial”. Sendo assim, o plano-sequência parte do *hall* de entrada da casa, oferecendo a entrada pela porta principal na Casa Grande, importante símbolo do Brasil colonial. Essa condição se confirma ao encontrarmos, no penúltimo movimento de câmera, uma cruz encostada no quarto aos fundos da casa e, no último movimento para a esquerda, um altar ao interior da própria residência.

O segundo plano-sequência do filme também é realizado no interior da Casa Grande e, ainda sob esta ótica cristã, encontramos referências a um dos grandes pecados do Brasil colonial no título da próxima sequência chamada “Opulência”. Nessa sequência, a narração em *off* descreve, minuciosamente, os exageros dos jantares e a sofisticação dos tecidos e lençóis, concluindo uma menção às joias utilizadas pelas senhoras. A omissão de referências quanto às famílias que realizavam tais banquetes, ou mesmo informações quanto à própria Casa Grande que está sendo filmada¹²⁸, proporciona certa generalização dessas ações como se fossem atos comuns e de praxe entre um grande número de Casas Grandes e famílias dos proprietários de terra.

Esse plano-sequência mencionado faz um passeio inicial pela sala de jantar, encaminhando para a copa, com a mesa e um quadro do patriarca da casa. Trata-se da passagem para um cômodo mais íntimo da casa, que nos prepara para um olhar mais discreto e não menos peculiar sobre as mulheres. A sequência logo a seguir, intitulada “Sinhás”,

¹²⁸ Em algumas das cartelas que apresentam os segmentos do filme, notamos especificações das localidades acompanhadas de desenhos, como na cartela de abertura da sequência “Sinhás”, que demonstra o Palacete dos Viscondes do Livramento. Apesar das breves informações iconográficas, acreditamos que faltam referências mais diretas no documentário para afirmarmos que estas imagens presentes nas cartelas correspondem às mesmas localidades documentadas.

descortina que por detrás dessa opulência de luxuosos ambientes e vestimentas, essas senhoras eram, em sua maioria, infelizes em sua condição de vida.

A narração em “Sinhás” salienta sua condição “diante dos maridos aos quais se dirigiam sempre com medo, tratando-os de senhor”. O interesse no plano imagético volta-se, de maneira sutil, para essas mulheres. Diferentemente das sequências anteriores que apresentam a pintura ou desenho completo para a representação iconográfica, esse trecho se inicia com um *close up*, ao invés de apresentar, primeiramente, o quadro por inteiro. Essa sutileza evidencia o interesse em observar algo mais íntimo sobre a condição dessas senhoras. Em seguida, ao visualizarmos o quadro por completo, vemos o casal de senhores, sem troca de olhares, um em cada ponta da mesa durante um jantar musicado por instrumentos de cordas.

A trilha musical, em sua composição de harmonia e melodia elaborada por violões, soa como uma espécie de lamento. Os traços melancólicos aparentes da trilha acabam por reconstruir a atmosfera desses jantares musicados, que preenchem a distância física proporcionada pelo comprimento da mesa. Não é por acaso que o pintor francês Jean-Batiste Debret decide compor seu quadro com o olhar do senhor voltado para baixo em direção a sua comida. Se os olhares dos senhores se endereçam a espaços perdidos para salientar indiferenças em relação às suas companheiras - ou até mesmo sadismo, como se refere à narração em *off* -, nas mulheres, esse olhar para um lugar fora do quadro nas fotografias, que despontam na narrativa logo a seguir, irrompem a demonstração de sofrimento, perceptível pela falta de interesse em serem fotografadas durante o próprio ato fotográfico, considerado pelas *sinhás*, segundo nossa interpretação, uma mera formalidade.

Essa passagem mostra diversas fotografias de mulheres com as mais diferentes idades, iniciando com a fotografia de uma menina com seu olhar penetrante, voltado para o canto superior direito da imagem. Faz-se perceptível a perda do encanto desse olhar da menina da primeira fotografia, passando por outras mulheres na fase adulta, que encaram a câmera sem algum brilho nos olhos, até a última senhora que desvia, com certo desdém, o seu olhar da lente.

Mais uma vez, sentimos que a maneira generalizada, a qual a narração dos textos de Gilberto Freyre se refere, é corroborada no plano das imagens, já que estas últimas não apresentam dados concretos quanto aos nomes das diversas mulheres apresentadas ao longo desse trecho. Sendo assim, retomamos as considerações iniciais da narração do filme, as quais advertem que não se trata simplesmente de percorrer os arquivos, mas de uma “aventura de

sensibilidades”. Portanto, a opção em elidir dados pertencentes às próprias fotografias selecionadas para o filme encaminha o documentário para um plano afetivo, corroborado por detalhes presentes no plano composicional do material iconográfico e na trilha musical.

Esse movimento é perceptível também nos trechos em que o emprego da trilha musical faz-se praticamente ausente. Os investimentos sonoros silenciam-se diante das declarações da narração da sequência “Serviços íntimos”, sugerindo uma passagem mais marcada entre as sequências “Opulência” e “Sinhás”. Ao deixarmos a esfera feminina das Sinhás, adentramos em outro trecho de trilha musical ausente. Desse modo, podemos salientar uma identificação corroborada pela trilha musical com as Sinhás, por meio de uma trilha particular composta para esse segmento do filme, em detrimento do trecho que evidencia a figura das escravas em “Serviços íntimos” e dos Senhores na sequência posterior, “Sadismo”.

Assim, podemos dizer que, em relação aos silêncios da trilha musical incorporados na narrativa de *Casa Grande e Senzala*, respiramos um momento suscetível às nuances do plano afetivo das relações entre senhores, escravas e sinhás, exploradas sob a ótica destas últimas. Além de um segundo movimento que está voltado para uma esfera mais ampla do filme, representada pelas variações na utilização de materiais de arquivo e imagens de registro captadas pela câmera¹²⁹.

Nos trechos iniciais da “Conclusão?”, a trilha musical retoma o trabalho mais intenso com instrumentos de cordas até o momento de passagem entre o material iconográfico dos arquivos para os registros de imagens feitas nas feiras de Cachoeira e de Caruaru. Nessa passagem, faz-se notar uma crescente intensificação no volume do som, acompanhado de pulsões realizadas por recursos percussivos, no momento em que se figura na tela o primeiro boiadeiro. Logo em seguida, inicia-se uma retomada das notas reverberadas do carro-de-boi, dos trechos iniciais do documentário, com o seu ápice no plano de uma criança e uma mulher sentada, sendo os recursos percussivos usados mais uma vez com intensidade.

A voz *over* faz um deslocamento da esfera da vida sexual e doméstica na relação dialética entre sadismo e masoquismo, encaminhando para o campo social e político. A narração em *off* realiza, então, uma substituição desse sadismo dos senhores da terra pelo “princípio de autoridade e defesa da ordem” e salienta a pressão de um “governo másculo” exercida sobre um vasto número de oprimidos. O material iconográfico que acompanha esse trecho é composto por diversos desenhos que evidenciam a opressão dos senhores com seus escravos, por meio de torturas como palmatórias, açoites e surras no tronco em praça pública.

¹²⁹ Evidenciamos que o trabalho da trilha musical, excetuando as cartelas iniciais do filme, se inicia somente com os planos registrados pela câmera, presentes na sequência “Civilização”.

As imagens registradas pela câmera surgem somente a partir da referência da voz *over* ao “governo másculo”. Inicia-se com um primeiro plano de um boiadeiro com uma palha no canto da boca, seguido de um segundo fumando charuto. Em primeiro plano está também uma criança com uma das mãos na boca, e uma senhora com um lenço na cabeça. Notamos nesse primeiro plano da senhora a presença de um olhar perdido – similar ao olhar das mulheres nas fotografias da sequência “Sinhás” – que representa a fragilidade de sua figura e da criança frente à “opressão de um governo másculo e autoritário”.

No trecho final do segmento “Conclusão?” notamos a presença de outros olhares bastante intensos. Tais olhares, apresentados pelas rufadas da percussão nos planos finais da feira de Cachoeira, possuem um foco claro e voltam-se diretamente para as lentes da câmera, portanto, para a própria equipe de filmagem do documentário. A situação gera um leve desconforto, no momento em que a narração sublinha uma persistência nas relações explicitadas pela voz *over* “doutores e analfabetos”, atualizadas pelo contexto atual nos planos das imagens e costuradas pelos olhares.

Essa circunstância coloca a condição salientada pela narração como algo ainda suspenso, o que corrobora, em partes, o uso do ponto de interrogação após a palavra “Conclusão” na cartela dessa sequência. Salientamos ainda um efeito de suspensão similar na última sequência de *Casa Grande e Senzala*. A conclusão da última sequência do filme é selada com a declaração de Gilberto Freyre sobre um festejo após a conclusão do livro em que “os convidados se fantasiaram de senhor, índio ou escravo”. Segundo a pesquisadora Maria Iñigo Clavo (2014, p. 355), esse ato inaugura a celebração do equilíbrio de poderes das esferas sociais e sua condição delineada no livro de Freyre, ao invés de questioná-las.

Após tais declarações, Freyre vira-se de costas para a câmera e sobe a escadaria de sua residência. O trabalho da trilha musical torna ainda mais evidente a falta de resolução da condição social apresentada ao longo do documentário. Há uma retomada da trilha musical das cartelas iniciais do filme que, em seguida, é alterada drasticamente pelo acorde em Ré (D), composto por uma oscilação entre as notas mais agudas em Si bemol (Bb), seguido de Lá (A), Lá bemol (Ab) e Ré (D), com a entrada do sino nos segundos finais. A atmosfera hesitante da composição desse acorde final trabalha em sintonia com a *mise en scène*, elaborada no plano da imagem, marcada pelo momento da partida de Freyre, ao fundo do quadro, subindo as escadarias. Ambas as dimensões, imagético e sonora, elaboram um sutil embate com as declarações explicitadas pela narração em *off*.

2.3. *Eu carrego um sertão dentro de mim* e as conversas roseanas¹³⁰

No início de 1967, Geraldo Sarno partiu para uma viagem de investigação, baseada em suas pesquisas desenvolvidas no ano precedente, no IEB/USP. Tais estudos coadunaram no projeto intitulado “Nordeste”, entregue ao diretor do Setor Cultural do IEB José Aderaldo Castello, concluído no final de 1966.

A equipe contou com um número bastante reduzido de integrantes, se resumindo na presença do próprio cineasta Geraldo Sarno, além do diretor Paulo Rufino e do fotógrafo Thomaz Farkas. Farkas assumiu a produção dos curtas-metragens realizados por Sarno nessa viagem, acompanhado pela coprodução da Saruê Filmes, a produtora do cineasta.

Os três primeiros filmes do diretor realizados nessa empreitada para o sertão nordestino foram: *Vitalino / Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970) e *Jornal do Sertão* (1969/70). Havia ainda dois documentários, idealizados posteriormente pelo cineasta. O quarto filme, sobre as oficinas artesanais sertanejas, não foi finalizado devido à perda do copião durante o processo de pós-produção do filme. Além do quinto curta-metragem, concluído somente em 1980, intitulado *Eu carrego um sertão dentro de mim*.

O material desse último documentário consiste na retomada de registros ainda inutilizados nas filmagens realizadas durante essa viagem, elaborando um novo tratamento das figuras já apresentadas nos três primeiros documentários, como o repentista Severino Pinto e o artesão Mestre Noza. Além disso, o filme conta com um material inteiramente inédito, registrado exclusivamente para o documentário.

Tais registros surgiram durante o período de realização de um documentário institucional sobre os processos de produção de etanol para a empresa petrolífera Petrobrás¹³¹. Sarno parte para Minas Gerais em companhia do fotógrafo José Carlos Avellar e se vale da visita às paisagens do sertão de Guimarães Rosa para registrar os buritizais que vemos em *Eu carrego um sertão dentro de mim*.

A intenção do diretor de trabalhar com os escritos de Rosa era uma ideia antiga. Sarno tinha um projeto de longa-metragem de ficção sobre o romance *Grande Sertão: Veredas*. Os

¹³⁰ A narração do documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980) é inspirada no encontro entre escritor e tradutor alemão Günther Lorenz e o escritor mineiro Guimarães Rosa. Durante esse encontro o escritor mineiro declara que não dá entrevistas e esclarece que “entrevistas são trocas de palavras, onde um pergunta ao outro justamente aquilo cuja resposta já conhece. Eu vim, porque como combinamos, queremos falar um com o outro. [...] nossa conversação nós queremos fazê-la juntos” (LORENZ, 1971, p. 265). In: *Literatura deve ser vida. Um diálogo de Günther W. Lorenz com João Guimarães Rosa*.

¹³¹ Segundo as declarações de SARNO (2014a), a filmagem consistiu no registro de vegetais como a cana-de-açúcar, entre outros, que estavam sendo experimentados na produção de etanol pela empresa petrolífera.

esboços dos figurinos das personagens constam no acervo pessoal do cineasta e o projeto inicial foi enviado em 1978, como proposta de coprodução para a Embrafilme¹³².

A equipe do documentário conta com colaboradores como o fotógrafo José Carlos Avellar¹³³ e Chico Moreira, sendo que Avellar também participa da montagem. O material da viagem de 1967, retomado em *Eu carrego um sertão dentro de mim*, tem a fotografia assinada por Thomaz Farkas, sendo seu filho, Pedro Farkas, o responsável pela recuperação desse material de arquivo¹³⁴.

A produção do documentário está dividida entre a própria produtora do cineasta, a Saruê Filmes, além da Caribe Comunicações¹³⁵ e do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) (CINEMATECA BRASILEIRA, 2015). A participação do IEB está relacionada ao período da viagem de 1967, com ênfase no conteúdo abordado por Cavalcanti Proença, que oferecia um curso sobre cultura popular no mesmo instituto em meados da década de 1960. Diversas figuras nomeadas no curso de Cavalcanti Proença aparecem nos documentários de curta-metragem realizados nessa viagem de 1967¹³⁶, como os repentistas Lourival Batista e Severino Pinto, além dos artesãos como Mestre Noza e Vitalino Filho. Outra figura, menos conhecida, é o repentista Raimundo Silvestre dos Santos, cego que aparece pela primeira vez no documentário *Viva Cariri!* (1970) cantando uma canção sobre vaqueiros, na parte final de *Eu carrego um sertão dentro de mim*.

Apesar de tratarem-se das mesmas personagens, notamos que a maneira como são apresentadas nos três primeiros filmes da viagem de 1967 se difere bastante do modo como são evidenciadas em *Eu carrego um sertão dentro de mim*, de 1980. O artesão Mestre Noza, por exemplo, é apresentado no documentário *Imaginários* por uma voz *over* que classifica o seu trabalho de artesanato como “forma de submissão ao mercado”, uma vez que substitui as imagens coloridas, tipicamente dirigidas ao público dos romeiros, por imagens entalhadas na madeira que abarcam um público maior de turistas.

A proposta é bastante diversa em *Eu carrego um sertão dentro de mim*. O depoimento do próprio Mestre Noza apresenta de maneira sucinta seu exórdio na atividade do artesanato.

¹³² Segundo a ficha completa da Cinemateca Brasileira (2015) o projeto consistia na realização de “seis filmes em longa-metragem para a televisão: Grande Sertão; O aprendiz do jagunço; A traição; O cerco; O pacto; O diabo na rua”.

¹³³ Esta parceria entre o cineasta Geraldo Sarno e Avellar iniciou-se em meados da década de 1970, assinando a fotografia, juntamente a João Carlos Horta e Walter Goulart, do documentário *Iaô* (1976).

¹³⁴ Além de a fotografia e montagem, evidenciamos a narração de Nelson Xavier, responsável pelos trechos da entrevista de Guimarães Rosa cedida à Günther Lorenz, presentes no texto *Literatura deve ser vida. Um diálogo de Günther W. Lorenz com João Guimarães Rosa*.

¹³⁵ Ao analisarmos o acervo pessoal do diretor, observamos o vínculo a esta produtora já em meados de 1970.

¹³⁶ Referimo-nos aos filmes de curta-metragem *Vitalino / Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970) e *Jornal do Sertão* (1969/70).

Notamos um tratamento similar no trecho dedicado ao repentista Severino Pinto. A construção desse trecho sublinha a realização artística do cantador, evidenciando o ato da própria escrita de seus poemas e a presença de seu caderno de anotações, ambos registros acompanhados pela recitação do poema *A fazenda de feijão*¹³⁷.

A ênfase da narrativa dos filmes *Jornal do sertão* e *Imaginários* situa-se na valorização dada às lógicas de mercado de ambos os produtos comercializados, nesse caso, as imagens religiosas e a venda dos cordéis. As declarações de Sarno (2006, p. 46-47) referem-se aos registros da viagem de 1967 como modo de aprendizado por meio dessas formas de expressão artística, pautadas no modelo popular, constituindo a elaboração de sua própria “maneira de fazer cinema”. Sarno aproxima-se das reflexões do escritor Guimarães Rosa para descrever o sertão como “um universo de aprendizagem [...] de conhecimento, de formas e posturas”.

Tal processo de aprendizado acarretou em soluções estéticas na elaboração desses filmes. Notamos a presença da voz *over* que descreve de maneira didática as atividades registradas. Esses ofícios são evidenciados sob ameaça da eminente chegada de um ‘mercado externo’, provindo do sul do país. A lógica narrativa acompanha essa dinâmica na distribuição dos folhetos de cordel, no trabalho de artesãos nas feiras regionais e os seus processos de adaptação para sobrevivência no mercado presente, respectivamente, nos documentários *Vitalino/Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970) e *Jornal do Sertão* (1969/70).

Notamos que as soluções adotadas no documentário posterior, *Eu carrego um sertão dentro de mim*, se diferem bastante desses precedentes. Após as filmagens dos trechos inéditos sobre os buritizais, realizados em Minas Gerais, o cineasta entra em contato com os montadores do documentário, propondo alternativas para as medidas didáticas adotadas anteriormente¹³⁸. Sobre a inserção desses trechos inéditos dos buritizais no filme, cabe discutirmos a origem das declarações inseridas no documentário. Os depoimentos presentes no filme foram recolhidos a partir de uma das raras entrevistas do escritor mineiro, cedida ao escritor e tradutor alemão Günther W. Lorenz. João Guimarães Rosa estava entre os participantes do Congresso do Columbianum¹³⁹, realizado em Gênova, na Itália, em 1965. O

¹³⁷ O cordel *A Fazenda do feijão* está descrito, respeitando a grafia do repentista, entre as páginas 58 e 77, presente no livro *Cadernos do Sertão*, de Geraldo Sarno.

¹³⁸ Ao levar o material inédito para os montadores Chico Moreira e Avellar, Sarno (2013a) propõe uma montagem com estrutura menos linear, sublinhando rupturas em detrimento à maneira a qual pensava a decupagem de seus filmes dos anos 1960.

¹³⁹ A fundação do congresso Columbianum se deu em junho de 1958, por meio de uma mesa redonda organizada entre diversos intelectuais europeus e latino-americanos - como Roger Bastide, Julian Gorkin, Victor Raúl Haya de la Torre, entre outros - que decidiram estabelecer uma relação mais próxima entre os dois continentes a partir

Congresso já contava com a sua quinta edição do festival cinematográfico sobre a América Latina¹⁴⁰ e apresentou uma proposta mais ambiciosa em relação aos anos precedentes. A quinta *Rassegna del Cinema Latino-americano* fez parte de um projeto mais amplo chamado *Terzo mondo e Comunità mondiale* considerado “um grande congresso que reuniu, em Gênova, de 21 a 30 de janeiro de 1965, intelectuais importantes da América Latina, Europa e África” (PEREIRA, 2007, p. 137).

O texto *Terzo mondo e Comunità mondiale* (ARPA, 1967, p. 7-8) descreve em detalhes os títulos das apresentações do evento, dividido em três grandes núcleos: o primeiro constituiu um grupo formado por escritores e intelectuais como o senegalês Alioune Diop e o beninês Albert Tevoedjre, reunidos para discussões sob o tema “A cultura negro-africana e suas expressões cinematográficas”. O segundo veio foi inteiramente voltado ao Cinema Novo brasileiro, com a presença de figuras como David Neves e Glauber Rocha. O terceiro núcleo se dedicou às discussões pertinentes ao campo da arte e cultura latino-americana, com o intuito de fundar a revista intitulada *América Latina*.

Apesar de a quinta *Rassegna del Cinema Latino-americano* e um dos núcleos da edição de 1965 se dedicarem exclusivamente ao cinema, cabe ressaltar que “as primeiras tentativas de ação do Columbianum estavam voltadas para a área da literatura” (PEREIRA, 2007, p. 133). Sendo assim, marcaram presença nas diversas edições do Columbianum figuras como Antonio Candido, Gabriel Garcia Marques e Guimarães Rosa. Rosa estava entre os presentes no núcleo dedicado à concepção da revista *America Latina*, parte do projeto *Terzo mondo e Comunità mondiale*.

Dentre as discussões que integraram esse núcleo (ASTURIAS; SEGALA, 1967: 165-170) - durante um dos debates sobre política e a responsabilidade do escritor que se desdobraram das apresentações -, Günther Lorenz (1971, p. 267) destacou a saída do escritor Guimarães Rosa. Nessa entrevista cedida à Lorenz, Rosa evidenciou sua ausência de interesse pelo tema tratado, justificando que o evento priorizou posições políticas em detrimento de questões inerentes ao campo artístico, como destacamos no trecho a seguir: “O escritor é um homem de grande responsabilidade [...] sua missão é mais importante do que a política; ela é o homem [...] quando os escritores tomam a sério sua obrigação, a política torna-se uma coisa supérflua” (LORENZ, 1971, p. 267). A respeito desta entrevista cedida à Lorenz, Sarno

de um centro, coordenado por Amos Segala (PEREIRA, 2007, p.130). Os germes do Columbianum surgiram por meio do cineclubes, de filiação católica, chamado Cineforum, fundado no início dos anos 1950 em Gênova, na Itália, sendo o responsável pelas suas atividades o padre jesuíta Angelo Arpa.

¹⁴⁰ Intitulada *Quinta Rassegna Cinematografica*. Pereira (2007, p.128-129) descreve em detalhes todos os festivais dos anos precedentes, desde a sua primeira edição, em julho de 1960.

(2013a) declarou que concorda com os depoimentos de Rosa, ao afirmar que “a postura é do artista [...] eu como artista [...] tenho compromisso com a arte e como cidadão eu levo o meu compromisso político para a arte, mas não como artista”. Sarno comenta que o posicionamento de Rosa ajudou-o a tornar pública a sua própria posição. Sendo assim, o cineasta se utiliza do material inédito registrado em Minas Gerais para tratar da relação entre o “compromisso político e o compromisso artístico [...] uma questão crucial na minha geração”, considerando o universo do sertão, retratado em *Eu carrego um sertão dentro de mim*, um espaço que abarca a própria política, sendo esta inerente ao processo de construção do olhar do diretor.

A participação constante do cineasta em festivais latino americanos¹⁴¹ sublinha o seu envolvimento com as discussões que pairavam nesse circuito cinematográfico. Ao recorrermos às declarações de Sarno (2014a) sobre o período de realização do documentário, o diretor mencionou uma divergência entre suas ideias e as que circulavam no movimento do cinema latino americano que, na visão do diretor, apresentavam, de maneira geral, o cinema como instrumento político.

Retomando o documentário, notamos que as mudanças propostas pelo cineasta na decupagem do filme buscaram afastar a construção linear e o didatismo, que marcou os três primeiros documentários realizados na viagem de 1967. O fotógrafo e produtor Thomaz Farkas (1972, p. 4-6), integrante da equipe dessa viagem, salientou a importância dos documentários realizados a partir desse projeto¹⁴², em elaborar esquemas dramáticos. Farkas elucidou a proposta de utilização dos documentários como processo informativo nas escolas, aproximando às reflexões de John Grierson sobre a relevância do documentário para o sistema educativo moderno. A respeito dos traços estilísticos, dos quais se nutriu o documentário da tradição griersoniana, o teórico Bill Nichols (2005, p. 48-56) ressaltou que os maiores problemas da voz *over* são “a onisciência autoritária e o reducionismo didático”. Notamos a presença constante da voz *over* nos três primeiros documentários da viagem de 1967. Desse modo, Sarno parece identificar a debilitação na forma narrativa desses filmes, optando por recorrer a alternativas estilísticas, de modo particular, na maior observação das personagens e no uso da montagem em *Eu carrego um sertão dentro de mim*.

¹⁴¹ Sarno circulou em festivais como o *Festival del Nuevo Cine Latino-americano de la Havana*, no qual, posteriormente, seus documentários *A terra queima* (1984) e *Deus é um fogo* (1987) participaram, respectivamente, da quinta e nona edição. Além disso, ressaltamos seu reconhecimento a nível latino americano por meio da retrospectiva dedicada ao cineasta e organizada em 1983 por um dos expoentes do cinema argentino, Fernando Birri, sob o título *XXV Certamen Internacional de Cine Documental y cortometraje de Bilbao*.

Os estudos de Nichols sobre a progressão histórica do documentário, presentes em seu artigo *A voz no documentário*, salientam uma passagem que resolve, parcialmente, o problema da narração em *over*, através do uso das entrevistas como forma de testemunho. Nichols (2005, p. 58) afirmou que o problema das entrevistas consiste, na maioria dos casos, em conservar “o senso de que existe uma distância entre a voz dos entrevistados e a voz do texto como um todo”, já que a condição de testemunho abre espaço para pensarmos nela como parcial.

A entrevista de Guimarães Rosa e os depoimentos das personagens aos quais o cineasta recorre no documentário são distintos de uma entrevista frente à câmera, como nos documentários de entrevistas comentados no artigo de Nichols. Para compreendermos o caminho trilhado por Sarno para solucionar os problemas da voz *over* didática em seu documentário de 80, cabe-nos recorrer ao conceito de ‘voz’ do documentário, de Bill Nichols (2005, p. 76). O autor definiu a ‘voz’ do documentário por meio da construção elaborada “através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme”. Tal noção foi aprofundada no artigo *A voz do documentário*. Nichols discorreu sobre os elementos que compõem essa ‘voz’ considerando-a

maior que suas partes e as orchestra enquanto: 1) vozes recrutadas, sons e imagens recrutados; 2) a “voz” textual expressa pelo estilo como um todo e 3) o contexto histórico [...] que a voz textual não pode ignorar ou controlar plenamente (Nichols, 2005, p. 63).

Notamos mudanças formais representativas na maneira pela qual o documentário foi estruturado. De saída, reconhecemos a inexistência de um recorte espacial e temático bem definido. Essa escolha favoreceu uma abordagem diversa das personagens retomadas nesse filme que, em sua grande maioria, não são apresentados¹⁴³. Assim como as personagens, as localidades e espaços registrados não são discriminados. No plano-sequência da feira, figurada logo nos primeiros minutos do documentário, vemos imagens com duração extremamente curta surgirem de maneira aleatória na tela. Esses planos que intervalam o plano-sequência da feira consistem em ações mínimas das personagens, devido sua duração, articuladas com intensidade e rapidez, elaborando uma alusão ao fluxo de memória das experiências vivenciadas pelo diretor.

¹⁴³ Excetuando a figura de Mestre Noza que repete seu nome completo duas vezes.

Sendo assim, a primeira menção ao repentista Severino Pinto no filme foi um *flash* na tela, com cerca de dois segundos, acompanhado da narração em *off* retirada da entrevista à Guimarães Rosa: “quando eu escrevo, repito aquilo que vivi anteriormente e para essas duas vidas o meu vocabulário não basta”. Essa frase de Rosa reverbera no filme a experiência e o encontro do cineasta com as cantorias de Severino Pinto, já dissociadas do contato inicial, marcado pelo aprendizado dessas formas da cultura popular. A retomada desse material registrado no contexto de 1980 ofereceu outra leitura e, portanto, exigiu outra postura na montagem deste trecho, no qual notamos ausência total da voz *over*.

A progressão de Severino Pinto na narrativa do documentário aponta, na próxima sequência, para a apresentação definitiva do importante repentista sertanejo. Um quadro com sua fotografia ao lado de outro repentista evidencia a importância do ilustre cantador, além de apresentar seu ofício. Portanto, essa apresentação sobre sua profissão é resolvida no campo imagético, ao invés de se recorrer à utilização da voz *over*. A própria fotografia, no início da panorâmica vertical, nos remete às recordações das cantorias de Severino Pinto e o ato de sua presença física na cena, acompanhado de sua imagem fotográfica em um mesmo movimento de câmera, corrobora as asserções de Rosa durante o primeiro *flash* de Severino na tela, nas quais declara que sente a carência do vocabulário para descrever experiências vivenciadas em momentos diversos da vida.

Apesar de o nome do repentista não ser mencionado no documentário, é um poema de sua autoria que toma espaço na narrativa. Entoadado pelo próprio Severino Pinto, a poesia discorre em tom nostálgico sobre a fazenda de Gonçalo que, segundo o poema, “foi a fazenda mais forte do Nordeste brasileiro” da qual restou “somente saudade, recordação e tristeza”. A narração em *off* de Pinto remete ainda a um “sono eterno” do proprietário da fazenda do feijão. Essa nostalgia e a temática perenal tornam-se recorrentes na narrativa do documentário, retomadas nas referências de Rosa sobre a eternidade do sertão. Notamos aqui um descolamento na abordagem do diretor em relação aos outros filmes da viagem de 1967. Ao invés de sublinhar os vestígios de um sertão que está desaparecendo, há uma inversão elaborada, por meio do recurso constante às temáticas relacionadas ao eterno e a lembrança que transbordam para o espaço da memória. Sendo assim, esse sertão é incorporado pelo diretor e serve como forma que modela seu olhar.

Após os versos de Pinto sobre a *Fazenda do feijão*, inicia-se em voz *off* a sua cantoria ao lado de outro grande repentista: Lourival Batista. A cantoria é acompanhada de duas panorâmicas: a primeira, da direita para a esquerda, mostra a paisagem sertaneja e, logo em

seguida, uma segunda panorâmica, da esquerda para a direita, retornando o movimento. Nesse segundo movimento, seguimos a amostra de diversos instrumentos que despontam pendurados durante a panorâmica. A relação estabelecida entre essas duas panorâmicas – da paisagem sertaneja, somada aos inúmeros instrumentos na tela - oferece a leitura do sertão na narrativa do filme como um espaço em construção, por meio do conjunto de instrumentos disponíveis.

A seguir, ouvimos a cantoria de Severino Pinto e Lourival Batista acompanhar um artesão utilizando ferramentas no corte de uma lata. No desfecho desse trecho, vemos o artesão concluir sua lamparina feita de lata. O processo de transformação da lata em filtro, em companhia dos planos dos cantadores que intervalam a breve sequência, é emoldurado pelas declarações da entrevista de Rosa, que profere: “eu carrego um sertão dentro de mim e o mundo no qual eu vivo é também o sertão”. O sertão torna-se um espaço de criação pela maneira como o diretor propõe uma diversificação no arranjo das figuras recrutadas nos filmes da década de 1960, que tomam outra lógica organizacional.

As experimentações não se limitaram ao campo imagético, ao observarmos que o cineasta buscou soluções bastante ricas no âmbito sonoro do documentário, evidenciando a trilha musical como forte componente de sentido. Logo nas cartelas iniciais do documentário, notam-se oscilações de frequência semitonais e microtonais, guiadas pela nota A (Lá)¹⁴⁴ seguido, em certo momento, de um salto para a nota D# (Ré Sustenido), ou seja, produzindo o intervalo de três tons, chamado de trítono¹⁴⁵, que contribuiu para a sonoridade mais tensa, dissonante, ou até mesmo sinistra do início do filme.

Desse modo, notamos a intenção no trabalho de sonoplastia em dissociar-se da imagem e caminhar para a produção de um sentido próprio. Salientamos que esse processo de experimentação com a banda sonora iniciou-se na filmografia de Sarno já em *Viva Cariri!* (1970)¹⁴⁶. A partir de 1970, a parceria do diretor com o maestro e compositor Jaceguay Lins - no documentário *Segunda feira* (1974) e, de modo particular, no longa-metragem de ficção *Coronel Delmiro Gouveia* (1977) - apresenta um movimento consistente no rompimento com

¹⁴⁴ Análise conjunta ao etnomusicólogo Leonardo Corrêa Bomfim, realizada em 01/03/2015.

¹⁴⁵ Esse intervalo “no contexto da harmonia tonal, [...] é considerado o intervalo produtor de dissonâncias e tensões. Seu movimento obrigatório em direção ao repouso faz com que o trítono seja o grande responsável pela direcionalidade do sistema tonal. Desde o início do Renascimento sua sonoridade era evitada, pois simboliza o *diabolus in musica*” (CAZNOK, 2003, p.87).

¹⁴⁶ Alguns trechos do filme apresentam dissociações entre banda sonora e imagem. Verifica-se a diluição de um modelo mais rígido de enunciação, que, segundo Clara Ramos (2007, p.79), encaminha o filme para uma direção de caráter ilusório e “antinaturalista”.

o “naturalismo”. Em entrevista cedida à revista *Filme Cultura*¹⁴⁷, Jaceguay Lins declarou que grande parte dos filmes nacionais de então trabalhavam com o uso do elemento sonoro “ainda na sua fase naturalista”. Lins prosseguiu afirmando que uma de suas contribuições no sentido de superação desse momento tratou-se do trabalho no longa-metragem *Coronel Delmiro Gouveia* (1978), em que a trilha musical enfatiza características psicológicas das personagens, independentemente do plano imagético ou das falas, caminhando para um uso dramático no filme.

Em *Coronel Delmiro Gouveia*, o trabalho de sonoplastia consistiu em uma parceria entre Lins e a mixagem de Chico de la Riva. Acreditamos que o trabalho dessa dupla prosseguiu ainda no documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*, visto a continuidade de um processo que se estendeu ao longo da década de 1970, com o diretor Geraldo Sarno. Ainda no trecho inicial do documentário, faz-se perceptível a meticulosidade da composição sonora, que transborda para o trabalho com dinâmicas de intensidade. O timbre não se assemelha diretamente a nenhum instrumento, mas sim a um ruído, que oscila em suas tonalidades e sugere uma sonoridade mais sombria, tensa e repleta de expectativa.

A mixagem sonora de Chico de la Riva propõe o registro de instrumentos de cordas como violoncelo e contrabaixo com algumas alterações tímbricas, realizadas por meio de aplicações de recursos eletrônicos ou computacionais¹⁴⁸. No trecho do plano-sequência da feira, a presença pulsante de uma nota grave - provavelmente registrada no contrabaixo acústico - que insiste na mesma nota¹⁴⁹ é acompanhada da aceleração no andamento do *basso ostinato*¹⁵⁰, o que amplia a sensação de tensão e de expectativa ao que se sucederá.

Essa sensação de tensão, criada pela aceleração no andamento musical, dialoga diretamente com a entrada intencionalmente desordenada de planos que intervalam o plano-sequência da feira. Tal construção torna perceptíveis as alusões às lembranças do diretor ao visitar uma localidade marcada por um lugar de encontros como a feira. Do mesmo modo que as imagens irrompem na tela, sublinhamos um registro melódico mais agudo na banda sonora, que busca salientar o tom sombrio desse trecho. Esse som se assemelha ao de uma chaleira em ebulição, que permite, em seu escape de ar, a produção de inúmeras notas e

¹⁴⁷ Entrevista cedida à Hilda Machado, na revista *Filme Cultura*, n. 37, p. 8-11, jan/mar 1981.

¹⁴⁸ Notamos que tais experimentações no campo musical já tinham sido realizadas desde 1950, com a música concreta e a música eletroacústica.

¹⁴⁹ Nota D (Ré), resolvida em G# (Sol Sustenido), isto é, observamos, mais uma vez, a presença do tritono no documentário. De forma que a nota G# (Sol Sustenido) também é a 7ª Maior de A (Lá), o que proporciona uma necessidade de resolução ainda maior nessa “nota guia” inicial (Lá), ou “centro tonal” – que é frustrada e não acontece.

¹⁵⁰ Termo musical originário da língua italiana, o *basso ostinato* refere-se a “uma linha de baixo que é repetida obstinadamente por toda a peça ou movimento” (DOURADO, 2008, p.45).

harmônicos. No final do documentário, esse ruído retorna, juntamente à atmosfera tensa do início do documentário. Além disso, são utilizados alguns recursos percussivos, que intensificam tal atmosfera, durante as asserções de Guimarães Rosa na frase que leva o título do documentário: “eu carrego um sertão dentro de mim e o mundo no qual eu vivo é também o sertão”.

2.4 Tentativas e experimentações com a forma do ‘ensaio’

A primeira aproximação que podemos estabelecer entre os três documentários está relacionada à ausência de parâmetros homogêneos quanto ao recorte espacial e temporal dos filmes, ou seja, cada um vale-se de uma estrutura interna singular. Ao retomar imagens de arquivo e filmar, posteriormente, novas imagens em *Eu carrego um sertão dentro de mim*, Sarno dilui o recorte temporal no documentário, devido à ausência de referências quanto ao período de sua realização. O mesmo procedimento acontece em relação ao espaço devido à ausência de uma circunscrição espacial no filme, sendo que as localidades apresentadas não são contextualizadas. Sabemos que se trata de paisagens e espaços sertanejos por meio das referências mencionadas pela narração em *over*.

As imagens de diversas feiras não mencionadas no documentário *Segunda feira* e o desapego quanto à elaboração de um tempo específico no filme está alinhado a essa mesma perspectiva, que vincula ambos documentários em uma proposta sintonizada com as poéticas, às quais os filmes se articulam, respectivamente, a do escritor João Guimarães Rosa e a poesia nos versos de José Carlos Capinam.

O documentário *Casa Grande e Senzala* parece caminhar na contramão desse movimento. A sua temática é mais específica quanto à espacialidade e o recorte temporal e se faz presente já nas cartelas iniciais do filme, numa menção específica ao período de realização do filme “por ocasião dos 41 anos de seu lançamento”, referente ao livro homônimo de Gilberto Freyre. Desse modo, apesar dos documentários *Casa Grande e Senzala* e *Segunda feira* terem sido realizados na mesma viagem¹⁵¹, notamos que as estratégias adotadas nesses filmes são bastante divergentes. Os diversos títulos cedidos às breves sequências de *Casa Grande e Senzala* acompanham, de maneira muito sucinta e seletiva, o movimento próprio do livro homônimo de Freyre, do qual o curta-metragem se utiliza. A decisão do diretor quanto

¹⁵¹ Trata-se da viagem realizada por Geraldo Sarno, João Carlos Horta e Walter Goulart, pelos estados de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro.

ao uso frequente de seus prefácios¹⁵², estabelece um recorte enxuto, que, segundo Freyre (1974), “toca nos pontos essenciais [...] sem dar ao espectador qualquer ideia de ter parecido excesso de compressão”¹⁵³.

Observamos um conjunto de sequências em *Casa Grande e Senzala* que se encontra alinhado a uma “leitura ilustrada de alguns trechos do livro”, como mencionado nos próprios créditos iniciais do documentário. Portanto, as sequências “Terra Bruta”, “Colonizador” e trechos do segmento “Civilização” e “Alicerces” são articuladas por meio do uso do material iconográfico¹⁵⁴, apresentando a narrativa de maneira bastante linear. Os procedimentos formais adotados nesses trechos, excetuando os investimentos no campo sonoro nos momentos articulados com imagens de registro, são limitados ao percurso previsível traçado pela voz *over*.

Destacamos outros desdobramentos da narrativa em *Casa Grande e Senzala*. Em primeiro lugar, um conjunto de sequências que mobiliza o interesse da narrativa na relação estabelecida entre três figuras-chave: senhores, sinhás e escravas. Um segundo momento que atualiza o regime estabelecido na dialética sadista e masoquista, ampliando-o para uma visão mais ampla que abarca o contexto contemporâneo ao filme, extrapolando a periodização preestabelecida no livro¹⁵⁵. Além de um último percurso, composto pelas sequências que selam *Casa Grande e Senzala*, que encaminha a narrativa do filme para reflexões pertinentes ao próprio autor do livro, Gilberto Freyre.

O primeiro veio é caracterizado pelo uso frequente de planos-sequências, que agrupamos no bloco composto pelos segmentos: “Sinhás”, “Sifilização” e “Sadismo”, além de momentos das sequências “Cimento”, “Opulência” e “Serviço íntimo”. Nesses últimos três segmentos há uma exploração da espacialidade da Casa Grande por meio do uso dos planos-sequências que fazem a câmera se deslocar do *hall* de entrada da casa em “Cimento”, passando pela sala de jantar à copa em “Opulência”, para um movimento em direção aos

¹⁵² Em entrevista, Sarno (2014a) mencionou o uso exclusivo dos prefácios de *Casa-Grande & Senzala*. Verificamos que a 51ª edição, a qual nos debruçamos para nosso estudos, dispõe de vários trechos da narração presente, respectivamente, nas sequências “Alicerces”, “Civilização”, “Terra Bruta”, “Sifilização”, “Sinhás” e a sequência após Gilberto Freyre, nas páginas 38, 65, 161, 399, 421 e 44.

¹⁵³ Freyre elogiou o poder de síntese do trabalho empreendido pelo diretor, no entanto salientou seus limites, pertinentes à própria apresentação ao livro, como um convite ao espectador atento a leitura de seu ensaio sociológico.

¹⁵⁴ Optamos por adotar essa expressão quando nos referirmos às sequências que se utilizaram do repertório fotográfico e ilustrações.

¹⁵⁵ Salientamos que esse movimento se efetua no próprio ensaio de Freyre, pois os trechos de narração da sequência “Conclusão?” encontram-se no prefácio do segundo volume da 12ª edição de *Casa-Grande & Senzala*, publicada pela editora José Olympio. (páginas 68 à 71). 776 p.

cômodos mais íntimos da casa, que culmina somente com o plano-sequência em “Sifilização”, adentrando no cômodo mais íntimo da casa: o quarto de casal da Casa Grande.

A sequência “Serviço íntimo” apresenta e insere na narrativa do documentário a tríplice relação estabelecida entre sinhás, senhores e escravas. O protagonismo cedido às sinhás, através da nomeação de um segmento do filme, inteiramente dedicado à exposição das condições dessas senhoras¹⁵⁶, desequilibra os outros dois polos representados pelos senhores e escravas. Sobre a condição dessas últimas, a voz *over* se limita a breves considerações, que salientam suas posturas como no trecho: “nem sempre confraternizantes no gozo”, junto de ilustrações que acompanham os momentos finais do segmento “Sadismo”. Diferentemente das sinhás, não temos uma perspectiva das negras ou índias salientadas no filme, que se limitam ao espaço dividido com os senhores sublinhados na sequência “Sadismo”.

Há um fio condutor na narração que classifica os senhores como sadistas com relação às esposas na última frase proferida pela voz *over*, da sequência “Sinhás”. A seguir, a narração conceitua a “depravação sexual” como inerente aos próprios processos escravocratas, considerando-a “da essência mesma do regime”. Tece-se, dessa forma, uma relação entre senhores e escravas, emoldurada pela discussão entre sadismo e masoquismo, desenvolvida, sutilmente, na sequência “Sifilização” e concluída no segmento “Sadismo”. Essa discussão toma outra direção logo no próximo segmento intitulado “Conclusão?”, em que o texto de Freyre abarca uma visão mais ampla entre sadistas e masoquistas, para além das relações já mencionadas¹⁵⁷.

O segundo veio identificado se resume ao segmento “Conclusão?”. Essa sequência é marcada pela atualização do regime estabelecido entre sadistas e masoquistas, por meio das declarações da voz *over* que descrevem o ato de ultrapassar os limites da “esfera da vida sexual e doméstica [...] através da nossa formação em campo mais largo: social e político”. Ao abarcar essas duas esferas, a narração em *over* argumenta que a condição de equilíbrio presente na esfera doméstica apresenta-se arraigada nas duas seguintes ao mencionar os pares: “sadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura europeia e outros de cultura, principalmente, africana e ameríndia”.

As imagens que acompanham tais declarações foram realizadas nas feiras de Caruaru, no interior de Pernambuco, e Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Acreditamos que as

¹⁵⁶ Nos referimos à sequência “Sinhás”, de modo particular, ao trecho composto por fotografias de mulheres de diversas idades após a imagem do quadro do pintor francês Jean Baptiste Debret, *O jantar brasileiro*.

¹⁵⁷ Salientamos que não está no horizonte deste estudo discutir com profundidade questões inerentes ao conteúdo do livro *Casa-Grande & Senzala*. Nos limitaremos a questões pertinentes ao documentário *Casa Grande e Senzala*, observando a seleção de trechos específicos e suas dinâmicas empreendidas na narrativa do filme.

ferramentas audiovisuais utilizadas nesse segmento do filme instauram uma atualização do conteúdo do livro em chave conflitiva entre imagens e sons. O uso da voz *over* e o plano geral que acompanha os camponeses em direção às feiras, carregados de diversos objetos, são guiados por olhares diretamente dirigidos à câmera pelos camponeses nos três planos desse trecho da narrativa, reiterando o grau de estranhamento que realça a dimensão do conflito e potencializa a dimensão de uma leitura mais pessoal do livro.

A primeira personagem, um senhor com chapéu, contempla a equipe de filmagem, dirigindo seu olhar três vezes para a câmera. Em um ato de simplicidade, a personagem chega até a questionar o alvo de interesse da equipe, segundo nossa interpretação, devido ao seu gesto em olhar para trás, buscando um possível alvo de interesse das lentes que não fosse sua mera ação cotidiana. O segundo personagem, carregando um saco de juta, observa a câmera de maneira mais sutil. No entanto, o olhar insistente da terceira personagem que desponta na tela, equilibrando um saco de pano repleto de objetos, é o responsável pela tensão da sequência. O enquadramento parte de um plano americano, que acompanha o seu movimento até um primeiro plano. Esse olhar da personagem não é desviado ou sutil, como as duas primeiras personagens; trata-se de um olhar que persiste e encara as lentes da câmera. A postura ousada da personagem coloca a discussão explicitada pela voz *over* em outro plano, pois coloca em cheque a própria relação estabelecida entre a equipe de filmagem e a personagem filmada. O enquadramento final em primeiro plano da terceira personagem - resultado do movimento da breve panorâmica que acompanha seu percurso, além do uso do *zoom in* - deflagra certo desconforto, que remete ao trecho apenas mencionado pela voz *over* “doutores e analfabetos”, costurada no vínculo estabelecido entre os olhares da personagem para a equipe, representado pela lente da câmera. Apesar de o plano ser cortado logo a seguir, como nos dois anteriores, as soluções adotadas na filmagem – idênticas às dos camponeses registrados anteriormente – trazem uma dimensão tensiva ao associarmos o verbal e o visual, e que remete a uma leitura do texto de partida ao presente do filme, com ênfase na desmontagem da ‘quarta parede’, em que os sujeitos olham para a câmera, reiterando-se a dimensão reflexiva do trecho do filme.

Evidenciamos ainda a presença de um terceiro veio na narrativa de *Casa Grande e Senzala* que se limita às duas sequências compostas pela presença no escritor Gilberto Freyre nesses planos¹⁵⁸. Ambas as sequências são compostas por planos híbridos, em que as frases

¹⁵⁸ A respeito da sequência final com Freyre, a pesquisadora Maria Iñigo Clavo (2014: 355) salientou o encaminhamento do filme para o que “a princípio era um retrato do Brasil, termina por ser um retrato do próprio

proferidas por Freyre e sua imagem no plano são registradas em momentos diferentes, desestruturando a temporalidade desses trechos do documentário. Acreditamos que a disposição desses planos, como sequência inicial e final do filme, reforça o processo de atualização mencionado no segundo veio, gerado pela penúltima sequência intitulada “Conclusão?”.

Salientamos duas possíveis leituras quanto ao uso do ponto de interrogação no final do título “Conclusão?”. Um primeiro movimento pode ser associado com a intenção de sublinhar a irresolução e suspensão dos problemas sociais atualizados pelos segmentos realizados por imagens de registro das feiras e, de modo particular, a tensão adquirida nos momentos finais, na insistência do olhar expresso pela terceira senhora. Além de um segundo percurso que sugere uma hipótese conclusiva para o filme, sendo que tal sugestão potencializa uma divergência em relação à proposta do livro, visto a ausência de conclusão desse último por tratar-se de um ensaio sociológico¹⁵⁹. Respira-se, portanto, nessa penúltima sequência, rascunhos de uma conclusão permeada por imagens das feiras e corroborada pelo próprio ponto de interrogação. Essa intenção do documentário em propor um desfecho a partir de um trecho extraído do prefácio do livro¹⁶⁰ nos permite afirmar que há uma busca por parte do cineasta em conjecturar uma possível conclusão, por meio da parte final do texto deste prefácio.

Apesar de esses investimentos, *Casa Grande e Senzala* propõe, em linhas gerais, uma apresentação à obra de Gilberto Freyre. O sertão está vinculado ao espaço dos engenhos e às menções à própria obra do escritor pernambucano. No documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*, o sertão parece tomar outra direção mais articulada, que configura a própria estrutura do filme. Identificamos uma valorização dos elementos presentes no plano da imagem, na composição dos enquadramentos nos trechos finais dos buritizais, que corroboram as declarações do escritor Guimarães Rosa. Desse modo, ressaltamos a frase de Rosa: “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão [...] são ali os anjos e os diabos que manuseiam a língua”. Notamos certa recorrência de palavras como “eternidade” e “diabo” em suas declarações, como no trecho seguinte, ao qual se refere à perda da inocência do homem sertanejo e seu encontro com o diabo.

Gilberto Freyre”, ao salientar as declarações do escritor em voz *off* sobre a sua relação com a escrita do livro e a festa que se seguiu após o lançamento do volume.

¹⁵⁹ Gilberto Freyre classificou, em diversos momentos, seu texto como um “ensaio”, presente nas páginas 177, 368 e 387, na 51ª edição do livro *Casa-Grande & Senzala*.

¹⁶⁰ O texto que compõe a sequência “Conclusão?” no filme foi extraído do prefácio da 12ª edição do livro *Casa-Grande e Senzala*. p. 68-71.

A outra menção à palavra “eternidade” está associada aos rios, no trecho do plano-sequência da feira, em que Rosa afirma “rio é uma palavra mágica como eternidade”. Já próximos ao desfecho do documentário, durante as últimas declarações do escritor, notamos a reiteração desse pensamento, exposto na frase de Rosa, por meio de uma panorâmica que cobre toda a vegetação repleta de buritis. No canto inferior do quadro, surgem reflexos no rio que margeia a vegetação da caatinga, espelhando a imagem da árvore simbólica do sertão de Guimarães Rosa.

A sintonia entre as frases do escritor e o plano composicional das imagens se estende ainda para a frase: “não deve haver diferença entre homens e escritores [...] isso de se querer fazer deles duas pessoas completamente diferentes”, proferida logo a seguir no documentário. A presença de cercas que separam os buritizais pode ser interpretada como uma alusão à separação entre obra e vida, mencionada pela narração desse trecho. Tal pensamento é corroborado pela continuação da panorâmica, na qual as cercas diminuem de tamanho até desaparecerem completamente durante a frase: “a vida deve fazer jus à obra e a obra deve fazer jus à vida”. Apesar de menos evidente, acreditamos que esse trabalho se estende também, em certos momentos, para a trilha musical como na reiteração da figura do diabo no universo do sertão roseano¹⁶¹.

Um desvio claro no arranjo de som e imagem em corroborar as reflexões expostas pelo escritor consiste na irrupção do universo ficcional no filme, por meio da utilização de um trecho do longa-metragem *Coronel Delmiro Gouveia* (1977). Esse trecho do documentário evidencia as potencialidades de criação de seu próprio universo sertanejo, a partir de suas experiências vivenciadas e fabulações. O cineasta se apropria da sequência do Coronel Ulisses – que, montado a cavalo, reúne diversos cangaceiros pelo seu caminho rumo à libertação de Delmiro Gouveia - para incorporar outros elementos pertinentes ao documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*.

No documentário, Sarno utiliza-se da cantoria do repentista Raimundo Silvestre dos Santos ao invés de trilha musical do maestro J. Lins, presente originalmente no longa-metragem. Desse modo, a cantoria descortina o sertão como espaço de lembrança, ao recitar: “me despeço do sertão e de uma grande invernada, das noites de cantoria e os dias de trovoadas”. O sertão, como espaço de criação, torna-se possível e se delinea para o diretor na medida com a qual seu olhar modela e reconfigura suas experiências com o universo sertanejo. O ato de incorporar a cantoria nesse trecho ficcional no documentário delinea uma

¹⁶¹ No subcapítulo referente ao documentário mencionamos a utilização dos trítonos explorados pela trilha sonora, sendo esse intervalo chamado de *diabolus in musica*.

expressão bastante pessoal do cineasta, que ao retomar esse material, se despede do sertão, aquele sertão que vivenciou a partir das viagens de 1967.

A partir dessas afirmações, observamos que o documentário se encaminha para o limiar de outros domínios cinematográficos, como o “filme ensaio”. A respeito de sua forma cinematográfica, Antonio Weinrichter (2007, p. 12-13) afirmou a falta de um consenso sobre o termo “filme ensaio”, além da dificuldade em encaixá-lo em categorias. Apesar da complexidade do uso dessa terminologia, Weinrichter expõe uma definição provisória como hipótese de trabalho antes de discutir, em seu texto, os diversos filmes que caminham nessa direção. Ao esmiuçar características que conjugam uma obra cinematográfica como ensaística, o autor elencou dois pontos como quesitos necessários para cumprir tal definição. O primeiro item caracteriza o filme ensaio como domínio que transpassa a mera representação do mundo histórico, favorecendo uma reflexão sobre a própria obra e elaborando durante o percurso seu próprio objeto. O autor estendeu essa definição para um segundo ponto, no qual o filme ensaio privilegia “a presença de uma subjetividade pensante”¹⁶², o uso de materiais heterogêneos, como material de arquivo, entrevistas, comentários, além da intervenção do autor. O autor conclui seu pensamento mencionando que esse tipo de filme se trata de “um modo reflexivo específico do cinema que fabrica seu próprio objeto e inventa os meios para dar conta dele”.

O primeiro quesito elucidado por Weinrichter parece estar diretamente relacionado com a maneira pela qual as personagens são apresentadas no documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*. As reflexões do diretor, presentes nos esboços sobre o filme, estão em sintonia com essa análise quando sublinha sua intenção, desdobrada em três itens: realizar “um documento sobre o sertão, 2) um documento sobre mim (cinema), 3) um documento sobre minha relação com o sertão. Sua determinável: o livro fluxo da consciência”¹⁶³.

Ao elucidar os obstáculos na sintetização do termo “filme ensaio”, Weinrichter (2007, p. 23) recorre às autoras Nora Alter e Christina Scherer, a fim de estabelecer um arrazoado de estratégias recorrentes nesse domínio cinematográfico. As reflexões de Alter salientam a ausência de linearidade e um encaminhamento para o “uso equívoco de imagens objetivas para estabelecer um discurso subjetivo”. Esse percurso é ampliado nos pensamentos de Scherer, que desmembra essa visão subjetiva em “sonhos, a imaginação e a memória”, no

¹⁶² Tradução realizada pelo autor do texto.

¹⁶³ Material presente no acervo pessoal do cineasta. Mencionamos ainda que o texto de Sarno salienta a sua intenção inicial, ao mencionar que “o filme será [...] narrado por mim mesmo”.

qual a possibilidade de representar a realidade é posta em questão, por meio de afirmações indecisas.

A alusão ao fluxo de memória no plano-sequência da feira, mencionado nos parágrafos acima, condiz, de certo modo, com as reflexões de Sarno (1995, p. 24) quanto ao processo de montagem em seus filmes, ao identificar no procedimento de seleção das imagens do material bruto, imagens que figurem a sensibilidade do realizador e afirmem a “identidade do *eu* [...] a imagem embora possa reproduzir e refletir o outro, ela será, também, imagem do *eu*”.

O trecho do longa-metragem de ficção *Coronel Delmiro Gouveia* (1977) também se trata de um investimento nessa direção do “filme ensaio”, pois ao recuperar esse breve segmento do longa-metragem no documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*, o cineasta reconfigura a sequência do longa de ficção, utilizando-se da cantoria do repentista Raimundo Silvestre dos Santos. A integração dessa sequência no documentário elabora um significado à parte para o segmento do filme, além de estabelecer, a partir do uso de materiais heterogêneos, uma funcionalidade diversa daquela que esse trecho apresentava no enredo da narrativa ficcional. O uso desses materiais heterogêneos dá corpo à própria construção fílmica para além de seus vínculos externos à obra.

As cartelas do documentário apresentam uma dinâmica semelhante, ao observarmos que cada membro da equipe do documentário é apresentado ao lado de uma imagem cortada da xilogravura dos vaqueiros. Os créditos iniciais recorrem às palavras como “imagem”, “texto” e “som” para referirem-se às profissões dos membros da equipe, dissociando-os de suas funções profissionais no filme. O mesmo acontece aos produtores do filme, os quais são conhecidos somente por meio de dados extrafílmicos, visto que os nomes são elencados sem referência alguma às suas atividades. Retomamos nas cartelas finais em meio a algumas oscilações na imagem¹⁶⁴. A equipe e personagens do filme, antes apresentados em planos segmentados, apresentam-se todos unidos, inseridos em uma xilogravura única. Notamos um procedimento similar quanto aos vaqueiros que, nas cartelas iniciais, eram figurados pela metade e dividiam o plano com os nomes da equipe, e na composição da xilogravura completa, se apresentam todos no meio do quadro. A composição final dessa imagem da

¹⁶⁴ O registro foi possivelmente realizado por uma câmera para capturar a imagem completa da xilogravura devido às oscilações perceptíveis nos cantos do quadro, mais perceptíveis nas cartelas finais do filme. Portanto, acreditamos que o processo de truca não foi realizado para esse material iconográfico, optando, ao invés do escâner do material, por um registro direto da câmera. A oscilação dessas imagens poderia relacionar-se também à imprecisão no encaixe entre engrenagem para a bitola 16mm e as perfurações da película, criando-se o efeito de flutuação da imagem.

xilogravura coloca a equipe, os personagens do filme e a ilustração dos vaqueiros inseridos no mesmo universo, o que remete ao pensamento de um sertão que abarca todos esses elementos.

As reflexões de Rosa detonam a dimensão das lembranças em Sarno. Ao retomar as declarações de Guimarães Rosa sobre o sertão, como a frase que a voz *over* conclui o filme “eu carrego um sertão dentro de mim e o mundo no qual eu vivo é também o sertão”, Sarno corrobora seu anseio na criação de seu próprio universo do sertão. Por um lado, esse movimento do filme aproxima *Eu carrego um sertão dentro de mim* do “filme ensaio”, por outro o separa, pois o cineasta se apega em demasia às declarações do escritor, utilizando-se de imagens de referência direta ao universo roseano, como os buritizais.

Respira-se, de certo modo, a presença da autoridade do escritor Guimarães Rosa por meio da lógica de organização das sequências do filme. Esse arranjo das sequências acarreta na dificuldade da irrupção completa da voz do diretor no filme¹⁶⁵, corroborando uma identificação com a voz textual da narração, que dificulta a emersão completa de sua subjetividade.

O vínculo estabelecido entre as sequências que selam o filme – pertinentes à poética de Guimarães Rosa, presente em suas declarações e os planos dos buritis - não viabiliza a constituição de uma voz própria no documentário para além da soma de suas partes. Apesar de observamos esse movimento em nossa análise, salientamos a relevância da sequência que precede o desfecho do filme, figurada pelo trecho do longa-metragem *Coronel Delmiro Gouveia*. De modo particular, neste trecho, notamos o desprendimento do universo roseano para a elaboração própria de seu universo do sertão, no filme. Além disso, são diversos os momentos que reverberam a exploração dessas potencialidades no campo visual e sonoro da criação que, ao modelar seu olhar sobre as personagens e paisagens sertanejas, reconstitui seu universo do sertão por meio da irrupção de lembranças no âmbito da memória. Tais experimentações entram em conflito com o arranjo final das sequências.

As intenções do cineasta sobre seu posicionamento social - a saber, o qual corrobora a sua opinião de que as questões de cunho político são inerentes ao próprio campo artístico - são delineadas com maior profundidade quando coadunadas à entrevista de Guimarães Rosa. O recurso aos dados extrafílmicos – como a circunstância na qual a entrevista de Guimarães

¹⁶⁵ Ao apresentar o documentário autorreflexivo, Nichols (2005, p. 64) defende a importância desse modelo de documentário funcionar de um modo autônomo, no qual o sentido do filme deve ir além da simples soma de suas partes, criando um “sistema que afirma sua própria voz, em contraste com as vozes que ele recruta e observa”. O autor ressalta que essa forma de documentário procura resolver limitações presentes na admissão da subjetividade e o posicionamento social e textual do *ego*, considerando tal atitude não mais questionável ou problemática.

Rosa foi realizada ou mesmo a inserção direta das intenções do cineasta, sem intermediações do escritor – tornam o posicionamento de Sarno mais claro, porém esses recursos não integram a narrativa do filme¹⁶⁶.

É perceptível o reconhecimento e a intenção por parte do cineasta em transpassar o modelo de documentário trilhado nos filmes de 1969. Esse processo é visível nas experimentações no âmbito da montagem e no campo sonoro e, sobretudo, no diálogo pulsante que se estabelece com o campo amplo que nomeamos como o “literário”.

¹⁶⁶ Ao descrever as partes componentes da ‘voz’ do filme, Nichols (2005, p. 63) salientou documentários que valorizam o âmbito histórico como elemento favorável na constituição autônoma da ‘voz’ do filme. Essa parte, pertinente ao contexto histórico no documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim*, está elidida da narrativa do filme, limitando-se a dados extrafílmicos que reconstituem o momento histórico o qual o filme foi concebido.

3. Aproximação às formas religiosas

Neste capítulo analisaremos quatro documentários do cineasta Geraldo Sarno dentro do recorte sobre a religiosidade. A temática religiosa aparece já nos documentários concebidos pelo diretor na década de 1960¹⁶⁷, mas as pesquisas empreendidas pelo cineasta no campo da religião, realizadas em meados da década de 1970, tornam tais temáticas predominantes nos documentários realizados nesta década e na seguinte.

Nesse sentido, o cineasta ampliou seu conhecimento dentro do campo religioso, além de utilizar novas ferramentas audiovisuais para articular a atualização de temas religiosos na narrativa dos filmes, obtendo assim um resultado bastante representativo da ‘voz’¹⁶⁸ desses documentários.

Esse momento específico da filmografia do cineasta, selecionado por meio do recorte deste estudo, é marcado por mudanças significativas, particularmente na ênfase ao universo temático retratado e as abordagens utilizadas. Buscaremos aferir, por meio da análise fílmica e de um estudo mais aprofundado dos procedimentos adotados pelo cineasta, a maneira de documentar tais religiões utilizadas pelo diretor.

Salientaremos no conjunto desses quatro filmes a atenção do cineasta em duas direções. A primeira volta-se para o candomblé, por meio da realização de dois documentários: *Espaço sagrado* (1975) e *Iaô* (1976). A outra incide sobre a vertente católica da Teologia da Libertação, nos documentários: *A terra queima* (1984) e *Deus é um fogo* (1987).

Buscaremos ponderar sobre as formas de aproximação com as duas religiões. Notamos a presença de uma primeira estrutura já estabelecida pela lógica das próprias religiões documentadas, como vemos em *Iaô* - a cronologia das etapas do processo iniciático - e em *Deus é um fogo* - com a periodização da vertente da Teologia da Libertação, desenvolvida ao longo da estrutura do documentário.

Em seguida, sublinharemos, por meio de minha leitura, a presença de uma segunda estrutura na narrativa dos filmes. Esses investimentos são marcados pela tentativa do cineasta em se aproximar das temáticas religiosas documentadas, gerando interpretações a respeito

¹⁶⁷ A temática religiosa presente nos documentários *Viramundo* (1965) e *Viva Cariri!* (1970) é figurada como desdobramento de outros temas tratados nesses filmes, ligados ao trabalho e à indústria.

¹⁶⁸ O teórico americano Bill Nichols descreve o conceito de ‘voz’ no documentário em seu livro *Introdução ao documentário*, p. 76. Essa “voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme”.

desse material. Assim, no documentário *Iaô* notamos o ato performático do diretor frente à câmera - alargando o repertório de materiais utilizados para a documentação e a atualização da maneira de registrar o candomblé – e em *Deus é um fogo* a atualização da Teologia da Libertação, que incorpora questões consideradas periféricas na vertente do catolicismo mais institucionalizado. A pluralidade de materiais de registro sublinham o legado africano no continente latino-americano, assim como a herança dos povos indígenas e sua cosmogonia, traduzidas na reverberação das reflexões do Monsenhor Leonidas Proaño.

A aproximação com a temática da Teologia da Libertação se inicia na passagem do conhecimento adquirido sobre a religião em *A terra queima*, que vê a teologia como uma das saídas possíveis frente às dificuldades sociais geradas pela seca, e em *Deus é um fogo* propõe uma relação produtiva entre a Teologia da Libertação e uma ‘cosmogonia indígena’. Por fim, o caminho traçado entre os documentários *Espaço sagrado* e *Iaô* apresenta a aproximação crescente entre a equipe e os membros do terreiro, a partir do nível de conhecimento que o cineasta tem do universo do candomblé documentado, apresentando-se incipiente em *Espaço sagrado* e avançando, gradativamente, por meio do envolvimento do diretor nas negociações para a filmagem, em *Iaô*. A respeito desse último documentário, cabe sublinhar a valorização da ‘voz do outro’¹⁶⁹ no filme, marcada pelas autorizações da mãe-de-santo do terreiro documentado para a entrada de um universo proibido aos não iniciados.

Para este estudo realizaremos o mapeamento dos conceitos e ideias ligados ao processo de concepção desses documentários, da reunião de textos, artigos e entrevistas realizadas com o cineasta. Após a sistematização e análise deste material, descrevemos o processo de produção dos filmes, partindo de seus principais colaboradores e dos acontecimentos suscitados durante o processo de criação dos documentários.

Em seguida, buscaremos recuperar o contexto de leitura nos dois subcapítulos para observarmos as ideias desenvolvidas por outros estudiosos sobre as obras analisadas. No caso dos dois documentários sobre candomblé, recuperamos as reflexões traçadas nos encontros da Sociedade de Estudos da Cultura Negra do Brasil (SECNEB), no início da década de 1980, e em relação aos documentários sobre a Teologia da Libertação utilizamos o material textual

¹⁶⁹ Em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet traçou um panorama sobre documentários brasileiros realizados nas décadas de 1960 e 1970. Nesse percurso, o autor procurou mostrar quem era o dono do discurso nos filmes analisados, evidenciando assim uma passagem na década de 1970 da “voz do dono”, pertencente ao documentarista, para a “voz do outro”, que considera de maneira mais ampla a realidade observada. Nesse diálogo entre dois sujeitos, propõe-se uma abordagem mais horizontal, questionando os limites das formas de representação da cultura popular, que matiza as relações desenvolvidas na década precedente.

produzido em jornais e catálogos de mostras, visto a ausência de dissertações e teses acadêmicas relacionadas diretamente ao estudo desses filmes.

Além disso, retomaremos textos representativos sobre o estudo da temática religiosa no cinema, como as pesquisas de Xavier (1983), Bernardet (1980; 1994; 1996; 2003) e Mesquita (2006). Além do diálogo entre as reflexões de Avellar (2003) em articulação com o pensamento de Geraldo Sarno.

3. 1. *Espaço sagrado e Iaô*

Em meados da década de 1970, Geraldo Sarno realizou duas obras que faziam parte de um projeto formulado na década anterior, logo após *Viramundo* (SARNO, 2006, p. 209) intitulado *A cidade sagrada*. A intenção do cineasta era elaborar uma série sobre as religiões afro-brasileiras, tendo como foco central o transe. Os filmes concluídos são os documentários de curta-metragem *Espaço sagrado* (1975) e o de longa-metragem *Iaô. A iniciação num terreiro Gege Nagô* (1976).

Ambos os filmes foram produzidos pela Saruê Filmes¹⁷⁰, produtora do cineasta Geraldo Sarno que, a partir desses filmes, interessa-se por questões ligadas à identidade negra, tal como *Ilê Aiyê/Angola* (1986)¹⁷¹, que celebra o aniversário de 10 anos do grupo *Ilê Aiyê* de Salvador.

O primeiro documentário nascido do projeto *A cidade sagrada* foi *Espaço sagrado*. O curta-metragem elabora um olhar exploratório sobre o espaço geográfico do terreiro de candomblé *Ilê Axé Ita Ylê*, no Recôncavo Baiano, do qual o cineasta se aproximou, a partir das leituras do livro do sociólogo Roger Bastide, *O candomblé na Bahia*, particularmente o capítulo *O espaço sagrado e tempo sagrados*.

Notamos, de saída, nas cartelas de *Espaço sagrado*, que estão presentes os agradecimentos ao casal Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos¹⁷². Além disso, ressaltamos os agradecimentos à sacerdotisa Mãe Filhinha, demonstrando o respeito do cineasta ao considerá-los “os mestres”, conforme escrito em uma das cartelas iniciais do filme. A

¹⁷⁰ O filme *Iaô* divide a produção com a produtora Mariana Filmes e Moisés Kendler, que realizou documentários sobre temáticas da cultura negra nas obras *A baiana* (1974) e *Igreja de pretos e pardos* (1976). No caso do curta-metragem *Espaço sagrado* (1975) foi um trabalho de coprodução do Ministério de Educação e Cultura.

¹⁷¹ Direção e roteiro de Orlando Senna. As pesquisas de Sarno sobre a cultura negra na Bahia não se limitaram ao campo da música, abarcando também as artes plásticas com seu resultado posterior no DVD *A imagem cinematográfica e o artista plástico Hélio de Oliveira* (2006), em que Sarno investigou artistas plásticos afro-brasileiros como Juarez Paraíso e Hélio de Oliveira.

¹⁷² Artista plástico e sacerdote Deoscóredes Maximiliano dos Santos e a antropóloga chilena.

valorização desse universo se expressa também nas declarações de Sarno (1984, p. 61), ao ressaltar a importante passagem de função do então eletricitista Arnol Conceição e de sua equipe em ambos documentários para “o primeiro documentarista negro da Bahia ao fazer o filme *Massapê*”.

Um importante colaborador foi o fotógrafo¹⁷³ José Carlos Avellar, que possui uma carreira também como crítico cinematográfico. Cabe salientar que as análises do crítico quanto à obra de Sarno se utilizam de certos elementos do vocabulário artístico do diretor, haja vista a relação constituída na parceria em seus filmes. Em 1974, formou-se em Salvador um importante núcleo a partir de figuras que gravitavam em torno do universo da cultura afro-brasileira, como Mestre Didi, Juana dos Santos e Marco Aurélio Luz, para a fundação da Sociedade de Estudos da Cultura Negra do Brasil (SECNEB). O SECNEB surgiu com o intuito de desenvolver um entendimento mais vasto “da ‘civilização negro-africana’ na sociedade brasileira e, para atingir tais fins, contou com “inúmeros membros da comunidade negra do Brasil aos esforços de cientistas sociais, intelectuais e artistas” (SANTIAGO JÚNIOR, 2009, p. 98).

O SECNEB realizou o seminário intitulado *Cinema e descolonização* em 1981, no qual algumas discussões promoveram pontos de tensão entre etnógrafos e antropólogos de um lado, e do outro críticos de cinema e roteiristas, particularmente “no momento de apontar filmes brasileiros determinados como portadores dos antigos estereótipos do negro afinados à mentalidade colonialista” (XAVIER, 1982, p. 23).

Nesse sentido, recorreremos brevemente ao contexto ligado ao encontro da SECNEB. Partimos da tese de Ismail Xavier (2007, p. 68) defendida em 1979 e publicada em 1983, que contrapõe a experiência religiosa, individualmente vivida como “religião subjetiva”, a certa exterioridade da “religião objetiva”, mais ligada à presença de rituais religiosos.

Os textos do crítico Jean-Claude Bernardet, (1996, p. 190) tomam outra direção, propondo analisar a relação religiosa estabelecida entre o realizador do filme e a sua obra cinematográfica, visando elucidar se os filmes são “religiosos” ou se tratam de “filmes sobre religião”. O conceito de “filmes religiosos” está pautado em uma construção de um ponto de vista interior, dentro de uma perspectiva religiosa, que precisa ser articulado, a partir de elementos da estrutura narrativa e da linguagem cinematográfica (BERNARDET, 1980, p. 11).

¹⁷³ José Carlos Avellar realizou as imagens preto e branco e o fotógrafo João Carlos Horta fez as imagens a cores, excetuando os planos filmados dentro do *roncô*, feitos pelo próprio cineasta Geraldo Sarno.

Os “filmes sobre religião” são filmes que apresentam rituais religiosos de maneira mais descritiva, sendo essa forma de apresentação dirigida a um público não familiarizado com as doutrinas religiosas apresentadas nos filmes. Por outro lado, os filmes que adotam uma ótica mais próxima da perspectiva religiosa são, segundo o autor, aqueles que apresentam a religião de forma mais elíptica, sendo desconsideradas as etapas e os processos, desse modo, subentendidos pelo público que reconhece seus códigos internos (BERNARDET, 1994, p. 108).

Espaço sagrado apresenta de maneira descritiva o espaço do terreiro, onde os cultos nele praticados, das linhas *jeje nagô* e *caboclo*, possuem uma duração bastante equilibrada na narrativa, particularmente em seus trechos iniciais. Essa dimensão descritiva está presente também na *voz over*, que discorre sobre a geografia do espaço do terreiro em tom explanatório. O filme estabelece, desse modo, uma visão condizente ao “filme sobre religião”, segundo o pensamento de Bernardet. As frases da narração explicitam a relação ainda recente que o diretor possuía com o universo que documentava, marcando uma aproximação relativamente nova com esse espaço. A locução em *over* não se limita à descrição, encaminha-se também para o testemunho de um processo de criação, onde se atesta que o documentário seria um filme introdutório e poderia ensejar outras realizações. Em síntese, trata-se de uma apresentação restrita a um terreiro de candomblé do Recôncavo Baiano, que apesar de não ser citado no documentário, sabemos que se trata do terreiro da *ialorixá* Mãe Filhinha¹⁷⁴, *Ilê Axé Ita Ylê*, na cidade de Cachoeira, na Bahia.

O documentário *Iaô. A iniciação num terreiro Gege Nagô* também foi realizado no mesmo terreiro. *Iaô* possui um trecho de seu texto inspirado na tese de doutoramento da antropóloga Juana Elbein dos Santos¹⁷⁵, defendida na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV), intitulada *Os nagô e a morte: pàdè, asèsè e o culto ègun na Bahia*. A tese, defendida em 1972, foi “obra fundamental da legitimação de uma perspectiva afrocêntrica e nagôcentrica, e que se tornaria uma das matrizes do programa do SECNEB” (SANTIAGO JUNIOR, 2009, p. 98).

Iaô traz no subtítulo do filme a proposta de tratar do processo iniciático. Segundo Santiago Junior (2009, p. 97), não existiam ainda dentro do contexto cinematográfico do período, documentários que tocassem com profundidade em tais aspectos, dentro de um terreiro nagô baiano (SANTIAGO JUNIOR, 2009, p. 97). Essa proposta, inovadora na

¹⁷⁴ *Ialorixá* é o nome dado à sacerdotisa ou mãe-de-santo que preside um terreiro de candomblé.

¹⁷⁵ O trecho específico, utilizado na narração, se refere ao mito de *Oxalá*. A antropóloga Juana Elbein dos Santos realizou documentários dentro da SECNEB com o objetivo de promover uma perspectiva ligada as propostas desenvolvidas na tese de doutorado como no filme *Yia-mi-agbá. Mito e metamorfoses das mães nagô* (1981).

temática, traz a possibilidade, segundo o autor, de elaborar um “novo olhar” sobre algo jamais filmado como o processo iniciático nagô.

Para estabelecer esse olhar que o cineasta projeta sobre o terreiro documentado, buscaremos aferir quais são as estratégias que Sarno adotou, o recorte metodológico adotado na eleição de um terreiro específico e, ainda, a importância de Mãe Filhinha dentro do contexto religioso do candomblé baiano¹⁷⁶.

Há uma relação entre as duas obras que serve de elemento detonador para o filme *Iaô*. Na última sequência de *Espaço sagrado* uma *iaô*¹⁷⁷ entra em transe ao fazer sua obrigação à *Iemanjá* no Rio Paraguaçu, em Cachoeira. Segundo Geraldo Sarno (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 24) algumas perguntas emergem desse trecho final e que serão respondidas no filme subsequente, *Iaô*, como as relacionadas ao transe e à própria constituição das *iaôs*.

Apesar de apresentar e discutir em trechos do documentário questões relacionadas ao transe, *Iaô* tem como foco principal o processo iniciático de três *iaôs*. O documentário apresenta as etapas desse processo em ordem cronológica, por meio de cartelas que circunscrevem cada uma das sequências do ritual no filme: “catulagem”, “raspagem”, “1º sarapocã”, “bori”, “2º sarapocã”, “sundidé”, “3º sarapocã”. Dessa forma, respeita-se o processo documentado e seu desdobramento natural dos eventos no tempo. O uso do 16mm¹⁷⁸ acarretou em profundo rigor na eleição dos eventos a serem filmados, haja visto as limitações materiais da bitola e a decisão em respeitar a cronologia dos eventos.

Durante o curso intitulado *Como nasce o documentário*, o cineasta comentou sobre os modos de lidar com esse material durante a filmagem de *Iaô*:

Eu não posso filmar 5 horas de festa à noite, embora a festa dure 8 horas. Eu não tenho material para filmá-la toda. Então eu tenho que saber que momentos eu vou filmar e saber que aquela é uma de, digamos, 5 festas. [...] vou filmar 6 minutos, mas eu fico 6 horas na festa, porque pode ocorrer na festa alguma coisa que eu não espero. Inclusive porque eu não conheço a festa inteira¹⁷⁹.

O documentário *Iaô* apresenta aspectos mágicos da religião do candomblé através de sua predileção em documentar o processo de iniciação, como vemos na presença do transe em diversos momentos. A importância do transe no processo iniciático foi minuciosamente

¹⁷⁶ Essas questões relacionadas à mãe-de-santo Narcisa Cândida Conceição foram aprofundadas no texto *Boa morte. Das memórias de Filhinha às litografias de Maragogipe*, de Sebastião Heber Vieira Costa.

¹⁷⁷ *Iaô* é o título dado ao membro do terreiro, já iniciado em primeiro grau, que cumpriu todas as obrigações necessárias dentro do longo processo de iniciação do candomblé.

¹⁷⁸ Em seguida ampliado para 35mm. CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha completa *Iaô*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 01/04/2014.

¹⁷⁹ Material registrado em formato audiovisual e transcrito pelo autor do texto.

descrito no percurso realizado pela quarta *abiã* que, apesar de participar dos ritos preparatórios, não se encontra recolhida ao *roncó*¹⁸⁰, pois como comenta a narração em off, “ao contrário das outras (*abiãs*) ainda não foi possuída por um orixá”.

No plano seguinte, a *ialorixá* consulta *Ifá*¹⁸¹ através dos búzios e constata-se que dois orixás “estão em luta pela sua cabeça”, como informou a *voz over*. A *ialorixá* decide então levar a quarta *abiã* ao centro do barracão, junto a um grupo restrito da comunidade do terreiro, para que, através do *adarrum*, toque de atabaques para invocação das entidades, se defina pelo transe qual será seu orixá. Apesar dessa tentativa, o transe não ocorre e na sequência posterior o cineasta entrevista a *ialorixá* para buscar entender porque o transe não ocorreu.

Em duas sequências do processo de iniciação filmadas no *roncó*, respectivamente “Catulagem” e “Raspagem”, como informam as cartelas, observamos um retorno constante da câmera em uma das três *abiãs* que se encontrava em estado de transe.

Somente o diretor Geraldo Sarno foi autorizado a filmar dentro do espaço do *roncó*. A princípio, essa autorização veio por meio de um encontro de Mãe Filhinha e outros pais e mães de santo do terreiro com a equipe restrita em locação, em que a *ialorixá* informou que “a câmera não tem nem bom nem mau olhado”, informando assim a decisão de autorizar as filmagens pela equipe (AVELLAR, 2003, p. 193). O consentimento para as filmagens aconteceu ainda na fase de pré-produção do filme, sendo assim, ela não aparece no documentário.

Houve ainda uma segunda autorização, sendo essa presente na narrativa. Trata-se da sequência em que vemos um membro do terreiro realizando a limpeza de corpo do cineasta Geraldo Sarno, evidenciando a sua presença física no plano. A sequência sucede a outras relacionadas aos ritos preparatórios, como o banho na fonte sagrada e preliminares como a despedida dos caboclos do terreiro, durante o nascimento das novas *iaôs*, conforme indicado pela *voz over*.

Esse trecho da limpeza de corpo do diretor foi colocado dentro da sequência cronológica do processo de iniciação, visto que antecede as etapas que serão realizadas dentro do *roncó*. As sequências que seguem o trecho da limpeza de corpo, com o *ebó* para Exu, seriam somente permitidas depois do cumprimento dessas funções. Sarno realizará no filme

¹⁸⁰ Espaço no qual são recolhidas as *abiãs* que serão iniciadas para tornarem-se *iaôs*, ou seja, sacerdotisas dos orixás.

¹⁸¹ Considerado oráculo dentro da cultura ioruba, sendo referido no documentário como “o senhor dos destinos” pela *voz over*.

ainda um segundo compromisso religioso, que consiste em uma oferenda no Rio Paraguaçu, para acompanhar os rituais em sua totalidade.

Na sequência do “primeiro sarapocã”, como informa a cartela de abertura desse trecho, vemos as três *abiãs* conduzidas pela *ialorixá* e sua assistente¹⁸² na saída do espaço do barracão de festas em direção ao *roncó*. Em seguida, notamos que a assistente faz um gesto com as mãos abertas para a câmera não seguir. O barracão de festas podia ser filmado pelos fotógrafos da equipe, mas eles não estariam autorizados em seguir as *abiãs* até o retorno ao *roncó*, pois não realizaram os compromissos requeridos pela *ialorixá*, sendo essa tarefa endereçada somente ao cineasta.

Durante as filmagens das etapas da iniciação no *roncó*, notamos um particular interesse da câmera no registro de alguns planos em que as *abiãs* encontravam-se em transe. Na sequência da “Catulagem”, as jovens, enfileiradas e sentadas têm seus cabelos cortados pela *ialorixá* e sua assistente. As três *abiãs* possuem o mesmo tratamento pela câmera, tem o corte de cabelo filmado em primeiro plano, na ordem respectiva em que estavam enfileiradas.

Apesar de possuírem o mesmo tratamento, notamos que a câmera insiste um pouco mais na terceira *abiã* filmada, que treme bastante enquanto seus cabelos são cortados. Em um plano seguinte temos a *abiã* mais uma vez em primeiro plano, encostada na parede, movendo com certa intensidade o tronco e a cabeça, além de um plano médio em que colocam nela um colar de contas. Na sequência seguinte da “Raspagem”, ainda notamos três primeiros planos relacionados à terceira *abiã* em movimentos de transe.

Além desse retorno constante à figura da terceira *abiã*, observamos que a disposição a qual são filmadas as *abiãs* nas etapas de iniciação é condizente com a ordem em que elas foram possuídas por seus orixás e, portanto, ao arranjo que estão enfileiradas no *roncó*. A primeira a passar pelas etapas de iniciação no filme é justamente a primeira *abiã* que, em alguns momentos dessas etapas é a única a ter o procedimento documentado por completo.

Frisamos que a decisão de filmá-la primeiro está ligada a um respeito ao próprio desenvolvimento cronológico do ritual de iniciação. Quanto à opção em priorizar a apresentação dos procedimentos completos somente uma vez, ao invés de mostrá-los em cada uma das *abiãs*, cabe ressaltar a importância das elipses temporais no filme como solução prática às limitações de ordem técnica ligadas ao alto custo das películas cinematográficas, além de evitar redundâncias no documentário.

¹⁸² Apesar da personagem no plano ser também uma sacerdotisa, como informa o documentário, optamos por nos referirmos a ela como “Assistente de Mãe Filhinha”. O termo sacerdotisa pode ser normalmente substituído por *ialorixá*, o que poderia causar certa confusão na identificação entre essas duas personagens no texto.

Retornando aos planos da terceira *abiã* em transe, presente nas sequências “Catulagem” e “Raspagem”, salientamos as considerações de Juana Elbein dos Santos que critica, nesses planos, certa predileção da câmera pela exposição do transe na duração do registro e intensidade dos mesmos. A antropóloga aprofundou suas críticas ao defender que simplesmente o ato de filmar dentro do espaço do *roncó* seria ultrapassar as normas religiosas, afetando a comunidade documentada.

Apesar de declarar sua admiração pela sinceridade e empenho do cineasta, Juana dos Santos argumentou que a seleção para o filme de segmentos do processo de iniciação marcados pelo transe, em detrimento de trechos de lucidez ou semiconsciência, - declarando que esses estados coexistem no processo iniciático - proporcionariam um olhar tendencioso sobre as *iaôs* para o espectador leigo.

Em uma entrevista cedida à revista Comunicações do ISER¹⁸³ (Instituto de Estudos da Religião), o diretor declarou a intenção do documentário em “ser fiel ao culto e à minha capacidade de compreendê-lo, de me relacionar com ele, naquele momento”. O cineasta optou por não atender restrições que poderiam causar desentendimentos no público ou desavenças religiosas do universo religioso dos terreiros, argumentando a importância, para o documentário, da relação estabelecida entre o realizador e a comunidade, que contou com laços de amizade entre a equipe e as pessoas do terreiro, que não poderia ser sacrificada (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 17).

Bernardet também destacou essa carga afetiva no documentário:

Sarno filma o processo de iniciação com extrema dedicação e ternura [...] não pretende tratar o candomblé como objeto, revelando explicitamente essa preocupação quando o próprio diretor se filma praticando os rituais: ele não é exterior ao que filma, ele penetra dentro (BERNARDET, 1980, p. 13).

Segundo o crítico, apesar da atitude de penetrar na narrativa do filme, o cineasta não elabora “uma expressão religiosa de dentro”. Acreditamos que tal procedimento estaria mais relacionado à ideia desenvolvida por Bernardet (1980, p. 11) de “filme religioso”, em que, retomando o conceito apresentado no início deste texto, dá-se a elaboração de um ponto de vista interior, afinada à perspectiva religiosa, articulada através de elementos de linguagem e narrativa fílmica.

A presença do próprio diretor, filmado em algumas práticas rituais, como na sequência da limpeza de corpo ou ainda no plano em que o cineasta faz uma oferenda ao orixá *Oxalá*,

¹⁸³ A entrevista foi cedida à Waldo César e Patrícia Monte-Mór para *Revista Comunicações do ISER*. Ano 3, n. 10, out/1984.

aponta para uma ampliação do repertório de materiais que o cineasta se dispõe para a articulação do documentário.

Na sequência da limpeza de corpo vemos ainda a presença de dispositivos cinematográficos como câmera, equipamento sonoro, além de alguns dos integrantes da equipe. Tais estratégias ainda não haviam sido utilizadas pelo diretor em seus documentários precedentes, além da representativa inserção do próprio cineasta nos planos da imagem referente às sequências da limpeza de corpo e da oferenda a *Oxalá* figura a performance do diretor para a câmera.

Sublinhamos que essas duas sequências estão afinadas à relação que se fortificou durante o período em que a equipe permaneceu no terreiro e as decisões de membros importantes dessa comunidade, que viabilizaram as filmagens. Como salientou Bernardet (2003, p. 174-176), algumas das estratégias adotadas em fase de pré-produção, como a opção de documentar o próprio processo de filmagem da iniciação, foram descartadas, devido a um efeito de distanciamento que esse procedimento causaria no filme.

Em relação à sequência da limpeza de corpo, aproveitando a pluralidade de elementos que lá se expõem, buscamos levar a análise para outra direção. Ao estudar os planos desse trecho, Bernardet (1980, p. 13) ressaltou certa ambiguidade presente nas imagens, em dois veios: “por um lado, o documentarista praticaria um ritual em que acredita [...] por outro estaria se submetendo a um ritual, em que não acreditaria necessariamente”. Em um texto seguinte, Bernardet (1996, p. 191) recolocou essa questão da ambiguidade, ultrapassando-a em certo momento do artigo para colocar essa sequência do filme em outra chave de leitura, evidenciando uma tentativa de quebra da relação sujeito-objeto. O autor buscou um esclarecimento sobre essa postura, consultando o próprio cineasta que optou por não aderir a nenhuma das duas interpretações.

Acreditamos que, apesar da importância das hipóteses apresentadas e desdobradas por Bernardet em seus dois textos, essa dicotomia não estava no centro do pensamento do cineasta sobre o filme. O seu foco estaria voltado à observação das dinâmicas que a própria filmagem gerou e a sua reação como cineasta perante elas. Portanto, a sequência da limpeza de corpo do cineasta estaria extremamente relacionada com a autorização de filmar o *roncó*, sendo essa permissão a responsável pela geração de novos materiais de composição, como a inserção física no plano, que o cineasta articula para responder questões colocadas em sede de produção do filme.

Em entrevista, Sarno (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 22) declarou que investiga o fenômeno religioso como maneira de compreender a profundidade em suas expressões, ânsias e sentimentos que vem à tona na afirmação de uma religiosidade, e que, em outras situações, poderiam encontrar-se estagnados. Nessa aproximação com a religiosidade, podemos perceber nas declarações do cineasta dois filões: no primeiro, o cineasta acaba por observar na expressão religiosa aspectos ligados a questões sociais, expondo uma possível imbricação entre os dois fenômenos; religioso e social. No segundo, o diretor envereda em uma busca na compreensão de seu próprio trabalho como documentarista.

Nesse ponto, podemos retomar dúvidas a respeito das questões de Bernardet sobre o trecho da limpeza de corpo. O segundo veio que identificamos nas declarações de Sarno no parágrafo anterior acaba por diluir a dicotomia suposta por Bernardet, que, por um lado, afirma que “não me faz obrigatoriamente um religioso”, mas por outro “me faz [...] porque permite que eu desenvolva em mim mesmo uma sensibilidade religiosa, embora não obrigatoriamente confessional” (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 22).

Nas considerações desenvolvidas nestas últimas páginas, nos atemos aos aspectos ligados às discussões específicas de alguns planos e sequências que suscitaram contestações, privilegiados pela literatura ou que reconhecemos de grande importância para esta primeira análise.

A partir das leituras realizadas para este estudo, sentimos a necessidade de recorrer mais uma vez ao seminário *Cinema e Descolonização* e aos aspectos evidenciados por Xavier (1982), a fim de avançarmos com algumas reflexões. Alinhados ao pensamento de Xavier (1982, p. 23), reconhecemos a importância de salientar particularidades dos documentários aqui estudados que possam suscitar reações e sensações no público e, deste modo, extrair assuntos que, a partir de pormenores da obra, possam ser aprofundados, mas sentimos a necessidade de recorrer aos desdobramentos desses planos e sequências dentro da narrativa dos filmes.

Portanto, retomando as reflexões traçadas por Xavier e Bernardet nesse seminário, propomos uma análise mais ampla dos filmes aqui examinados, estudando em filigrana suas estruturas e concepções, além de suas junções internas e o resultado obtido no filme como um todo.

3. 1. 1. A ‘voz do outro’ e as tentativas de aproximação ao candomblé

O espaço físico documentado nos dois filmes é o terreiro *Ilê Axé Ita Ylê*, em Cachoeira, na Bahia. Ambos valem-se de um mesmo espaço e desenvolvem abordagens completamente distintas. *Espaço sagrado* detalha o espaço físico e registra os ritos da linha *jeje nagô* e caboclo presididos com câmera distanciada, ao passo que *Iaô* dedica-se a documentar o processo de iniciação das *iaôs* em detalhes as suas etapas.

Além da diferença no tratamento e na utilização do espaço do terreiro, outra distinção está na própria circunscrição temporal que a equipe trabalhou no documentário *Iaô*. O ritual de iniciação tem uma duração específica no tempo e norteou, de certa forma, o período de permanência da equipe no terreiro, que, segundo os depoimentos de Avellar (2003, p. 193), foi de pouco mais de um mês.

Espaço sagrado volta-se, logo nos primeiros planos, para o barracão de festas, recortando a composição espacial desse espaço central do terreiro por meio de diversos planos acompanhados de explicações em voz *over* sobre suas especificidades. Posteriormente, há várias sequências de oferendas no Rio Paraguaçu para *Iemanjá*. Vamos verticalizar a análise em *Iaô*. O intervalo entre a produção dos dois documentários, *Espaço sagrado* (1975) e *Iaô* (1976), apesar de bastante curto, é representativo. Acreditamos que durante esse período inicial de permanência no espaço do terreiro, em *Espaço sagrado*, o cineasta tenha estabelecido uma aproximação crescente com os membros do terreiro. Tal aproximação se aprofunda, gradativamente, sendo proporcional ao nível de conhecimento adquirido pelo diretor nesse processo de documentação do universo do candomblé e a maneira como ele desenvolve seu filme.

Assim, o cineasta trabalha com procedimentos próprios ao modelo *observativo* em *Espaço sagrado*¹⁸⁴, para, em seguida, optar pelo modo *participativo* em *Iaô*¹⁸⁵, marcada por um maior nível de conhecimento, envolvimento e pelas dinâmicas de negociação para o registro dos eventos religiosos.

Nas sequências de abertura do documentário *Iaô*, não há preocupações em apresentar o espaço físico do terreiro, algo já elaborado em *Espaço sagrado*. Em *Iaô*, o início é marcado pela retomada em locução do mito de *Oxalá* com imagens da natureza, oferecendo-se uma

¹⁸⁴ Nos referimos ao modelo cunhado pelo teórico americano Bill Nichols, (2005, p. 149) dada a valorização da duração dos planos na segunda parte do filme, sendo que a primeira parte se ajusta ao modo expositivo, no qual a montagem complementa o argumento enunciado.

¹⁸⁵ Há uma predominância em *Iaô* do modo *participativo*, (NICHOLS, 2005, p. 153-162), que “provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme”.

abertura à narrativa que irá seguir. Logo após as cartelas de abertura de *Iaô*, temos uma longa panorâmica localizada entre dois movimentos intensos de *zoom* em lente teleobjetiva. Esse plano geral cobre uma vasta região dos arredores da cidade de Cachoeira e emoldura uma sequência emblemática de sacrifícios para o orixá *Exu*.

Os planos dessa sequência são praticamente todos planos detalhes bastante aproximados dos animais sendo sacrificados para o orixá e de seu assento, com duração extremamente curta, causando uma diferença notável dos movimentos lentos de panorâmica e *zoom* que os antecedem. Essa disparidade, presente na dimensão dos planos, tem a intenção de delinear o espaço dessa sequência, que funciona com uma espécie de rito de abertura para os rituais subsequentes, dentro da estrutura do documentário.

Os limites dessa sequência referente ao orixá *Exu* são selados pelos toques finais de atabaques em um plano detalhe de seu assento com as velas acesas. Notamos que o posicionamento dessa sequência dentro da narrativa do documentário aponta para uma convergência ao ritual de iniciação das *iaôs*. Como informa a *voz over*, somente após os sacrifícios ao orixá os ritos podem ser iniciados. Observamos que as sequências que se desdobram a partir desse prólogo são justamente ritos iniciais e preparatórios para a iniciação das *iaôs*.

O documentário *Iaô* é composto de 31 sequências. Optamos por organizá-las em pequenos grupos a partir da temática tratada, de modo a facilitar o nosso estudo agrupando-as, respectivamente, em: “prólogo”, “ritos preparatórios”, “o transe”, “núcleo central” e “ritos finais”. Os nomes adotados servirão como facilitadores para as referências específicas que recorreremos ao longo dessa análise.

Ao agrupar as sequências por temáticas relacionadas, observamos um trecho bastante díspar do conjunto e sentimos certa dificuldade em acrescentar a algum dos grupos já existentes. A sequência apresenta Tumba Junsara, referida pela *voz over* como “rei dos astros”, pertencente ao culto dos caboclos¹⁸⁶ no terreiro documentado.

Até esse momento específico do filme ainda não haviam sido feitas menções diretas ao terreiro no documentário, com exceção de um breve comentário em que a narração cita o potencial do terreiro como espaço de organização da comunidade. Nesse primeiro momento de *Iaô*, a relação histórico-social é praticamente suspensa, limitando suas observações ao universo religioso documentado. Esse movimento é intensificado pelos comentários que

¹⁸⁶ O sociólogo Reginaldo Prandi no artigo intitulado *As religiões negras do Brasil. Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros* definiu o candomblé de caboclo como “uma modalidade do angola centrado no culto exclusivo dos antepassados indígenas” p. 66.

elucidam a importância do *axé*, remetendo a sua finalidade no processo iniciático como forma de “plantar essa força vital” no corpo das *abiãs*.

A sequência de “Tumba Junsara” está presente nos dois documentários, *Espaço sagrado* e *Iaô*. As considerações sobre os cultos presentes no terreiro dialogam melhor com a estrutura de *Espaço sagrado*, pois o documentário caminha na direção da descrição do terreiro, apresentando seu espaço físico, utensílios utilizados e entidades cultuadas. Em *Iaô* essa sequência proporciona uma breve mudança de rota no caminho empreendido pelos “ritos preparatórios” apresentados na sequência anterior.

Ao examinarmos com maior cuidado a sequência de “Tumba Junsara” em *Iaô*, podemos notar que esse desvio está presente somente no trecho inicial da sequência. A direção é retomada nos momentos finais através de um “rito preliminar”, em que é feita uma festa de despedida dos caboclos do terreiro de modo que não interfiram durante o período no qual as *abiãs* passam pelo processo de iniciação.

Na sequência seguinte do documentário vemos a “limpeza de corpo” feita ao cineasta Geraldo Sarno. Comentamos anteriormente a respeito de sua disposição na narrativa, respectivamente seguida dos “ritos preliminares” e “ritos preparatórios” – como o sacrifício ao orixá *Exu* e o banho na fonte sagrada -, e precedida das etapas do processo iniciático desenvolvidas dentro do *roncô*. A junção entre as sequências de “Tumba Junsara” e da “limpeza de corpo” apresenta a sequência da limpeza de corpo como uma atividade preliminar, desenvolvida em paralelo ao rito de iniciação das *iaôs* que, assim como o trecho da despedida dos caboclos, deve ser realizada antes dos rituais de iniciação em si.

A sequência da limpeza de corpo, assim como a sequência na qual o cineasta faz uma oferenda ao orixá *Oxalá*, não estão inscritas nos agrupamentos de sequências que descrevemos anteriormente. De fato, essas duas sequências, além de outras que comentaremos a seguir, pairam sobre a narrativa do documentário.

Sarno declarou em entrevista (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 24) que o documentário *Iaô* busca responder questões inerentes ao transe e às próprias *iaôs*. Apesar de o filme partir de questões de cunho mais pragmático, acreditamos que seus desdobramentos na narrativa tomam um percurso diferente, estabelecendo-se em três veios bastante evidentes: 1.) o processo iniciático, 2.) a resistência cultural e 3.) a performance do diretor para a câmera.

Há uma dinâmica na narrativa do documentário que parte do processo de iniciação das *iaôs* e caminha no sentido de uma afirmação do candomblé como resistência cultural. Apesar de esse percurso ser relativamente linear, ele apresenta algumas nuances, como,

particularmente, a utilização de um repertório audiovisual marcado pela performance do diretor para a câmera que geraram o terceiro veio na narrativa do filme.

O processo iniciático, primeiro veio evidenciado, parte da relação do transe na estrutura do filme, por meio das duas primeiras entrevistas do documentário e dos desvios das etapas do referido processo, presente nas sequências ligadas à quarta *abiã* e à jovem em transe no barracão de festas. Ainda sobre o processo iniciático, discutimos a ordem cronológica e a relação de interdependência das sequências do ritual, além de enfatizarmos os cânticos vinculados ao processo de iniciação e o uso de angulações da câmera, condizente ao estado das *abiãs* durante esse processo.

Em seguida, nos detemos no veio da resistência cultural, partindo das reflexões de Mesquita (2006), Bernardet (1980; 1994) e Parés (2011), em cotejo com a elaboração gradativa de individualidade das *iaôs*, presente na narrativa do filme por meio das características e disposição na narrativa da sequência da última entrevista do filme, realizada a Mãe Filhinha e seu companheiro.

No último veio nos afastamos da estrutura mais linear do filme - que parte da estrutura cronológica do ritual iniciático, confluindo em um reconhecimento do fenômeno social como resistência cultural - para aferirmos na narrativa a tentativa do diretor em aproximar-se da religião documentada. Analisamos com maior ênfase a sequência do ebó para *Oxalá*, recorrendo a momentos específicos para cotejá-la com as reflexões do cineasta e o resultado final na estrutura do documentário, com a inserção no mito de *Oxalá* na narrativa do filme.

O PROCESSO INICIÁTICO

A respeito do processo iniciático, enfatizamos que as entrevistas aparecem três vezes de forma bastante pontual no documentário. As duas primeiras, respectivamente, a primeira de Mãe Filhinha, que comenta sobre sua postura de somente aceitar em seu terreiro transe que ocorram com a devida naturalidade, e a segunda de sua assistente que dá uma explicação do transe através de sua própria experiência pessoal.

A terceira entrevista é muito mais longa que as anteriores e possui quatro minutos e meio de duração. Essa entrevista, muito mais próxima do formato de depoimento, será discutida em seguida quando desenvolvermos o veio da resistência cultural. De antemão, salientamos somente que, ao contrário das outras duas que se inserem no grupo de sequências que denominamos de “o transe”, se localiza embutida no grupo de sequências que

denominamos “os nomes”, logo em seguida de três curtas sequências apresentadas por cartelas com nomes de orixás.

Retomando a discussão desenvolvida no subcapítulo anterior, sobre o respeito adotado na ordem das etapas do processo de iniciação, salientamos ainda outra alteração no rumo da cronologia das etapas da iniciação, a partir de duas sequências localizadas entre os “ritos preparatórios” e os “ritos preliminares”.

A primeira sequência que desenvolve essa mudança foi discutida quando comentamos a predileção do documentário em evidenciar alguns aspectos mágicos da religião do candomblé, em que ressaltamos a figura da quarta *abiã* e a tentativa de integra-la ao barco¹⁸⁷ juntamente com as outras três *abiãs*, por meio do transe. A duração de cerca dois minutos da segunda sequência é bastante representativa e, apesar de não ter sido discutida anteriormente, sentimos a necessidade de agrupá-la juntamente com a primeira, nesse desvio que apontamos na cronologia da iniciação.

A segunda sequência tem a sua primeira parte toda filmada em preto e branco¹⁸⁸. Acompanhamos, primeiro em plano americano, uma menina no barracão de festas do terreiro, desde o momento que entra em transe; em seguida, ela é enquadrada em primeiro plano. A sequência segue depois em cores, com outro plano americano da jovem. Durante todo o trecho, a narração comenta o fato da irrupção do transe, além de ressaltar a sua importância para obtenção de certos conhecimentos religiosos.

Essa dimensão da experiência é ressaltada na sequência seguinte, durante a entrevista da assistente da *ialorixá* que declara a sua experiência durante um transe. As imagens das duas entrevistas, de Mãe Filhinha e de sua assistente, assim como os planos da jovem em transe são todos filmados em preto e branco.

Ao observarmos os recursos do uso entre as sequências monocromáticas e em cores, poderíamos afirmar que os planos realizados em cores são aqueles estritamente ligados ao processo de iniciação das *iaôs*. Todas as etapas do processo iniciático são filmadas em cores, desde os ritos preparatórios até os ritos finais. As sequências ou planos fora do espaço urbano do terreiro, como as sequências filmadas da comunidade ou ainda no mercado, além das entrevistas e depoimentos, são todos monocromáticos.

¹⁸⁷ A voz *over* do documentário *Iaô* refere-se ao “barco” como grupo de *abiãs* recolhidas durante o mesmo período e iniciadas em primeiro grau.

¹⁸⁸ A versão do documentário *Iaô* que possuímos foi conseguida com o cineasta Geraldo Sarno. Apesar da altíssima qualidade da cópia, ressaltamos que esse breve trecho elucidado possui uma faixa horizontal acinzentada bastante densa no centro do quadro.

Consideraríamos como exceção alguns trechos da sequência da “limpeza de corpo” do cineasta, com a alternância de planos monocromáticos e coloridos¹⁸⁹, além do trecho final da jovem no barracão de festas, filmado a cores em um plano geral. Em ambos os casos notamos a presença da segunda câmera no plano que registra as imagens. Desse modo, o que poderia ser interpretado, em uma primeira leitura, como uma escolha de linguagem, na verdade se trata de uma maneira de lidar com a instantaneidade dos eventos, no caso particular da jovem no barracão de festas.

A respeito da sequência da limpeza de corpo, cabe ressaltar que esse procedimento foi acordado entre o cineasta e a mãe-de-santo do terreiro documentado. Diversamente do registro da jovem, a “limpeza de corpo” não está no campo do acaso e, portanto, a decisão em registrá-la dessa mesma maneira toma outro sentido no filme

O registro desse evento programado por meio de duas câmeras - a com película a cores registrando um plano geral e a preto e branco mais próxima ao diretor e o fiel do terreiro que elabora o procedimento da ‘limpeza de corpo’ – sublinha o ato performático do diretor frente à câmera, incorporando ferramentas de registro pouco usuais em relação às utilizadas em geral no documentário *Iaô*. A presença do cineasta e da equipe nos planos registrados pela câmera com película preto e branco, insere um elemento de ficcionalidade no trecho, marcada pela construção de um investimento expressivo que figura a realidade registrada, mas que não desconsidera o veio assertivo do documentário.

Após apontar algumas nuances da montagem no percurso das etapas de iniciação das *iaôs*, nos cabe agora apresentar as sequências que compõem esse núcleo central, agrupado a partir das respectivas sequências: “Calutagem”, “Raspagem”, “Primeiro Sarapocã”, “Bori”, “Segundo Sarapocã -1” e “Segundo Sarapocã - 2”. Todas essas sequências, assim como algumas das que agrupamos sob o título de “Ritos finais”, são filmadas dentro do espaço do *roncô* e são apresentadas por meio de uma cartela com o título descrito.

A ordem cronológica desenvolvida pela montagem nesse conjunto de sequências do núcleo central estabelece uma relação de interdependência entre elas. Os aspectos sonoros dessas sequências estão extremamente vinculados ao processo iniciático e os cânticos desenvolvidos, em sua maior parte diegéticos, foram registrados em som direto, juntamente

¹⁸⁹ O crítico Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, tocou essa questão ao declarar que, durante o processo de pré-produção, o projeto inicial consistia em trabalhar com uma primeira equipe com película a cores e uma segunda unidade em monocromático. p. 175.

com as imagens¹⁹⁰. Notamos ainda que esses cânticos entoados durante as etapas do processo iniciático estão permanentemente relacionados à atividade desenvolvida naquele instante e ao orixá respectivo da *iaô* à qual se atribui o processo. Com isso, temos os cânticos da “Catulagem” para o orixá *Iansã*, da primeira *iaô*, ou ainda da “Raspagem” para o orixá *Iemanjá*, para a segunda.

No documentário *Iaô*, as sequências compostas a partir de planos híbridos, em que os elementos sonoros e imagéticos são dispostos através de sobreposições oriundas de diferentes planos, são praticamente ausentes. Dentre as sequências remanescentes, destacamos a entrevista realizada com a *ialorixá*, em que, durante um breve trecho de seu depoimento, vemos uma figura em forma de cabaça¹⁹¹ aparecer no quadro. Em seguida, o depoimento da *ialorixá* segue acompanhado por planos de uma das *abiãs* sentada de costas para a câmera com o *pegi* ao fundo. A construção justaposta dos planos, na qual a montagem desse trecho se estruturou, diluiu o valor espaço-temporal da sequência.

Neste ponto do texto, propomos um deslocamento da reflexão sobre a articulação narrativa do documentário para salientarmos aspectos pertinentes às seleções feitas pelo cineasta a partir de seus pontos de interesse, ressaltando elementos elididos ou sublinhados no documentário, focando particularmente as personagens das três *abiãs*.

As experiências e relações das *abiãs* com o mundo exterior ao terreiro não são mencionadas, sendo abreviadas nas práticas ritualísticas por elas empreendidas. A primeira aparição dessas personagens no documentário remete diretamente aos ritos preparatórios, em que seguem enfileiradas em direção ao *roncô*, na ordem de constituição do “barco”, com um véu sobre a cabeça levemente inclinada para baixo. Em seguida, as personagens aparecem oferecendo um *ebô*¹⁹², cada uma a seu orixá, sendo que retornaremos a vê-las somente nas sequências da iniciação em si, dentro do conjunto de sequências que denominamos como “núcleo central”.

A opção do cineasta em sublinhar particularidades imanentes ao ritual iniciático adquire um desdobramento interessante na ‘voz’ do filme, que em sintonia com outros dados, intencionalmente omitidos, mas ligados ao mundo exterior ao rito, confluem em questões sociais da religião do candomblé salientadas pelo cineasta nos trechos finais do filme.

¹⁹⁰ Como descreveu o cineasta Geraldo Sarno, o documentário *Iaô* “utiliza inteiramente o som direto. O filme não tem elementos sonoros externos, salvo a narração”. CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 01/04/2014.

¹⁹¹ Acreditamos que o plano detalhe se refira ao *pegi* do orixá *Iansã*, haja vista que o depoimento da *ialorixá* faz uma breve menção à este orixá.

¹⁹² Luis Nicolau Parés em *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia* elucidou a proveniência deste termo nagô, interpretando-o como oferenda. p. 147-148.

Antes de avançarmos detidamente sobre tais discussões que abarcam o fenômeno social em *Iaô*, sentimos a necessidade de fazer um último comentário sobre as sequências que compõem o que chamamos neste texto de “núcleo central”. Podemos notar que a composição dos planos nas últimas duas sequências do grupo, “Segundo sarapocã 1” e “Segundo sarapocã 2”, realizadas no barracão de festas do terreiro, possuem uma leve tendência em intensificar suas durações temporais através do uso de planos-sequências durante as práticas rituais. Outra tendência bastante perceptível na composição dos planos é a angulação da câmera dentro do *roncô* em *plongée*, filmando as *abiãs* de cima para baixo, diversas vezes, nas sequências da “Catulagem” e “Raspagem”. Isso se dilui gradualmente nas sequências do “Primeiro sarapocã”, “Bori” e nos segundos Sarapocãs, seguida de uma ausência completa nos ritos finais com o “Terceiro Sarapocã”.

Apesar de essa diluição dos planos em *plongée* estar possivelmente relacionada a questões práticas - como a amplitude do barracão em relação ao espaço estreito disponível no *roncô*, ocasionando a mudança de angulação - supomos que essas variações na inclinação dos enquadramentos poderiam estar afinadas com a própria prática ritual, acompanhando assim os efeitos de tal prática nas próprias *abiãs*.

Alinhados a tais suposições, salientamos que nas sequências do núcleo central, como “Catulagem” e “Raspagem”, as *abiãs* estariam subordinadas ao ritual iniciático, cuja angulação superior da câmera sublinharia tal atitude. O nivelamento da câmera presente nas sequências dos ritos finais, como “Terceiro Sarapocã 1” ou “Terceiro Sarapocã 2”, estaria em congruência com tais etapas do ritual, em que as *iaôs*, segundo informa a *voz over*, “sairão três vezes na presença de *babalorixás* e *ialorixás* e fiéis de outros terreiros”, acentuando através desse nivelamento, o reconhecimento das novas *iaôs* perante à comunidade religiosa.

O terceiro e último Sarapocã trata de um ponto de partida determinante para aprofundarmos nossa compreensão sobre as decisões do cineasta em elidir dados relacionados ao mundo exterior ao rito iniciático e seu desdobramento nos aspectos sociais do candomblé sublinhados pelo documentário.

A RESISTÊNCIA CULTURAL

O desdobramento da narrativa do documentário em aspectos sociais abre caminho para a discussão sobre a resistência cultural. Sendo assim, partimos de reflexões de estudiosos que discutiram *Iaô* para elaborarmos um cotejo com a disposição de sequências específicas do

filme. Cabe ressaltar que esse segundo veio se ramifica em outras direções menores, em particular às dinâmicas relacionadas à individualidade das *iaôs* e o fato de elidir o nome do terreiro documentado.

Cláudia Mesquita (2006, p. 43) enfatizou a adoção de uma perspectiva particularizada do cineasta ao documentar um único terreiro de candomblé, observando lacunas na contextualização do ritual, como situar geograficamente o próprio terreiro ou ainda na exposição das *abiãs*, que “não são nomeadas nem apresentadas como ‘personagens’ da vida cotidiana”.

Apesar de os nomes das personagens no cotidiano não serem mencionados, o documentário dispõe de um procedimento bastante rico no desenvolvimento de uma identidade das *iaôs* que, não obstante sua sutileza, percorre todo o processo iniciático documentado no filme. De fato, os títulos dados às *abiãs* nas primeiras sequências do documentário correspondem à ordem de constituição do “barco”, sendo que, como destacou o sociólogo Luis Nicolau Parés (2011, p. 261), “os títulos *dofona, dofonitinha, fomo*, etc. indicam a ordem de entrada no grupo de iniciados e a sua ordem de preparação ritual”.

As dinâmicas relacionadas à individualidade das *iaôs* no filme são sensíveis às próprias etapas do ritual iniciático. Esse processo é perceptível a partir da diluição de suas personalidades ao final das sequências “Catulagem” e “Raspagem”, comentadas pela *voz over* do filme. A narração elucida minuciosamente esse procedimento ao longo do documentário, de modo que na sequência do “Sundidé” a *voz over* indica, como nascimento da futura individualidade, as trocas energéticas “de axé entre o *aiê*, esse mundo, e o *orum*”¹⁹³ como responsáveis para a formação das novas *iaôs*.

Na sequência “Terceiro Sarapocã – o nome” temos o ponto de inflexão da individualidade das *iaôs* no filme. Os nomes que tinham sido mantidos em segredo desde o momento final da sequência da “Raspagem” são finalmente anunciados no barracão de festas. Essa sequência é intervalada por três outras menores que dedicam sua duração, de cerca de um minuto, para cada uma das três *iaôs* nessa etapa final do ritual. Tais sequências possuem cartelas de apresentação, com o nome do respectivo orixá de cada *iaô*, sucedido do nome que será anunciado no barracão, ordenadas em: “Iemanjá – Ogunté”, “Oiá Adê Ilê Uá” e “Obaluaiê – Corumba”.

Além das três breves sequências que recortam a sequência maior do “Terceiro sarapocã – o nome”, notamos que ela está ainda intercalada pela última entrevista do

¹⁹³ A *voz over* do documentário *Iaô* refere-se ao *orum* como “espaço ilimitado onde habitam os orixás”.

documentário. Acreditamos que, diferentemente das duas primeiras entrevistas, a última entrevista apresenta um resultado bastante produtivo na ‘voz’ do documentário, devido à sua disposição na narrativa do filme.

O terreiro de Mãe Filhinha não é de fato mencionado ao longo do filme, mas ao estudarmos as minúcias presentes na última entrevista, realizada ao casal da *ialorixá* Mãe Filhinha e seu companheiro, observamos que o fato de nomeá-lo prejudicaria todo um trabalho de montagem no qual o filme se constrói e que buscaremos elucidar nas próximas linhas.

Durante o longo depoimento do casal¹⁹⁴, o cineasta incita suas memórias a um retorno às décadas anteriores, elencando diversas barbáries realizadas pelas milícias que depredaram vários terreiros nas cidades da região do Recôncavo Baiano. Apesar de implícito nas falas do depoimento, esse é o primeiro momento em que o terreiro é localizado geograficamente através de seus arredores.

O depoimento do casal caminha em outra direção ao serem questionados sobre a situação vigente, no período em que o documentário foi realizado. As tribulações e repressões transformam-se, nas falas do companheiro da *ialorixá*, em esperança e luta por direitos empreendidas pelas comunidades da região, a partir de colaborações entre o continente africano e Brasil, na voz de concidadãos lá presentes.

Os depoimentos dessa sequência ainda informam o reconhecimento do candomblé pelo alto escalão da política, através do breve comentário do cineasta sobre o decreto de um governador, que reconhece a importância da religião do candomblé, além da própria milícia, na conversão de um comandante em *filho-de-santo*. Tais mudanças são perceptíveis também na forma de enunciação do depoimento através da ênfase dada à palavra “metamorfoseou”, dita silabicamente pelo companheiro da *ialorixá*.

Nesse sentido, a decisão em elidir o nome do terreiro se constitui em uma maneira de fortalecer a sua possibilidade de generalização, provavelmente necessária para colocar os terreiros da região no mesmo grau de importância, em detrimento das especificidades do terreiro filmado, e pensar a religião do candomblé como forma de resistência cultural e social.

Essa intencionalidade de generalização é justamente o norte tomado por meio da disposição da terceira entrevista na narrativa do filme. O conteúdo da entrevista está afinado às relações e experiências vividas pela comunidade e à postura de não tratá-la como caso isolado, apartando-a de experiências similares ocorridas em outros terreiros da região.

¹⁹⁴ A sequência da entrevista ao casal dura quatro minutos e meio.

Retomando a articulação das sequências finais, evidenciamos anteriormente a localização da última entrevista e das três breves sequências com o nome das *iaôs* no intervalo da sequência do “Terceiro sarapocã – o nome”. Nesse último Sarapocã são informados à comunidade presente no barracão de festas os nomes das novas *iaôs*, estabelecendo-se, portanto, a afirmação de uma identidade estreitamente vinculada ao candomblé.

A disposição intercalada dos depoimentos do casal na sequência do “Terceiro Sarapocã – o nome” nos permite observar dois movimentos. No primeiro temos uma leitura do aspecto social a partir das potencialidades da religião do candomblé, devido a sua inscrição no intervalo da sequência do Sarapocã. No segundo movimento, observamos a leitura de um reconhecimento dado em duas dimensões: uma micro, em que temos a identidade das *iaôs*, reconhecida perante a comunidade de terreiros da região; e uma macro, pertencente à própria dinâmica do filme, que caminha para um respeito e admiração da comunidade documentada perante a sociedade.

Autores como Bernardet (1994, p. 103), ao analisar o documentário *Iaô*, identificaram esse veio da resistência social no filme que “faz o elogio do candomblé [...] particularmente sobre o fato de que é uma forma de organização e de resistência popular”.

Do mesmo modo, Mesquita (2006, p. 29) identificou no documentário um olhar afinado à perspectiva social, evidenciando “seu potencial de resistência cultural”, a partir da relação entre o processo iniciático e a estrutura social presente no filme. Apesar de salientar a perspectiva de resistência social, a autora considerou tais aspectos como isolados da intencionalidade de generalização do filme.

Tal generalização estaria atribuída a dois eixos: introduzir através da narração o aspecto mitológico, no primeiro eixo, e o complexo sistema religioso do candomblé, no segundo, gerando nesse último um modelo, para além das especificidades espaciais e temáticas do ritual iniciático, capaz de abarcar “um sistema religioso ‘exemplar’ cujo sentido os antecede e se impõe a eles” (MESQUITA, 2006, p. 44).

Desse modo, os ritos individuais convertem-se em amostras na composição do sistema religioso do candomblé, evidenciando sua estrutura, para além das singularidades do ritual. A autora referiu-se ainda ao arcabouço conceitual do documentário, como as leituras de Roger Bastide¹⁹⁵, para salientar as “raízes de resistência que Sarno destaca no filme” (MESQUITA, 2006, p. 44).

¹⁹⁵ Segundo o historiador Francisco Santiago Júnior (2009, p. 98-99), esse movimento particular de valorização do candomblé nagô corresponde a um percurso iniciado na década de 1930, por antropólogos como Arthur Ramos e Edison Carneiro, passando por estrangeiros como Roger Bastide, Ruth Landes e Maurice Herkovstch,

Em uma sequência específica do filme, em que vemos a comunidade sendo filmada fora do espaço urbano do terreiro, a narração em *over* salienta as “formas de comportamento, de afetividade e modelos de assistência mútua” vinculadas à herança africana, retomadas pelo candomblé. Salientamos que, apesar dos comentários da *voz over*, essa relação da religião como resistência cultural está limitada à dimensão dessa própria sequência, sendo que não adquire o peso necessário para estabelecer-se na própria ‘voz’ do filme.

A sequência realizada no mercado modelo excede o espaço do terreiro registrado. Apesar de utilizar-se de recursos fotográficos¹⁹⁶ para sublinhar a característica díspar da sequência em relação à sequência anterior e subsequente, sentimos que esse segmento do filme se situa bastante deslocado na montagem. O deslocamento do interior do *roncô*, no terreiro de Cachoeira, para os planos feitos no mercado da capital baiana constitui uma espécie de parênteses para explicações pouco produtivas para o andamento das etapas do processo iniciático das *abiãs*.

Retomando a sequência da comunidade, notamos que os elementos presentes nesse segmento estão em sintonia com as discussões presentes no período de realização do documentário. Em meados da década de 1970, o longa *O amuleto de Ogum*¹⁹⁷ (1974) figurou um olhar valorativo sobre o terreiro e seu vínculo como espaço popular e, segundo o historiador e crítico Francisco Santiago Júnior (2009, p. 265), tal perspectiva perdurou ainda pelos anos seguintes.

Santiago Júnior (2009, p. 265) comentou três temáticas frequentes relacionadas a figuração dos terreiros no cinema brasileiro até 1970: “1) a feitiçaria, 2) a alienação, 3) o espaço religioso popular e legítimo”. Acreditamos que *Iaô* faça parte dessa retomada da terceira temática, inaugurada, segundo o autor, por *O amuleto de Ogum*, mas que se desdobra em uma leitura particular desse espaço, desenvolvida pelo cineasta a partir de sua relação com a comunidade do terreiro documentado.

A PERFORMANCE PARA A CÂMERA

Após discutirmos os dois primeiros desdobramentos da narrativa do documentário *Iaô*, 1.) o processo iniciático e 2.) a resistência cultural, cabe-nos atermos ao último veio que elencamos nessa análise do filme: 3.) a performance do diretor. Desse modo, nos

chegando até a antropóloga Juana Elbein dos Santos “num movimento muito comum na cultura baiana da década de 1970, um ‘retorno à África’ e a busca por formas puras e ancestrais de cultura africana no Brasil”.

¹⁹⁶ Os planos são registrados em película monocromática.

¹⁹⁷ Direção de Nelson Pereira dos Santos.

distanciamos brevemente da linearidade da narrativa que conduz o ritual iniciático ao reconhecimento da religião do candomblé como resistência cultural para analisarmos, nas próximas páginas, a sequência específica do *ebó* para *Oxalá*, que se diferencia da estrutura linear, de modo a observarmos seu resultado final na ‘voz’ do documentário.

As cartelas de abertura do filme nos trazem uma evidência interessante sobre a relação entre a equipe de filmagem e os membros do terreiro. Como ressaltou Geraldo Sarno¹⁹⁸ (2003, p. 215), “dividindo-se em dois grupos, filmagem e edição, os créditos do filme não identificam as funções dos membros da equipe”. Observamos que tal atitude sublinha uma relação para além de questões meramente ‘profissionais’.

Da profunda relação estabelecida entre a equipe e membros do terreiro surgiu a possibilidade de documentar o processo iniciático e seus desdobramentos no interior do *roncô*. A concepção do filme foi inicialmente elaborada a partir de uma construção lógica das etapas do ritual iniciático, sendo sua explicação presente na narração em *off* que descreve as etapas e alguns dos objetos sagrados.

Ressaltamos as diversas nuances que fazem parte dessa estrutura cronológica do processo iniciático que, associadas, confluíram no reconhecimento do fenômeno social de resistência cultural e religiosa. Além dessa estrutura do filme, comentamos duas sequências que pairam na narrativa do documentário: a da limpeza de corpo de Sarno e a do *ebó* para *Oxalá*. Nesse ponto do texto, nos atemos a essa última sequência disposta entre os segundos Sarapocãs e o “Sundidé”.

Durante esse segundo compromisso do diretor para seguir os ritos finais, vemos no quadro o próprio cineasta, além da *ialorixá* e sua assistente, que preparam uma oferenda ao orixá *Oxalá*. Esse plano é representativo, haja vista que o orixá “*Oxalá* é o orixá [...] do ‘membro da equipe’¹⁹⁹” (SARNO, 2003, p. 209).

Os planos seguintes da sequência são feitos às margens do Rio Paraguaçu, no qual a *ialorixá* e sua assistente colocam o *ebó* para *Oxalá*. A câmera acompanha a oferenda que hesita em mergulhar, permanecendo na superfície do rio. O plano detalhe da oferenda é intensificado através de um *zoom in*, seguido de um *zoom out*, em que o *ebó* já se encontra no centro do rio.

A condição pressuposta como consentimento para as filmagens dos ritos finais de iniciação, gerada pelas circunstâncias de produção do filme, ocasionou a decisão do cineasta

¹⁹⁸ Revista *Cinemas*, n. 33. jan/mar. 2003.

¹⁹⁹ O termo utilizado pelo cineasta refere-se à relação de “especial coesão da equipe na convivência com os membros da comunidade”.

de realizar a sequência do *ebó* para *Oxalá*. Durante o *zoom out* da câmera - de um plano detalhe do *ebó* no Rio Paraguaçu para um plano geral do objeto flutuando no rio - o cineasta se depara com elementos presentes no plano da imagem que, segundo ele, remetem diretamente ao mito de *Oxalá*²⁰⁰.

A tentativa de uma relação entre o culto iniciático e a mitologia é figurada na sequência final do documentário, no qual vemos uma longa panorâmica para a esquerda, acompanhando o sentido da correnteza do Rio Paraguaçu. A narração apresenta o nascimento das novas *iaôs* como condição fundamental para a continuação dos cultos aos orixás e forma de reestabelecer uma conexão direta com “os mitos que falam da grande *cabaça-mãe*; ventre do universo que esconde os mistérios da morte e do renascimento, da continuidade da vida e da esperança”. Esses dois primeiros pares, morte e renascimento, poderiam estar associados ao próprio processo de iniciação das *iaôs* a partir das dinâmicas da constituição de suas identidades, de *abiãs* para *iaôs*, e sua afirmação definitiva perante a comunidade dos terreiros da região nos ritos finais de iniciação, além da segunda dupla, continuidade da vida e esperança, como possível fruto do desdobramento dos aspectos sociais obtidos a partir de uma perspectiva afinada ao *candomblé*.

As aproximações são bastante produtivas quando pensadas a partir das marcas deixadas pelo diretor durante o cumprimento das atividades religiosas, de modo particular na sequência da ‘limpeza de corpo’. Essa sequência apresenta a decisão do diretor em filmar-se no banho de ervas para a câmera e o processo é registrado por duas câmeras simultaneamente, uma em película colorida e uma segunda em monocromático. O ato de registrar esse procedimento com duas câmeras e o próprio posicionamento da câmera monocromática, bastante próxima do cineasta, sublinham a circunstância do registro por meio do veio performático. A performance do cineasta para as câmeras insere nos planos registrados os dispositivos da própria documentação, como o equipamento sonoro, câmera cinematográfica, além dos membros da equipe e a presença física do diretor no plano. Essa sequência atualiza o repertório de ferramentas, das quais o cineasta se utiliza para documentar o processo de iniciação das *iaôs* e insere, nesse movimento, um elemento ficcional no trecho, evidenciado pelo ato de abarcar os dispositivos fílmicos e o registro do processo de documentação da ‘limpeza de corpo’. Sentimos a presença de um investimento expressivo que enriquece os

²⁰⁰ Sarno (2013a) declara que “a imagem do filme reproduz a cuia do céu, Oxalá, o mar, a terra e as duas mães de santo [...] tudo isso está na imagem”. A propósito do mito de *Oxalá*, o sociólogo Roger Bastide (2009, p. 85) elucidou que mito ioruba do casal ancestral – *Obatalá* (outro nome de *Oxalá* no Brasil), o céu, e *Odudua*, a terra - em união representa-se por duas meias cabaças fechadas, uma sobre a outra.

parâmetros audiovisuais usados pelo diretor no documentário *Iaô*, que de modo algum enfraquece o veio assertivo desenvolvido ao longo do filme.

A decisão do cineasta de filmar-se em duas sequências do filme, realizando compromissos em paralelo ao ritual iniciático com a intenção de acompanhá-los é representativa e sela a presença de um acordo, além de firmar laços de amizade, presentes desde a fase de pré-produção do filme. Apesar de evidenciarmos os investimentos na ampliação do repertório de materiais que o cineasta recorre para os registros, a presença dessas duas sequências não inaugura a inserção definitiva da religiosidade do diretor na ‘voz’ do filme.

Notamos as intenções do diretor quanto à inserção do mito nos trechos iniciais e finais do documentário, acompanhados das panorâmicas que selam o filme. Ambos os investimentos estão relacionados à reação de Sarno (2013) perante o registro do plano do *ebó* pra *Oxalá* no Rio Paraguaçu quando afirma que “aquela sequência vem a partir de mim, que estou fora do rito, do ritual de iniciação [...] de quem está olhando, de quem está documentando [...] aquilo põe (o documentarista) que está se relacionando dentro (do filme)” (SARNO, 2013).

As condições apresentadas pela mãe-de-santo para a entrada no universo proibido do sagrado, figurado pelo espaço físico do *roncô*, repercutem no processo de aproximação com a religião do candomblé por parte do cineasta. Esse processo é marcado pelo cuidado com o registro da temática religiosa documentada, evidenciando a identificação da religião como forma de resistência cultural, além das tentativas de aproximação com a inserção do mito de *Oxalá*. O cineasta atualiza, a partir da documentação das obrigações, modos de registrar o terreiro de candomblé, figuradas pela performance diante da câmera. Desse modo, faz-se perceptível a passagem de um tratamento mais distante em *Espaço sagrado*, para uma aproximação inaugurada pelos conhecimentos adquiridos e aprofundados no período de permanência no terreiro em *Iaô*.

3. 2. A terra queima e Deus é um fogo

Após a realização de dois documentários relacionados ao universo das religiões afro-brasileiras, Geraldo Sarno voltou-se para o fenômeno religioso da Teologia da Libertação, tratando-se de uma nova vertente do catolicismo que adquiriu bastante força no início da

década de 1980²⁰¹. Os documentários que figuram o seu interesse por esse universo são o média-metragem *A terra queima* (1984), em trechos específicos, e o longa-metragem *Deus é um fogo* (1987).

O documentário *A terra queima* nasceu de um conjunto de 10 filmes patrocinados pela ONU (Organização das Nações Unidas). O projeto contou com 10 realizadores de países da África, Ásia e América Latina, como o Equador e o Brasil. Os países selecionados pela ONU para a produção dos filmes foram Japão, Canadá, e alguns países do continente Europeu, além do encargo de distribuição dos filmes no próprio país onde fora realizado, sendo, em seguida, distribuído nos outros países da ONU (OCIC, 1985, p. 3).

Aglutinadas na *Agenda For a Small Planet, Phase II* - coordenada por Jean Tetrault e produzida por Peter Hollander, da sede da ONU de Nova York -, as reuniões para o projeto iniciaram-se em outubro de 1982 em Paris, por meio da emissão do projeto *The message from the South*, em que Tetrault apresentou dez propostas para a realização de documentários por parte dos diretores²⁰². Em seguida, as conferências se estenderam ao encontro realizado em maio de 1983, na cidade de Roma, na Itália, com a presença dos diretores para as decisões quanto aos acordos de produção entre os realizadores e as produtoras televisivas.

A terra queima foi configurado como média-metragem para ser veiculado no circuito televisivo, haja vista as demandas dos acordos de produção estipuladas nas reuniões da *Agenda For a Small Planet*. Sarno desenvolveu um projeto relacionado à questão fundiária no Brasil e sua proposta foi apreciada pela emissora pública finlandesa *Yleisradio Oy (Ile Tv)*, além da televisão canadense *Société Radio Canada*²⁰³, sendo essa última responsável por sua produção, juntamente a coprodução da *Saruê Filmes*.

Além da distribuição do filme empreendida pela ONU, a exibição do documentário no Brasil foi feita pela EMBRAFILME, através da mostra intitulada *Imagens da terra*. Dentre outros espaços viabilizados para a exibição do documentário, ressaltamos a participação de A

²⁰¹ Em sua tese de doutoramento, Mairon Escorsi Valério (2012, p. 14), comenta o surgimento da Teologia da Libertação na década de 1970, a partir da adoção das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Dentre os diversos estudos que descreveram a Teologia da Libertação, salientamos a progressão do interesse nessa temática, presente nas edições da Revista Comunicações do ISER – Instituto de Estudos da Religião - que apresenta diversas pesquisas sobre esse movimento, como o artigo de Frei Betto *O que é Teologia da Libertação?* (1984), além do texto de Sandra Stoll, publicado na revista no ano anterior, *Embu, Eleições 1982: a mobilização política de CEBS e pentecostais – um estudo de caso* (1983), que sublinhou a articulação política das CEBS, Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica.

²⁰² O Projeto intitulado *The message from the South* apresentou temas como o desenvolvimento, a agricultura, a cooperação entre os chamados ‘países do sul’, dentre outras temáticas. Cada esboço de roteiro possuía cerca de três páginas com algumas referências bibliográficas para o aprofundamento do diretor interessado na temática exposta. O projeto possui 40 páginas e encontra-se disponível no acervo pessoal do cineasta Geraldo Sarno.

²⁰³ Rede pública de televisão canadense, sendo o seu nome anglo-saxão *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC).

terra queima no Festival organizado pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), no qual foi condecorado com o prêmio Margarida de Prata²⁰⁴, em 1985.

A terra queima participou da IV Jornada de cinema da Bahia²⁰⁵, além de sua exibição em um contexto mais contemporâneo, na retrospectiva sobre Geraldo Sarno realizada no Festival *É tudo verdade*²⁰⁶. Em âmbito internacional, participou do 6º Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano, em Havana, Cuba²⁰⁷ e do festival *Cinéma du réel*, no Centre Georges Pompidou²⁰⁸, em Paris. Isso viabilizou sua repercussão no jornal francês *Le Monde*²⁰⁹, juntamente com o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, no artigo de Sylvie Pierre.

O filme possui uma versão do roteiro escrita em francês, de modo a facilitar os trâmites com a televisão canadense. Além disso, *A terra queima* possui uma versão dublada em francês com o intuito de distribuição do documentário na emissora televisiva *Radio Canada*²¹⁰.

Durante o período de realização do projeto em andamento pela ONU, um dos responsáveis pelos contatos com os cineastas na América Latina encontrou-se com o sociólogo Herbert José de Souza (Betinho), companheiro de Geraldo Sarno desde o período da política estudantil. As propostas dos responsáveis da televisão canadense *Radio-Canada* para o documentário estavam relacionadas às questões de terra e reforma agrária, temas bastante inseridos no campo de pesquisa de Geraldo Sarno durante esse período. Betinho intermediou na produção do documentário, sendo também responsável pelo argumento do filme, juntamente com o cineasta (SARNO, 2014b).

Entre outros colaboradores e membros da equipe do documentário, notamos a permanência de integrantes como Walter Goulart, responsável pelo som em *Espaço sagrado* e

²⁰⁴ O prêmio Margarida de Prata foi instituído pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), em 1967. O documentário *A terra queima*, de Geraldo Sarno foi premiado juntamente ao filme de Wladimir Carvalho *O evangelho segundo Teotônio* (1984).

²⁰⁵ In: I Concurso de filme e vídeo latino-americano. p. 33 Salvador: Universidade Federal da Bahia. Ministério da Cultura - Embrafilme, set/ 1985. 116 p.

²⁰⁶ *Retrospectiva Geraldo Sarno*. In: 6 Festival Internacional de Documentários. São Paulo: Festival *É tudo verdade*, 2001. p. 92-102. 117 p.

²⁰⁷ O prêmio foi para o documentário *Remitente Nicaragua – Cartas al mundo*, de Fernando Birri, sendo, dentre os filmes selecionados pelo júri, o documentário de Sarno indicado “Diante da boa qualidade dos filmes apresentados”. *Jornal da Organização Católica Internacional de Cinema*. São Paulo: OCIC, 1985. Abril, Ano 1, n. 02. p. 2. 4 p. O catálogo completo está disponível no livro de Teresa Toledo. *10 años del nuevo cine latino-americano*. La Havana: “1979-1988”. p. 315.

²⁰⁸ 7º Festival Internacional de Films Ethnographiques et sociologiques. *Cinéma du Réel*. Centre Georges Pompidou. [9-17/março/1985] [Catálogo]. 5 p. Material disponível no acervo pessoal do diretor.

²⁰⁹ *Brésil. Les films de la terre*. Sylvie Pierre. *Jornal Le Monde*, Paris, [03/jan./1985] p. 12-13.

²¹⁰ As trocas de telegramas entre o responsável técnico da sede de Montreal da *Société Radio Canada*, Philippe Laurin e Geraldo Sarno destacam o envio de materiais como os rolos de negativo 16 mm e a fita magnética sonora para a execução da dublagem do material.

pela edição em *Iaô*, além do eletricitista Arnol Conceição. Durante as viagens ao Nordeste para a execução do filme, a equipe apresentou-se bastante concisa em relação ao número de integrantes, limitando-se muitas vezes aos de lugares disponíveis no carro que conduziam.

O documentário *A terra queima* trata, em grande parte de sua narrativa, da estiagem ocorrida durante o início da década de 1980, “quando se completavam quatro anos consecutivos de seca no Nordeste” (LABAKI, 2001, p. 101). A questão fundiária se desdobra em diversas facetas, dentre elas a questão da demarcação de território indígena dos *Kaimbés*²¹¹, no estado da Bahia. A apresentação de Sarno à comunidade indígena foi feita por intermédio de uma carta dos antropólogos Maria Rosário de Carvalho e Edwin Reensik, endereçada à “Maroto, Silvino e demais amigos *Kaimbê*”²¹². Os interesses do cineasta em relação à comunidade indígena retratada são alargados em uma longa entrevista²¹³ com o cacique presente em trechos do filme. Entretanto, cabe sublinhar que esse material não foi utilizado no média-metragem.

Ao analisar o documentário *A terra queima*, o crítico José Carlos Avellar (2003, p. 191) sublinhou, por meio da composição dos planos em uma sequência específica do filme, a maneira pela qual uma família de retirantes se figurou na narrativa do documentário. Ao emoldurar a sequência da entrevista com a família juntamente aos planos realizados pela janela do carro, Avellar salientou a postura do cineasta deflagrada pela câmera diante do imprevisto gerado pela aparição da família na estrada.

A terra queima trata, ao longo de suas sequências, das consequências da seca como “a falta de água, a falta de comida, a falta de emprego [...], o trabalho comunitário, a mortalidade infantil” (PIERRE, 2001, p. 101), e o desdobramento de suas soluções provisórias, como abastecimento de água precário por meio de caminhões pipa ou ainda o “Bolsão da Seca”²¹⁴, esmiuçado em sequências específicas do filme.

Entre as consequências geradas pela seca, elencadas ao longo do filme, como a escassez de água ou alimentos, ressaltamos uma sequência em particular que sublinha a mortalidade infantil. A narração em *off* recorre às estatísticas para afirmar seu índice exorbitante na região do Nordeste enquanto a câmera passeia em um hospital, filmando uma série de bebês em condições graves de saúde. No trecho seguinte, vemos um velório de um

²¹¹ Cabe salientar que nos documentos e fotografias de filmagens encontramos escritos à mão pelo diretor que mencionam o território indígena dos *Pankararés*.

²¹² REESIK, E.; CARVALHO, M. [Carta] 3 de fevereiro de 1984, Salvador [para] Comunidade *Kaimbé*. 1p.

²¹³ A entrevista com o Cacique Caboclo velho foi transcrita por Sarno e possui 20 páginas. Material disponível no acervo pessoal do diretor.

²¹⁴ A narração em *off* do documentário referiu-se ao “Bolsão da Seca” como Plano Governamental de Emergência, sendo a sua finalidade a “de fixar o lavrador no campo e dar-lhe algum meio de subsistência”.

recém-nascido ao som da cantiga infantil “nana neném”, intercalada ao poema de João Cabral de Melo Neto, “Duas das festas da morte”²¹⁵. Reproduzimos os versos do poema a seguir:

Recepções de cerimônia que dá a morte;
o morto, vestido para um ato inaugural;
e ambigualmente: com roupa do orador
e a da estátua que se vai inaugurar.
No caixão, meio caixão meio pedestal,
o morto mais se inaugura do que morre;
e duplamente: ora sua própria estátua
ora seu próprio vivo, em dia de posse.

Piqueniques infantis que dá a morte:
os enterros de criança no Nordeste:
reservados a menores de trezes anos,
Impróprios para adultos (nem o seguem).
Festa meio excursão meio piquenique,
ao ar livre, bom para o dia sem classe;
Nela as crianças brincam de boneca,
e, aliás, com uma boneca de verdade.
(MELO NETO, 1986, p. 8)

Apesar dessa poesia de João Cabral possuir duas estrofes, a recitação do poema no documentário limita-se somente a segunda, opção bastante coerente com a temática tratada, já que cada uma se refere a “um tipo particular de ‘festa de morte’: o ato fúnebre de um adulto e o ato fúnebre de uma criança” (FARIA, 2011, p. 226). O estudo da pesquisadora Zênia de Faria (2011, p. 227) ressaltou, dentre diversos aspectos do poema, que o esclarecimento dado através do trecho entre parênteses no poema - “(nem o seguem)”, que na narração foi trabalhado por meio de um breve intervalo na fala – salienta certa comoção perante à indiferença com a qual tal fato é encarado pelos adultos, sendo o verso “reservados a menores de treze anos”, presente no verso anterior, uma clara “alusão a mortalidade infantil”.

²¹⁵ O poema *Duas das festas da morte* está presente no livro *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 203.

Dentre as atitudes tomadas pelas diferentes comunidades retratadas no filme, ressaltamos as reivindicações por melhores salários, sendo que grande parte das declarações nos comícios são concluídas com um vínculo a referências religiosas²¹⁶, estabelecendo, assim, uma influência perceptível do movimento da Teologia da Libertação. O trecho que abre essa sequência do comício é emoldurado por uma caravana de pessoas que entoam cânticos de resistência a partir de motes religiosos, acompanhados da *voz over* que comenta a reunião periódica das diversas comunidades para discussão, troca de experiências e elaboração de projetos colaborativos.

Além disso, ressaltamos o desdobramento mais interessante da Teologia da Libertação no filme, no momento em que a *voz over* narra o ato de resistência do lavrador Maurício Lopes Cardoso, assassinado em Monte Santo, Bahia “por defender sua roça invadida por proprietários vizinhos”. A narração comenta a filiação de Maurício Cardoso às Comunidades Eclesiais de Base, marcando influências do pensamento da Teologia da Libertação na região documentada.

No trecho seguinte, ouvimos um comentário de um membro da comunidade que esclarece a postura de Maurício e o ato de injustiça cometido ao declarar que “ele não andava armado. O trabalho que ele estava fazendo era o evangelho”. Em seguida, vemos a comunidade reunida ao redor da copa de uma enorme árvore entoando cânticos, em uma mistura de motes ligados ao ativismo político e à religiosidade da Teologia da Libertação.

A pergunta que permeia as sequências do filme de maneira implícita está diretamente ligada à reação das diversas comunidades perante o grande período de estiagem que passavam naquele momento. O cineasta busca acompanhar as diversas soluções tomadas diante dessa seca, dedicando a elas várias sequências do filme. De saída, vemos no documentário a união de um grupo de agricultores que resistem por meio de ações altruístas como forma de sobrevivência, além de atos de resistência como a reapropriação de terras de diversas famílias para o plantio, por meio de um decreto, em uma região próxima a Campina Grande, na Paraíba.

Cabe ressaltar que essa pergunta implícita no documentário emerge algumas vezes por meio das entrevistas, sendo essa ferramenta utilizada pelo cineasta como solução para desvendar as diversas impressões e reações individuais dos entrevistados diante da chaga da seca. Nos momentos em que os entrevistados são indagados sobre qual atitude tomar, e o cineasta recebe como resposta que não há praticamente nada a ser feito, ouvimos a voz do

²¹⁶ Como na frase declarada por um membro da comunidade: “então o sindicato é o órgão que nós temos para defender a nossa classe trabalhadora, abaixo de Deus é o nosso sindicato”

diretor fora de quadro contestar de maneira enfática tais respostas, incitando a reflexão por meio de comentários ao pé da câmera, dirigidos ao entrevistado.

Contudo, há um trecho específico no final do filme em que o diretor simplesmente contempla a situação exposta e sua reação faz-se efetiva no plano da imagem. Nos referimos à entrevista com uma jovem vinda do interior que, próxima a estação rodoviária, se encontrava sob uma marquise de uma loja. Após diversas respostas lacônicas às perguntas do cineasta, Sarno lhe perguntou como ia sobreviver na capital cearense e a jovem respondeu friamente: “assim mesmo”. Nesse momento, o plano insiste alguns segundos, ressaltando uma perplexidade gerada pela resposta da jovem. Em seguida, o microfone sai do quadro e a câmera ergue-se, alterando seu eixo vertical, em um leve *plongée* que observa a jovem como se a cidade inteira de Fortaleza a esmagasse naquele instante, assim como os dois pequenos cabritos que perambulam pela terra seca do plano seguinte trazido pelo aboio que amarra os dois trechos.

Dentre as atitudes mais representativas que o cineasta documentou nos estados do Ceará, Paraíba, Pernambuco ou Bahia, o diretor salientou a Teologia da Libertação como uma reação bastante contundente e inesperada:

ao fazer *A terra queima* descubro a *Teologia da Libertação* em ação, nas comunidades de base do sertão da Bahia, e eu fiquei absolutamente surpreso com aquela mobilização, com aquela força e energia que havia ali. Eu não podia ter imaginado. [...] E foi isso que me despertou para fazer o documentário sobre a Teologia na América Latina (2006, p. 209).

Assim nasceu o projeto para o documentário *Deus é um fogo*, que trata sobre a Teologia da Libertação, no âmbito da América Latina. O projeto do longa-metragem foi apresentado pelo cineasta à *Televisión Española* (TVE) com o intuito de coprodução, sendo tal procedimento viabilizado somente após grande parte da produção do filme ter sido encaminhada pela própria produtora do cineasta, a *Saruê Filmes*²¹⁷.

O cineasta encontrou apoio no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e outras instituições²¹⁸ para a realização de seu documentário. Do mesmo modo que em *A terra queima*, o cineasta optou por trabalhar no longa-metragem com uma equipe bastante reduzida, restringindo-se, em alguns casos, ao cineasta, fotógrafo e sonoplasta. Acreditamos que apesar do filme ser realizado em diversas etapas - a partir de trechos

²¹⁷ Sarno (2014b) declarou que a coprodução realizou-se de fato somente após a produção do filme, durante a apresentação do filme no 6º Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano, em Havana, Cuba.

²¹⁸ Além da produtora e distribuidora EMBRAFILME, o apoio de outras instituições foi obtido, na maior parte dos casos, durante o período de estadia nas próprias locações do documentário.

filmados em sete países da América Latina, dentre os quais: México, Cuba, Peru, Equador, El Salvador e Nicarágua, além do Brasil – algumas soluções, como a redução representativa de integrantes da equipe, estejam relacionadas às restrições orçamentárias durante seu processo de realização.

Durante as diversas etapas de filmagem, a equipe foi se alterando, em particular na função da fotografia do filme²¹⁹, apresentando maior estabilidade na área do som, com a presença de Walter Goulart²²⁰. Outros membros da equipe que retomaram as colaborações com o cineasta nesse documentário são o fotógrafo José Carlos Horta e o compositor Jaceguay Lins.

A filmagem com uma equipe reduzida é um elemento que estabelece relação direta entre os dois documentários aqui estudados. Esse procedimento de filmagem foi descrito pelo cineasta a respeito do documentário *A terra queima*, quando narrou a sua viagem “de carro, com três pessoas [...] saí do Rio de Janeiro e fui até o Ceará [...] filmando as coisas que encontrava no caminho” (SARNO, 2014b).

Deus é um fogo nasceu do encontro com a Teologia da Libertação. Assim, para sua realização, o cineasta saiu à procura de grandes teólogos e pensadores da Teologia da Libertação que estão presentes nas longas entrevistas do filme, além dos fortes registros de cultos católicos nos diversos países do continente latino-americano.

É possível notar certo deslumbramento pela Teologia nessa passagem entre o encontro com a Teologia em *A terra queima* e o processo de pré-produção do filme *Deus é um fogo*. Apesar de evidenciarmos tal vínculo na produção do filme, o diretor salientou que o documentário foi realizado em um período no qual o otimismo com o movimento religioso, em escala internacional, havia alcançado um retrocesso.

Segundo Sarno (2006, p. 210) houve uma exaustão dos recursos disponíveis, neste período específico do filme, para a linguagem do documentário, evidenciando particularmente o esgotamento do emprego da narração, de modo que optou em *Deus é um fogo* por utilizações bastante pontuais dessa ferramenta para a composição de seu filme.

Após apresentarmos o vínculo entre os dois documentários estudados e discutirmos alguns trechos específicos do média-metragem *A terra queima*, sentimos a necessidade de voltarmos nosso foco para uma análise mais aprofundada de *Deus é um fogo*. Para isso,

²¹⁹ Dentre os membros da equipe que participaram das diversas etapas ressaltamos: Nonato Estrela, Lauro Escorel, Tadeu Ribeiro, Carlos Ebert, Pedro Farkas e José Carlos Horta. CINEMATECA BRASILEIRA, Ficha completa *Deus é um fogo*. Disponível em: < <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 18/04/2014.

²²⁰ Além disso, Goulart desempenhou a edição do filme na pós-produção.

recorremos às estratégias que o cineasta utilizou, considerando o recorte metodológico proposto na eleição de locações e personagens, para a construção de seu olhar sobre o tema, além de evidenciarmos a importância de algumas escolhas empreendidas dentro do universo religioso retratado.

Deus é um fogo percorre diversas localidades do continente americano, particularmente América Central e do Sul, priorizando locações realizadas em sete países: México, Cuba, Peru, El Salvador, Nicarágua, Equador e Brasil. Segundo Genézio Darci Boff²²¹, o documentário elege localidades contundentes para apresentar o movimento da Teologia da Libertação no continente americano, ao afirmar que o diretor “escolheu as fronteiras mais perigosas e as situações mais conflitantes” (BOFF apud MILLARCH, 1989, p. 8).

O documentário contextualiza, no início de cada sequência do filme, as localidades geográficas das regiões filmadas. Notamos que as datas são elididas em situações nas quais poderiam ser representativas, como nas sequências da “Marcha pela paz” e a “IV Batalha Anti-imperialista do Café”, na Nicarágua. Outras sequências ainda mais relevantes como as dos assassinatos - do jovem Pedro, comentado na sequência da igreja do Padre Uriel Molina, na Nicarágua e do Monsenhor Oscar Romero, em El Salvador²²² - não são mencionadas por meio de datas.

Os diversos freis e padres que aparecem ao longo do documentário são apresentados por meio de um texto presente na parte inferior do quadro. Cabe ressaltar que os nomes dos religiosos e teólogos do alto escalão da Igreja Católica são acompanhados no contexto da localidade em que atuam, subordinando, de certa forma, a localização à apresentação do membro religioso.

Ao utilizar os textos como maneira de apresentação e contextualização de personagens e localidades do filme, o cineasta articula uma ferramenta alternativa que dilui possíveis digressões da narração. Sentimos que o aumento do número de entrevistas como recurso discursivo no filme enfraqueceu o emprego constante da voz *over*. Esse movimento aparenta estar em consonância ao pensamento de Sarno sobre o esgotamento da narração que poderia incitá-lo buscar outras alternativas no filme, como a inserção de textos pontuais no quadro.

Outro recurso utilizado pelo cineasta, que atualiza as ferramentas disponíveis para a articulação fílmica em relação aos seus documentários anteriores, é o emprego do plano-

²²¹ Frei Leonardo Boff.

²²² A respeito desse último trecho, o jornalista Aramis Millarch (1989, p. 3) mencionou a ausência de referências sobre o assassinato no filme, além da falta de informações aprofundadas sobre as imagens de arquivo do Padre Gaspar Leviana, realizadas pelo jornalista soviético Novikov.

sequência, como vemos na sequência da igreja do Padre Uriel Molina, na Nicarágua. Dois *travellings* percorrem o púlpito da igreja, sendo o primeiro da esquerda para a direita e o segundo retorna ao lado esquerdo. A câmera ainda explora o espaço do púlpito central através de um *tilt*²²³ em objetiva grande angular, modificando as formas originais dos desenhos na parede registrada.

O nosso particular interesse recai sobre a abordagem que o cineasta desenvolveu sobre a Teologia da Libertação, cotejando o emprego dos recursos audiovisuais no processo de atualização da temática religiosa.

Ressaltamos que a montagem em *Deus é um fogo* não se desenvolve de maneira linear, forjando uma continuidade de tempo e espaço ao apresentar uma série de retratos em regiões específicas. Isso confere uma sintonia com a escolha do filme em elidir datas de eventos específicos.

Tais características da montagem do documentário nos fazem recorrer ao contexto de leitura para cotejarmos, a partir da recepção de *Deus é um fogo*, um sucinto debate de ideias presentes no documentário e as diversas perspectivas adotadas. Apesar de diversas pesquisas discutirem a relação entre cinema e religião, notamos a falta de estudos aprofundados sobre esse documentário, de modo que podemos relacionar tal ausência à limitada circulação do mesmo no circuito de festivais nacionais²²⁴.

Na publicação do jornal carioca *Jornal Cine Imaginário*²²⁵, Carlos Ribeiro Prestes (1987, p. 7) comentou a montagem do documentário *Deus é um fogo*. Prestes identificou “sérias feridas no filme”²²⁶, relacionando-as com restrições financeiras ligadas à produção do documentário.

O jornalista Aramis Millarch (1989, p. 3) considerou a montagem do filme confusa, o que atribuiu à falta de ritmo e a inexistência de um roteiro prévio como causas do desperdício

²²³ Movimento de câmera realizado no eixo vertical, sendo neste caso referido, de cima para baixo.

²²⁴ O documentário foi distribuído pela *Televisión Española* (TVE), em “duas emissões de TV” (SARNO, 2006, p. 210). *Deus é um fogo* circulou ainda no Festival Internacional de Oberhausen, na Alemanha - fazendo parte do Programa Especial de 1988 - no II Encontro de Cineastas Andinos, realizado no Peru, em 1991 e no IX Festival del Nuevo Cine Latino-Americano de La Havana, em 1987. Em território nacional ressaltamos a apresentação no Circuito Universitário das Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em maio de 1988, segundo o *Jornal Cine Universitário* do mesmo mês, além da projeção em Curitiba, no Paraná (MILLARCH, 1989, p. 8). O documentário foi projetado, em um contexto mais contemporâneo, na retrospectiva dedicada ao cineasta Geraldo Sarno durante o Festival *É tudo verdade* de 2001.

²²⁵ *Jornal Cine Imaginário*. Ago/ 1987, p. 7.

²²⁶ Apesar de termos conseguido a cópia diretamente com o cineasta Geraldo Sarno, salientamos que a versão que possuímos apresenta alguns problemas técnicos na banda sonora.

de um rico material de pesquisa, além de criticar o fato de o documentário não respeitar uma cronologia em suas sequências²²⁷.

Observamos uma leitura bastante distinta dada por Prestes (1987, p. 7), ao argumentar que o documentário recorreu “a formas simples de narração” como maneira de articular o grande conteúdo de informações e teorias desenvolvidas pelos teólogos e religiosos nos diversos países trabalhados no documentário.

As considerações de Millarch a respeito da falta de ritmo estão relacionadas à duração de alguns depoimentos de teólogos e religiosos, como, por exemplo, as declarações do Monsenhor Pedro Casaldáliga ou do Padre José Oscar Beozzo, com cerca três minutos de duração cada, além do depoimento do Padre nicaraguense Uriel Molina de cerca 7 minutos²²⁸.

Apesar dos depoimentos longos, ressaltamos a importância desses três depoimentos que trouxemos como exemplo. O primeiro estabelece, por meio de declarações como “a igreja tem que se fazer pobre”, a ligação com as sequências seguintes na Nicarágua. O depoimento de Padre Beozzo articula a terceira sequência do documentário - filmado no interior do Brasil, que apresenta o catolicismo popular como “intérprete de um compromisso com as classes oprimidas”²²⁹ - com as suas declarações sobre a CEBS no Brasil. Em seguida, temos a missa de primeiro de maio²³⁰, filmada por nove minutos consecutivos. A sequência na qual temos os depoimentos de Padre Uriel Molina é um ponto de inflexão no filme e discutiremos tais questões com maior profundidade no final deste subcapítulo.

Salientamos que a utilização de imagens de arquivo registrada por terceiros não é procedimento recorrente na filmografia do diretor e poderíamos considerá-la ferramenta útil na tentativa do cineasta em suprir o esgotamento da narração.

As explanações sobre a origem e utilização das imagens de arquivo do Padre Gaspar Laviana são elididas, como ressaltou Millarch (1989, p. 3) em seu artigo. No entanto, o trecho que segue às imagens de arquivo oferece, no plano da imagem e do som, algumas considerações relevantes a respeito do sacerdote e ex-militante espanhol.

²²⁷ As críticas feitas pelo jornalista se confundem com a publicação do dia 20/01/1989, feita, portanto, quatro dias antes, em que Millarch traçou comentários sobre *Deus é um fogo*, utilizando-se das citações elogiosas de Frei Leonardo Boff sobre o documentário. *Jornal Estado do Paraná – Almanaque*. p. 8.

²²⁸ O depoimento é intercalado por imagens de arquivo, sendo que a primeira parte dura cerca de cinco minutos e a segunda cerca de dois minutos.

²²⁹ Trecho da narração em *off* que inicia a terceira sequência do filme.

²³⁰ Evento religioso particularmente importante para a vertente católica da Teologia da Libertação. Vemos esse evento registrado também logo nos primeiros planos do documentário de Silvio Da-rin *Igreja da Libertação* (1985), que filma trechos da missa de primeiro de maio na Catedral da Sé, em São Paulo.

A sequência é acompanhada inteiramente pela canção “La tumba del Guerrillero”²³¹, que estabelece uma sintonia direta entre o plano da imagem e do som. Logo na primeira imagem de um plano-sequência, em que vemos a câmera entrar em um cemitério, ouvimos na banda sonora, repetidamente, a frase da canção: “La tumba del guerrillero.. ¿donde está?”²³². Em seguida, temos um plano detalhe de túmulo, sendo que na lápide está escrito: “Gaspar Garcia Laviana (Comandante Martin). Nació en 1941 en Asturias, España. Cayo el 11 dic. 1978, combatiendo en el Frente Sur”²³³.

A câmera se inclina levemente para baixo, intensificada por um *zoom in*, oferecendo a leitura da última frase impressa na lápide de Gaspar Laviana: “A morir, a morir guerrillero. Que para subir al cielo hay que morir primero”²³⁴. Desse modo, acreditamos que a composição dos planos nesse trecho está alinhada, primeiramente, com o pensamento da canção revolucionária, pois empreende a busca explicitada na canção através da entrada no cemitério em um plano-sequência, e, em segundo lugar, ao pensamento impresso na lápide de Gaspar Laviana, repetindo, por meio de um plano detalhe da lápide o “morrer primeiro”, para, em seguida, “subir aos céus” através de um movimento horizontal da lápide para o alto, em direção a uma copa de árvore e nuvens.

Uma última consideração refere-se ao longo depoimento do Padre nicaraguense Uriel Molina, que retoma suas declarações logo após o trecho que descrevemos da lápide do Padre Gaspar Garcia Laviana. Em suas declarações, o sacerdote descreve a situação que se encontrava então a Teologia da Libertação, apresentando pontos representativos do início de seu declínio. Sentimos esse trecho como um ponto de inflexão, haja vista que Pe. Molina cita o documento de Santa Fé e o projeto de administração Reagan²³⁵ como intencionados em combater as Comunidades de Base e a própria Teologia da Libertação. Nesse sentido, Pe. Molina identifica tais documentos como retrocesso no movimento religioso, visto que não dialoga com outros documentos²³⁶ que incitam a ampliação dessa vertente do catolicismo. Acreditamos que a duração da entrevista de Uriel Molina estabeleça um vínculo representativo ao considerarmos a decisão do cineasta em mantê-la em toda a sua duração.

²³¹ Canção composta pelo compositor nicaraguense Carlos Mejía Godoy.

²³² Tradução: o túmulo do guerrilheiro, aonde está?

²³³ Tradução: Nasceu em 1941 nas Astúrias, Espanha. Caiu no dia 11 de dezembro de 1978, combatendo na Frente Sul.

²³⁴ Tradução: morrer, morrer guerrilheiro, que para subir aos céus é necessário morrer primeiro.

²³⁵ Mairon Escorsi Valério (2012, p. 33) apresentou em sua tese de doutoramento quatro eixos dicotômicos que estruturaram a literatura militante e a contramilitante, a partir de suas visões antagônicas. Ressaltamos o item “3) *uma teologia propriamente latino-americana, concreta e dialética, versus uma teologia, abstrata e exógena*”. Valério salientou ainda uma convergência da administração do governo estadunidense de Ronald Reagan com o papado de Carol Wojtila (João Paulo II) no enfrentamento do sandinismo em Nicarágua.

²³⁶ Como o Conselho do Vaticano II, o de Medellín ou ainda o de Puebla, citou Pe. Uriel Molina.

Tais declarações evidenciam a presença de resquícios concretos do declínio do movimento religioso no filme.

3. 2. 1. Do catolicismo ‘teológico’ ao catolicismo ‘popular’

A seguir, vamos focar a discussão nas relações entre diferentes sequências narrativas que, de formas variadas, estruturam os filmes e endereçam modos singulares de apreensão do fenômeno da Teologia da Libertação. Ao confrontarmos a disposição das sequências e suas relações com os filmes em sua totalidade, buscaremos observar passagens nos dois documentários que sublinhem um fascínio preliminar por essa vertente religiosa de um lado e de outro, pela observação de seu enfraquecimento. Priorizaremos o documentário de longa-metragem *Deus é um fogo*, em detrimento do média-metragem *A terra queima*, devido ao número restrito de sequências e trechos que esse último traz sobre esse movimento religioso.

A leitura do cineasta Geraldo Sarno (2006, p. 210) destaca um refluxo da Teologia da Libertação, algo que também acomete, segundo sua visão, a linguagem do documentário. O diretor evidencia um esgotamento de ferramentas durante a concepção de *Deus é um fogo*, ao optar por orientar suas pesquisas de linguagem em outra direção, moderando o uso da locução do filme. Dessa forma, elencamos alguns elementos perceptíveis a partir da redução da *voz over* no documentário *Deus é um fogo*: 1) utilização de imagens de arquivo; 2) emprego de planos-sequências; 3) utilização de depoimentos de autoridades e de fiéis para a construção da narrativa.

O trabalho da *voz over* em *Deus é um fogo* apresenta-se mais restrito e pontual em relação ao filme *A terra queima*. Salientamos a locução disposta em breves trechos de *Deus é um fogo* em que “recita apenas quatro fragmentos de Heráclito, que separam os cinco blocos de sequências do filme” (SARNO, 2006, p. 210).

Ao estudarmos minuciosamente a estrutura do documentário, podemos notar que a *voz over* em *Deus é um fogo* não se limita às declamações tiradas dos fragmentos do filósofo pré-socrático²³⁷, haja vista a presença de uma segunda *voz over* no filme com uma função distinta da primeira.

A segunda *voz over* encontrada no documentário *Deus é um fogo* possui um tom bastante diverso. Ela está figurada em momentos como no início da primeira sequência

²³⁷ O filósofo pertenceu à escola jônica, sendo sua obra reunida através de fragmentos. Tais reflexões estão reunidas no livro *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário* de Charles H. Kahn.

filmada no Brasil, em Monte Santo, além de um trecho durante uma manifestação em El Salvador e no final da sequência filmada no Peru. Nesses três momentos ouvimos a *voz over* elucidar brevemente sobre as transformações operadas em relação à igreja católica no contexto latino-americano.

Notamos uma proximidade dessa *voz over* com algumas das narrações em *off* do documentário *A terra queima*, como no momento do encontro entre duas comunidades, aos cânticos religiosos da Teologia da Libertação. O tom explanatório desse trecho de *A terra queima* é muito próximo dos dois primeiros na sequência de Monte Santo, no Brasil e na sequência de El Salvador. Contudo, a narração no final da sequência filmada no Peru não tem função explicativa e se relaciona com o tema da próxima sequência, em que ouvimos as declarações do Padre José Oscar Beozzo sobre as CEBS (Comunidades Eclesiais de Base), que “constituíram o primeiro núcleo de organização mais autônoma das classes populares”.

Em relação à primeira *voz over*, que se utiliza dos fragmentos do filósofo Heráclito de Éfeso, cabe somente salientar, neste momento do texto, que ela se articula de uma maneira mais complexa no filme a partir de sua imbricação na ordenação das sequências do documentário.

Retomamos brevemente uma declaração do diretor Geraldo Sarno, cedida em entrevista para a revista *Comunicações do ISER (Instituto de Estudos da Religião) (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 15)*, em que comentou dois movimentos que ocorrem no instante da filmagem onde o cineasta “não pode abandonar o momento do sujeito, do documentarista, como não pode estar desatento ao fenômeno social”.

Acreditamos que ambos os momentos explicitados por Sarno coexistam no documentário²³⁸, ao notarmos algumas de suas marcas nos dois tipos de *voz over* que elencamos nos parágrafos anteriores. Além da presença mais evidente dessa dualidade na própria *voz over*, observamos ainda que a presença dos diversos fiéis colabora para o andamento da narrativa do filme, substituindo a presença de uma narração mais presente.

Ainda próximos desse primeiro movimento, que Sarno mencionou como momento do documentarista, sublinhamos que em diversos momentos de *Deus é um fogo* sente-se o uso de imagens que indicam uma sobreposição de temporalidade perceptível em trechos como a primeira sequência do filme, onde vemos majestosas ruínas acompanhadas de imagens de um músico local, tocando uma espécie de harpa. A sequência seguinte, com as imagens de

²³⁸ O primeiro movimento referente à *voz over* que se utiliza dos fragmentos de Heráclito de Éfeso está relacionada a uma tentativa de aproximação e leitura do diretor sobre a religião documentada e a segunda *voz over*, mais assertiva, está ligada às explicações de períodos específicos da Teologia da Libertação no filme.

orações indígenas realizadas ao interno de uma igreja, parece estar em consonância a esse procedimento que evidencia imagens descontínuas e fragmentadas em diversos trechos do documentário²³⁹. Esse tipo de imagens etéreas, que tendem a uma abstração conceitual, configuram contrastes e um saber intelectual que, de certo modo, remetem à herança eisensteiniana do diretor²⁴⁰.

Entre os elementos relacionados ao universo religioso, podemos sublinhar um maior tempo dedicado às cerimônias e celebrações religiosas. Grande parte dos rituais figurados em *Deus é um fogo* não são explicitados ou descritos. Os possíveis motivos para essa decisão poderiam estar na tentativa de assumir uma perspectiva interior à visão religiosa, por meio do ato de elidir explicações sobre os ritos expostos, considerando tais rituais subentendidos pelo espectador²⁴¹.

Apesar da relevância de tais considerações, a intenção de esquivar-se de explicações sobre os rituais parece caminhar em outro sentido ao retomar elementos da própria estrutura da narrativa, carregando os rituais e figuras religiosas de simbologia. As cruces figuradas ao longo do documentário perpassam a referência direta à Jesus Cristo e à Igreja, adquirindo uma conotação aos mártires sublinhados pela narrativa do filme.

Alinhado a esse pensamento, Prestes (1987, p. 07) salientou que “a luta de cristo se confunde com a guerra pela justiça social, pela reforma agrária e pela revolução socialista”. Estes três pontos sublinhados por Prestes são, na verdade, as diversas conotações que cada localidade filmada deu à Teologia da Libertação. Tomamos como exemplo o último ponto destacado por Prestes, que acreditamos estar relacionado à Nicarágua que, como evidenciou Sarno (2006, p. 210), é uma “formulação deles [...] ao meu entender é um Teologia da Revolução que eles formulam”.

A estrutura do documentário *Deus é um fogo* é composta por 17 sequências, sendo que optamos em organizá-las em cinco blocos distintos para facilitar nossa análise, dispostos,

²³⁹ Além dos trechos já mencionados, podemos salientar uma característica similar nas imagens do segmento dedicado à festa da colheita, com suas diversas danças, máscaras e fantasias, ou ainda em alguns momentos marcados por planos gerais de paisagens, do segmento filmado em Riobamba, no Equador.

²⁴⁰ Discutimos no Capítulo 1 as influências de Eisenstein no período de formação do diretor, de modo particular, em relação ao pensamento de estruturas na composição no filme, que extrapola sua aproximação temática.

²⁴¹ No estudo sobre os filmes de temáticas religiosas realizados na década de 1970, Bernardet (1994; 1996) sublinhou a proposta de Nelson Pereira dos Santos no longa-metragem *O amuleto de Ogum* (1974) como uma tentativa de inserção dos elementos religiosos na própria narrativa, a partir da postura de elidir explicações sobre os atos religiosos ali expostos. Tal procedimento de reelaboração da narrativa a partir de tais elementos realiza-se de fato, segundo o autor, somente a partir do documentário de Juana Elbein dos Santos *Yia-mi-agbá. Mito e metamorfoses das mães nagô* (1981).

respectivamente, em “Prólogo”, “Surgimento da Teologia”, “Brasil”, “Nicarágua” e “Cosmogonia indígena”²⁴².

Apesar de organizarmos as sequências nos blocos elencados acima, não temos como norte a intenção de criar e destacar estruturas rígidas, o que segmentaria o documentário em detrimento dos momentos de fluidez da narrativa. Essa opção pelos blocos é simplesmente um elemento facilitador, de modo que possamos discorrer com maior facilidade pela estrutura do documentário, além de possibilitar um breve distanciamento que ofereça uma leitura do documentário em sua totalidade.

Antes de priorizarmos alguns segmentos do filme para a nossa análise, nos cabe ressaltar a maneira geral como *Deus é um fogo* apresenta e atualiza o fenômeno religioso da Teologia da Libertação. Partimos, então, dos depoimentos do bispo mexicano Monsenhor Samuel Ruiz Garcia, nas primeiras sequências do filme, que destacam a violência das conquistas territoriais empreendidas na América Latina durante o processo de colonização. Segundo o bispo, essas conquistas eram apoiadas em preceitos políticos e teológicos que negavam o direito às terras aos nativos, já que eram considerados pagãos. As conquistas eram acompanhadas da exigência do anúncio evangelizador, além de contarem com bênçãos para tais atividades. Contudo, em suas declarações, Ms. Samuel Ruiz evidencia que um número representativo de figuras da Igreja Católica tomaram distância dessa visão que considerava a “religião natural [...] obscuridade e paganismo” e se converteram em defensoras dos indígenas.

De modo particular, Ruiz sublinha a figura do espanhol Frei Bartolomé de las Casas, que contrapunha essa visão violenta empreendida no processo de colonização ao apontar as considerações de Frei Bartolomé: “não são terras de ninguém. Têm os seus donos”. O depoimento do bispo mexicano enfatiza o respeito em relação às comunidades indígenas que já estavam presentes no período do processo de colonização. Ao ressaltar esse procedimento, Monsenhor Ruiz introduz a visão da Teologia da Libertação como contraponto a essa Igreja que devassava seus colonos.

²⁴² Dentre as sequências que compõem esses blocos, temos no bloco “Prólogo”: sequência filmada no México e o início do documentário, em suas primeiras imagens ao som da harpa. O bloco “Surgimento da Teologia (da Libertação)” refere-se as duas sequências filmadas em Cuba, no santuário de São Lázaro, a sequência realizada em Monte Santo, no Brasil e a sequência do Peru, com o Monsenhor Gustavo Gutierrez. No bloco “Brasil” estão presentes as sequências da missa de primeiro de maio, as declarações de Monsenhor Aloísio Lorscheider, a sequência da consagração do cálice, além da sequência da reforma agrária. No bloco “Nicarágua” temos, respectivamente, as sequências das declarações de Padre Miguel D’Escoto, Comandante Tomás Borge, Padre Ernesto Cardenal, Padre Uriel Molina, a colheita de café e a segunda parte do depoimento do Padre Uriel Molina. Por fim, o bloco “Cosmogonia indígena” limita-se a sequência filmada no Equador com a comunidade de Riobamba, próxima ao Vulcão Chimborazo, além da festa dos mortos e o depoimento final de Monsenhor Leonidas Proaño.

O respeito por essas comunidades evidenciam um teor pós-colonialista nas falas do bispo mexicano, considerando a herança dos povos indígenas. Notamos um procedimento similar nas falas do Monsenhor Jaime Ortega, em Cuba, que menciona o sincretismo religioso entre o catolicismo e os cultos iorubas com o orixá *Obaluaê*, por detrás da imagem venerada no santuário de São Lázaro.

Embora haja a forte presença da voz de autoridades eclesiásticas distribuídas ao longo das geografias documentadas, *Deus é um fogo* apresenta uma pluralidade de vozes que são consideradas pela Teologia da Libertação no filme, configurando sua atualização como igreja libertadora que avança pela América Latina, considerando esses sujeitos e suas comunidades, que passam a ter uma voz.

Esse movimento desenvolvido ao longo do documentário pode ser exemplificado com o catolicismo popular na América Latina, figurado nos depoimentos de fiéis no trecho filmado em Monte Santo, no Brasil, potencializado no segmento dedicado ao El Salvador, em que a voz *over* sublinha o compromisso com as classes sociais oprimidas em detrimento à “sua aliança tradicional com as classes dominantes”. Além disso, salientamos os espaços dedicados nos sermões, que consideram as classes sociais oprimidas e o legado do negro, como na sequência filmada em Porto Feliz, no interior do estado de São Paulo, na missa de primeiro de maio.

Após tais esclarecimentos, partimos do bloco de sequências que nominamos “Brasil”. Este bloco apresenta um número representativo de elementos que estabelecem um vínculo entre as sequências que o compõem. O conjunto destas sequências se constrói de forma bastante elaborada, sendo o seu ponto alto a consagração, figurada na segunda missa filmada neste conjunto de sequências.

Começamos com a presença de celebrações religiosas nas sequências deste bloco. A seleção de momentos específicos das celebrações e a disposição delas na narrativa do filme corroboram o pensamento de que tais trechos selecionados foram cuidadosamente preparados para a filmagem. Assim, alguns dos rituais filmados durante a realização do documentário são ressignificados²⁴³ dentro da narrativa. Assim como a cruz dissocia-se diretamente da figura de um único mártir, Jesus Cristo, para figurar os diversos mártires sucumbidos nas lutas mencionadas ao longo do filme.

²⁴³ Apesar de o termo “ressignificação”, utilizado pelo crítico Jean-Claude Bernardet (2004, p. 71), referir-se a imagens de arquivo em sua “transposição de uma imagem de um contexto fílmico para outro, modificando-lhe a significação”, optamos por utilizá-la neste contexto, pois acreditamos que exprima a passagem de um símbolo religioso conhecido para a sua nova significação no produto do filme.

Na sequência final que estabelece a ligação entre os blocos, neste texto intitulados, “Surgimento da Teologia” e “Brasil”, vemos o Monsenhor peruano Gustavo Gutierrez, considerado como um dos fundadores da Teologia da Libertação²⁴⁴, elaborar suas declarações sobre as dificuldades de pensar o catolicismo em um contexto social de privações.

Padre Gutierrez expressa suas preocupações em uma igreja praticamente vazia, a partir de um catolicismo que dialoga com as necessidades concretas dos oprimidos, sendo suas reflexões sintetizadas na pergunta explicitada de forma pontual em seu discurso: “como falar de Deus a partir do sofrimento do inocente”.

No início dessa sequência vemos duas cruzes nos três primeiros planos. A primeira é um plano detalhe de uma imagem de Jesus Cristo com a coroa de espinhos. No segundo plano vemos a imagem de Cristo na cruz, circundada de outras estatuetas religiosas, registradas dentro de uma igreja. A terceira consiste em um movimento descendente que descobre um desenho de um camponês carregando uma cruz.

As declarações de Padre Gutierrez estão dispostas entre essa primeira cruz de Cristo na igreja e uma cruz filmada no lixão, próxima ao final dos depoimentos de Gutierrez. Ao intercalar os depoimentos de Gutierrez com duas cruzes, a primeira na igreja e essa última no lixão, acreditamos que o filme sublinhe uma passagem emblemática entre a posição privilegiada da Igreja como instituição e uma igreja que vise os interesses concretos da população, em sua pobreza e suas tribulações quotidianas.

No início da sequência da “Missa de 1º de Maio” - parte do bloco de sequências que intitulamos “Brasil” – temos um desenho com a figura de Jesus Cristo ao centro de um grupo de pessoas reunidas. Ao lado do desenho de Cristo estão casas bem simples e uma vegetação que remetem às comunidades. No fundo da imagem há uma cidade desenhada em companhia de canção entoada²⁴⁵, que faz a junção entre essas duas sequências, descortinando assim, as declarações de Padre José Oscar Beozzo sobre a função das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

Em nossa leitura, sentimos essa relação entre os segmentos mencionados como alusão às dinâmicas históricas do próprio movimento da Teologia da Libertação. A junção entre

²⁴⁴ Monsenhor Gustavo Gutierrez publicou o livro *Teologia da libertação: perspectivas* em 1971, sendo que segundo Valério (2012, p. 11) “é considerado [...] um dos marcos de fundação da Teologia da Libertação”. Valério traçou em sua tese a periodização da Teologia da Libertação em quatro momentos: “um primeiro momento inicial [...] (1968-1973), no qual as premissas básicas da teologia aparecem nos textos fundadores de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman. Um segundo momento (1973-1979), no qual [...] passa por um descolamento institucional, regional e discursivo [...] terceiro momento (1980-1990), [...] quarto momento (1990 em diante).

²⁴⁵ O trecho da canção remete às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) com a estrofe “Eu sou feliz é na comunidade / na comunidade eu sou feliz”.

essas sequências estabelece um elo entre o surgimento do movimento, figurado nas declarações de Gutierrez, e a afirmação das CEBs. Retomando as considerações de Valério (2012, p. 11) tal passagem é condizente ao momento inicial da Teologia da Libertação marcado pelo período de “(1968-1973), no qual as premissas básicas da teologia aparecem nos textos fundadores de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman” para um “segundo momento (1973-1979), no qual [...] passa por um descolamento institucional”.

Após os esclarecimentos de Padre Beozzo sobre as CEBs, como “núcleo de organização [...] das classes populares [...] dentro da igreja”, o documentário caminha para um longo registro²⁴⁶ de uma cerimônia católica na cidade de Porto Feliz, no interior do estado de São Paulo. O documentário retoma a temática dos mártires ao registrar a missa de 1º de maio que, como relembra uma depoente no púlpito da igreja: “dedicaram a data de 1º de maio à lembrança dos mártires operários e consagraram-no como dia de luta da classe operária”²⁴⁷.

Durante a mesma celebração, vemos cruces de papel serem colocadas ao redor do púlpito da igreja, figurando assim, segundo a narração em *off*, os “mortos anônimos da luta”. Citam nomes de diversos ativistas como Oscar Romeiro²⁴⁸, cujo assassinato foi lembrado nas imagens de arquivo da segunda sequência do filme.

Na sequência seguinte, os depoimentos angustiados de duas mulheres enlutadas se completam, corroborando, através da montagem, o anonimato dos falecidos companheiros das entrevistadas. Monsenhor Aloísio Lorscheider se refere a outros mártires que faleceram tragicamente. A fala de Lorscheider clama por justiça, dentro de uma perspectiva religiosa entendida como forma de respeito aos outros, e pede que os assassinos sejam perdoados, em um ato cristão.

Apesar de os pêsames e orações pelos falecimentos, Lorscheider adverte que o sangue desses mártires não terá sido derramado em vão, e arremata com a frase “o sangue dos cristãos é semente de vida nova”. Tais declarações de Lorscheider são intercaladas por dois breves momentos, em que revemos as duas viúvas, ambas com uma cruz de madeira na mão. A montagem desse trecho apresenta uma consistência híbrida na qual os elementos religiosos - presentes nas prédicas de Lorscheider e na simbologia visual composta das vestes negras das

²⁴⁶ Apesar de algumas imagens da missa de 1º de maio estarem intercaladas com imagens feitas em uma siderúrgica, a sua duração completa é de cerca nove minutos.

²⁴⁷ As declarações da depoente referem-se à data da greve geral ocorrida em 1886, na cidade de Chicago, nos Estados Unidos. A greve, organizada por trabalhadores, reivindicava uma jornada de oito horas de trabalho, proteção ao trabalho da mulher e do menor e melhores condições de vida.

²⁴⁸ Durante a celebração, outros nomes são lembrados como mártires: o líder sindical Nativo (da) Natividade (de Oliveira), o operário Santo Dias (da Silva), a sindicalista Margarida (Maria) Alves e o Cacique Ângelo Cretã.

enlutadas e do ato das viúvas segurarem uma cruz de madeira – confluem ao corroborar um tratamento religioso dos falecimentos.

Em meio à pluralidade de rituais presentes na cerimônia da missa, o trecho recortado para a sequência posterior às declarações do Monsenhor Aloísio Lorscheider é justamente o momento da consagração, primeiramente da hóstia e, em seguida, do cálice. Notamos que, diferentemente dos outros trechos, o padre que realiza a consagração não é nomeado a partir das descrições na parte inferior da tela²⁴⁹.

O trecho registra o ritual de consagração do cálice, que representa a transformação simbólica do vinho em sangue, por meio das frases proferidas pelo sacerdote “este é o cálice do meu sangue, sangue [...] que será derramado por vós e por todos os homens para a remissão dos pecados”. Essas frases trazem, em nossa leitura, uma referência às prédicas de Lorscheider ao declarar que o “sangue derramado” dos mártires não foi em vão. Outro indício desta ressignificação do “sangue derramado” está presente no próprio plano do registro da consagração, em que vemos uma faixa ao canto direito do quadro, com a escrita: “porque sangue para ficarmos na terra?”.

A celebração, bastante sucinta em relação a outras sequências do filme como a missa de 1º de maio, evidencia a intenção de transferir um veio religioso, porém sutil, aos ativistas que sucumbiram em prol das diversas lutas sociais figuradas no filme. O trecho da missa conclui com a frase declamada pelo sacerdote “Eis o mistério da fé”.

Acreditamos que a conclusão dessa sequência aponte para duas direções: a primeira confere uma diluição da referência do martírio *uno* de Cristo para uma pluralidade figurada pelos diversos ativistas mortos em prol das lutas sociais e a segunda, que transpassa o aspecto religioso ali figurado e oferece uma leitura mais ampla dentro da estrutura do filme. Esse segundo veio está alinhado às reflexões de Frei Leonardo Boff ao declarar que o filme “soube desocultar o que se esconde por detrás deste fenômeno social e religioso: a fé confrontada com a injustiça se transforma em motor de libertação” (BOFF apud MILLARCH, 1989, p. 08).

Para validarmos as dinâmicas estabelecidas na tentativa da adoção de uma perspectiva religiosa da Teologia da Libertação, cabe retrocedermos a uma sequência que sublinha elementos pertencentes à outra ordem, para além dos já explicitados. A seguir,

²⁴⁹ Apesar dos textos apresentarem, em sua grande parte, os nomes dos personagens de cargo eclesiástico, podemos excetuar as referências dos textos que apresentam o Comandante Tomás Borge, na segunda sequência de Nicarágua e Doña Rosa, na sequência final do filme, em Riobamba, no Equador.

evidenciaremos a montagem paralela, presente na sequência da missa de 1º de maio, entre as declarações do Monsenhor Cláudio Hums e os planos da siderúrgica inseridos nesse trecho.

Durante a montagem paralela, notamos que somente Monsenhor é apresentado, ao passo que as referências à identidade dos trabalhadores é elidida nos planos da siderúrgica que intercalam as declarações do sacerdote. Tais planos mostram certa contradição em relação às prédicas de Hums, haja vista que as reivindicações trabalhistas elencadas no seu sermão, como “direito a uma aposentadoria justa”, são seguidas de imagens que contestam o que é dito, como o plano de um trabalhador idoso com as centelhas do alto-forno da siderúrgica ao fundo.

Sentimos que essa primeira leitura da montagem paralela não esgotava todos os elementos presentes nesse trecho específico do documentário e optamos por averiguar o emprego de tais elementos no significado dessa composição. Cabe notar que a ausência total de ruídos nos trechos da siderúrgica e o seu contraste com as prédicas do sacerdote que reivindica os direitos trabalhistas, elencando-os em uma construção repleta de referências religiosas, compõem uma tessitura complexa na banda sonora que salta aos olhos na composição dessa montagem paralela.

A voz ausente dos trabalhadores não é cedida por meio do sermão de Hums. Acreditamos que ela esteja diretamente vinculada “a dimensão libertadora” dessa Igreja transformadora, explicitada pelo sacerdote em suas prédicas no trecho que precede o primeiro plano da siderúrgica. Desse modo, a relação entre as falas sobre a “dimensão libertadora” da Igreja e o primeiro plano do recipiente derrubando o metal líquido, em estado incandescente, nos remete à *voz over* dos fragmentos²⁵⁰ de Heráclito de Éfeso, presentes no documentário: “Deus é dia e noite, inverno e verão [...] ele se transforma como o fogo”.

De fato, tais referências nos fazem rever a estrutura dessa montagem paralela que, através desses outros elementos elucidados no parágrafo anterior, sentimos completarem o significado do trecho. Os contrastes entre o sermão de Hums e as imagens da siderúrgica, associados às disparidades na banda sonora, apresentam as transformações da Igreja a partir de uma leitura dialética.

A dimensão libertadora, presente nas prédicas de Hums, evidencia a passagem de uma Igreja “teológica” para a Igreja “popular”²⁵¹. Os oprimidos são os responsáveis por essa

²⁵⁰ De modo especial o fragmento 67. Os fragmentos de Heráclito de Éfeso estão presentes no livro de Charles H. Kahn *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*.

²⁵¹ Essa dualidade, catolicismo “teológico” e catolicismo “popular”, é expressa nos estudos de Claudia Mesquita (2006, p. 25) em sua tese de doutoramento, ao referir-se à valorização desse último dentro do campo do documentário, em meados da década de 1970.

transformação, figurada na montagem paralela por meio dos operários da siderúrgica. O ato dos operários moldarem em fôrmas o líquido incandescente reforça a ideia de transformação por meio da fluidez, visto que no fragmento específico mencionado acima, Heráclito de Éfeso se refere ao fogo como “força configuradora do mundo” (NIETZSCHE, 2008, p. 64).

Apesar de o final da montagem paralela concluir com as preces para os trabalhadores seladas com um “amém”, a perspectiva religiosa não é adotada em sua totalidade, visto que a montagem paralela sublinha, sutilmente, o aspecto fluído da religião.

Após colhermos do trecho da montagem paralela o interesse do filme pela fluidez da religião documentada, sentimos a necessidade de retomarmos os blocos que concebemos no início do texto, de modo a proporcionar o distanciamento necessário para as próximas considerações desta discussão.

Ao observarmos a disposição dos blocos dentro da estrutura narrativa do documentário, podemos observar certa periodização dos diversos momentos da Teologia da Libertação. Temos o “Prólogo” com os indígenas no México, o “Surgimento da Teologia” com a figura de Monsenhor Gustavo Gutierrez, em seguida a criação das CEBs no bloco “Brasil” e as leituras dadas em “Nicarágua”, momento em que se deflagra o retrocesso da Teologia, nas declarações de Padre Uriel Molina.

Acreditamos que o olhar do cineasta voltou-se para a dimensão dada às dinâmicas de transformação e não as datas históricas de tais periodizações, já que não recorre a elas ao longo do documentário. O retorno, no final do filme, aos indígenas, no último bloco que intitulamos “Cosmogonia indígena”, extrapola a elaboração de uma dimensão cíclica na estrutura do filme. Esse retorno à ‘cosmogonia indígena’²⁵² enfatiza um documentário multifacetado com diversas leituras possíveis a partir do registro de um material bastante híbrido.

Apesar de os desdobramentos da Teologia da Libertação na América Latina ser o fio condutor da narrativa do filme, sentimos que ao enfrentar essas localidades e dar a voz aos fiéis, outras questões particulares a cada geografia surgem no filme. Nesse movimento, observamos o fortalecimento das pastorais, como movimento teológico e político, ou ainda a assimilação da ‘cosmogonia indígena’ e a consideração do legado do negro em Cuba e no Brasil.

²⁵² A expressão utilizada entre aspas nesse estudo busca atribuir uma referência concisa às duas comunidades figuradas no filme, da região de Riobamba no Equador e do México. Reconhecemos a pluralidade de acepções que esse termo possa acarretar, porém priorizamos essa breve menção de modo a não prejudicar o andamento da análise do filme.

Como evidenciamos no decorrer dessa discussão, a entrega do cineasta à vertente da Teologia da Libertação retratada é parcial e desponta em alguns momentos específicos na configuração dos planos, como alguns trechos elucidados como os falecimentos acompanhados das prédicas do Monsenhor Lorscheider.

Apesar de os numerosos depoimentos dos fiéis corroborarem certa formação da religiosidade do cineasta no filme, é partir dos depoimentos de Monsenhor Leónidas Proaño - intercaladas no documentário com as imagens registradas na comunidade de Riobamba, no Equador - presentes na última sequência do filme, que se transmite ao documentário uma perspectiva religiosa.

De fato, Sarno (2014b) declarou que entrou em contato com essa comunidade por meio do próprio Monsenhor Proaño. As declarações dadas pelo bispo sobre a ‘cosmogonia indígena’, a partir de elementos como o respeito dos indígenas com a terra e o valor atribuído a ela tocaram particularmente o cineasta durante o processo de realização do filme. Tal empatia fez-se perceptível na narrativa do documentário, ao observarmos que o cineasta sela as etapas da Teologia da Libertação com duas sequências sobre a ‘cosmogonia indígena’, a primeira, no início do filme no México e a última, em Riobamba, no Equador.

As declarações do Monsenhor Leonidas Proaño mencionam uma reunião sobre as pastorais indígenas, realizada em Bogotá, que divulga os pensamentos da ‘cosmogonia indígena’. A seguir, o depoimento do bispo equatoriano incide sobre a riqueza dessa cosmogonia e seu profundo contato com a natureza. As considerações de Proaño sobre a ‘cosmogonia indígena’ são intercaladas por dois segmentos dedicados às falas da camponesa Doña Rosa e imagens etéreas traduzidas em planos gerais das paisagens próximas ao vulcão Chimborazo, em Riobamba, no Equador. Sentimos que a maneira como esses segmentos são intercalados no trecho final do documentário sublinha a relação da Teologia da Libertação, por meio das declarações de Proaño, que assimila e divulga a ‘cosmogonia indígena’.

Ao estabelecer a ordem final das sequências, o cineasta recorreu aos fragmentos do filósofo Heráclito de Éfeso, oferecendo uma leitura dos diversos desdobramentos da Teologia da Libertação no filme, a partir de sua potencialidade de transformação. Acreditamos que tal potencialidade foi valorizada também em filigrana narrativa, onde o sangue derramado dos mártires tornam-se sementes nas prédicas de Aloísio Lorscheider e a tarefa dos religiosos é semeá-las, segundo as declarações de Uriel Molina. O depoimento de Molina precede a festa dos mortos, realizada para a ocasião do plantio e como reforça Monsenhor Proaño, “os defuntos estão na terra”.

Esse duplo movimento - das transformações religiosas, em suas periodizações no filme, e do próprio ciclo de vida desses mártires - é cingido por uma interpretação do cineasta sobre o retrocesso da Teologia da Libertação. Seu arrefecimento no período de realização do filme faz o cineasta enveredar por outros caminhos, deparando-se com a riqueza da ‘cosmogonia indígena’, que, segundo Proaño, em referência à Teologia da Libertação, “nasce da mesma entranha destas minorias [...] que são os indígenas”.

Ao valorizar a essência dos aspectos naturais da ‘cosmogonia indígena’, o discurso de Proaño conflui na concepção de uma teologia diversa, “que deve ser ainda inventada”. Os depoimentos de Proaño evidenciam um rascunho no qual o documentário, a guisa de conclusão, opta em sublinhar. A partir dessa sintonia com os pensamentos de Proaño acreditamos que a aproximação do cineasta com a Teologia da Libertação resulte em uma interpretação do movimento religioso que encaminha a leituras consonantes à ‘cosmogonia indígena’. Desse modo, a valorização das transformações e da fluidez transforma Deus em fogo²⁵³, e a Teologia da Libertação em parte desse mesmo²⁵⁴.

²⁵³ Título do documentário *Deus é um fogo*.

²⁵⁴ Nos referimos ao pensamento do filósofo Heráclito de Éfeso, que atribuiu ao fogo a função de “força configuradora do mundo”. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Friedrich Wilhelm Nietzsche. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. p. 64.

Considerações Finais

Apresentamos nesta dissertação parte da obra de Geraldo Sarno figurada por um primeiro momento de sua filmografia, considerando os documentários realizados pelo diretor na década de 1960, e uma ênfase no segundo momento, marcado pelo conjunto de documentários concebidos nas décadas de 1970 e 1980. Neste percurso, realizamos o levantamento sobre a formação do cineasta, embutidas nas questões referentes às suas influências e à constituição de um vocabulário artístico próprio do realizador. Cabe considerar o trabalho de pesquisa empírico traduzido na organização do material do acervo do diretor, mediante a catalogação e recuperação dos dados sobre a realização dos documentários estudados. Esse processo de reconstituição de conteúdos visou complementar e contextualizar as circunstâncias de produção desses filmes, já que uma porção representativa deles é material inédito em pesquisas acadêmicas.

Diante deste trabalho de organização, priorizamos a descrição do conteúdo, sem perder de vista o estudo crítico do corpo de filmes desta pesquisa. De fato, sentimos que ao reunirmos os dados concretos sobre a realização dos filmes, nos deparamos com a flexibilidade do diretor frente às questões de ordem técnica e às limitações impostas pelo processo de produção de seus filmes. Esta observação nos incitou a análise da trajetória de Geraldo Sarno nos documentários estudados, tendo como norte critérios de produção em seus filmes.

Deste modo, aferimos os modos de construção e a maneira de documentar do cineasta na pluralidade de temas desenvolvidos nos filmes. De saída, pudemos observar que esses modos de construção se conceberam de maneira particular, na maioria dos casos. De qualquer forma, acreditamos que essa disparidade de alguns filmes em relação ao conjunto da obra é bastante recorrente no estudo da filmografia de cineastas, em geral.

Contudo, a singularidade no conjunto da obra de Geraldo Sarno é caracterizada pelo modo como o diretor lida com as imposições de ordem técnica e de produção. Tomadas como ponto de partida para o processo de criação de seus filmes, tais demandas são assimiladas e reverberam em um resultado particular no conjunto de sua obra, configurando um pensamento fugidio sobre o estilo do cineasta.

Ao aferirmos os parâmetros utilizados pelo realizador no processo de documentação de seus filmes, notamos uma grande variação nos investimentos formais traduzidos em momentos de radicalização, evidenciados por um olhar mais subjetivo do diretor e, em outras

situações, ofuscados pelas próprias demandas de produção. Portanto, ponderamos que o estilo do cineasta se adequa e dialoga com as diretrizes institucionais dos meios de realização, considerando limitações ou liberdades orçamentárias em cada caso específico de seus filmes.

Em decorrência dessa lógica, observada no andamento de sua obra, o nosso intuito de localizar essa nova fase na filmografia do diretor é percebido mediante as argumentações tecidas nas análises dos filmes. No andamento deste estudo, procuramos delinear um novo ciclo, considerando a poética do cineasta que evade uma compartimentação rígida de sua obra, haja vista o diálogo com as demandas de produção particulares de cada documentário, permitindo um processo em aberto, sem metodologias de filmagem pré-estabelecidas. A característica mutável de seu estilo nos permitiu entender esse processo de afirmação de uma nova fase do diretor como algo arbitrário, porém vinculado a elementos comuns que conseguimos delinear na sua filmografia do período da década de 1970 e 1980.

É imprescindível ressaltar que apesar de os investimentos formais e de conteúdo apresentarem-se distintos de sua fase anterior, compreendido pelos documentários realizados na década de 1960, a mudança na abordagem formal é um processo sutil e gradual, a passos largos de uma possível mudança paradigmática, considerando que a arbitrariedade de seu estilo não permitiria tais movimentos.

Desta forma, retomamos alguns fragmentos do andamento desta pesquisa que sublinham os investimentos formais e de conteúdo, além das limitações do diretor nos documentários estudados. Primeiramente, destacamos a temática do sertão, vista já de maneira embrionária ainda nos primeiros documentários realizados na viagem de 1967.

Nesta viagem, marcada por deslocamentos pela geografia sertaneja e contatos com figuras representativas, o diretor reuniu um conjunto de referências para a configuração de seu universo pessoal sertanejo. Esse arcabouço reverbera a sua origem e influências das leituras do escritor Guimarães Rosa e estabelece, na passagem entre as duas viagens, de 1967 e 1969, a consolidação de sua poética atravessada pelo sertão. Em seguida, o tema do sertão se conforma como atravessador das temáticas desenvolvidas em seus filmes das décadas de 1970 e 1980, com a continuidade de uma valorização do universo popular das temáticas registradas, além de sua inserção como conteúdo nas temáticas tratadas dos documentários.

A predileção pela literatura popular na forma de cordel e a acuidade na utilização de repetições e da enumeração, elementos próprios da literatura oral, traduzem alguns dos investimentos formais presentes no documentário *Segunda feira*. O sertão figura como conteúdo nos três filmes analisados que se aproximam das formas literárias: *Segunda feira*

(1975), *Casa-grande e Senzala* (1974) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980). *Segunda feira* se utiliza de experimentações entre a poesia e a ordenação de imagens de três feiras nordestinas, acompanhado da trilha musical como componente representativo de sentido no filme. Esta iniciativa é mais comedida em *Casa-grande e Senzala*, que apresenta os capítulos do livro homônimo do escritor pernambucano Gilberto Freyre, sem grandes elaborações formais. O sertão se insere nas referências aos engenhos narrados no ensaio sociológico do escritor.

Eu carrego um sertão dentro de mim vale-se de imagens de arquivo da viagem de 1967 e configura uma atualização de seu universo sertanejo mediante a relação entre palavra e imagem. O tema do sertão confere ao filme a potencialidade de atualização do universo sertanejo do diretor, percebido na narrativa como espaço de lembrança a partir da alusão a fluxos de memória, ao reconfigurar e modelar suas experiências do material registrado em 1967.

Ousaríamos dizer que outro caminho para a percepção do sertão em seus filmes, quanto aos investimentos formais, poderia ser representado pelos próprios ajustes do realizador frente às demandas técnicas e de produção. As influências descritas no primeiro capítulo sobre *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, sublinha a incorporação de tais elementos na linguagem do filme. Essa influência cinematográfica repercutiu em diretrizes de adequação às limitações de produção na viabilização de seus filmes. *Casa-grande e Senzala* é resultado das demandas institucionais, haja vista que a produção do documentário pelo Departamento do Filme Educativo (DFE) do Instituto Nacional de Cinema (INC), corroborando um veio didático do filme por meio da sua distribuição.

Salientamos algumas limitações condizentes ao campo formal no terceiro capítulo desta dissertação. O processo de aproximação das religiões registradas nos documentários *Iaô* (1976) e *Deus é um fogo* (1987) tomam direções distintas ao longo das narrativas. Em *Iaô*, a disposição na narrativa do mito de *Oxalá* se apresenta como tentativa comedida de aproximação com o candomblé e em *Deus é um fogo* marcado o recurso à voz de autoridades eclesiais, figurada pelas numerosas entrevistas que costuram a narrativa do filme.

No entanto, essas entrevistas, assim como o uso de imagens de arquivo e o emprego de planos-sequências, atualizam o repertório de registro no filme. Sentimos um movimento concomitante em *Iaô*, figurada pela performance do diretor para a câmera em duas breves sequências do filme. Consideramos ambas as atualizações representativas para o

entendimento da maneira de documentar do cineasta, representada pelos parâmetros que o realizador dispõe para a documentação das religiões filmadas.

Em relação ao andamento da narrativa dos filmes, considerando a ‘voz’ desses documentários, sublinhamos a identificação da religião do candomblé como forma de resistência cultural na filigrana narrativa de *Iaô*, e em *Deus é um fogo* a atualização da Teologia da Libertação evidencia o legado africano e produz uma relação produtiva dentre essa vertente do catolicismo e uma ‘cosmogonia indígena’, valorizada pelos pensamentos do Monsenhor Leonidas Proaño.

Conforme destacado no início das considerações finais, evidenciamos que essas leituras sobre os documentários estudados consistem, em grande parte desse conjunto da obra do cineasta, na primeira aproximação ao material inédito, cuja ausência de textos críticos ou análises aprofundadas nos incitaram um breve investimento analítico, a passos largos de uma análise de fôlego sobre pormenores dos filmes estudados de maneira isolada.

Esse anseio em descortinar a filmografia de Geraldo Sarno se verifica na relevância do trabalho deste realizador no contexto do cinema brasileiro. Sarno foi um dos editores da Revista *Cinemas*, periódico com mais de 30 volumes publicados sobre discussões de cunho teórico do cinema. Os cursos ministrados pelo diretor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, ou ainda cursos esporádicos realizados nos anos recentes na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e o curso que frequentei em Belo Horizonte, em 2013, evidenciam a preocupação do diretor nas aulas em conceber debates, em conjunto com outros cineastas e figuras do meio cinematográfico sobre o contextual atual do cinema e, em particular, do documentário brasileiro.

Em virtude de tais interesses do diretor, evidenciamos a série intitulada *A linguagem do cinema*, realizada em 2001, por meio de entrevistas com cineasta de grande importância no cinema brasileiro - como Júlio Bressane, Walter Salles, Carlos Reichembach, Ruy Guerra, entre outros - sobre o processo de criação em seus filmes. Salientamos o interesse de Sarno em iniciar uma nova série com cineastas como Cao Guimarães, Eryk Rocha e Eduardo Nunes, cogitados como possíveis entrevistados para o projeto.

Como última consideração, sublinhamos a circulação recente dos trabalhos do diretor na mostra *A linguagem do cinema*, organizada por José Carlos Avellar, no Instituto Moreira Salles, em 2013. Nessa ocasião foram realizados debates, exibição de alguns filmes da série mencionada, a retrospectiva de filmes como *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980) e *Coronel Delmiro Gouveia* (1979), além de longa-metragens recentes do diretor: *Tudo isto me*

parece um sonho (2008) e *O último romance de Balzac* (2010). Em âmbito internacional, cabe salientar a exibição do documentário *Iaô* na programação *Magiciens reconsidered (3): cults of possession*, no TATE, Museu Nacional Britânico de Arte Moderna de Londres, em abril de 2014. Ambas as mostras evidenciam certa notoriedade do diretor no contexto atual, como presságio do destaque de sua filmografia, apesar do número pouco representativo de estudos sobre a sua obra cinematográfica.

Neste ano de 2015, completa-se 50 anos do lançamento do documentário *Viramundo* (1965), obra crucial que marcou a história do documentário moderno brasileiro. Evidenciamos o número escasso de pesquisas sobre a obra do cineasta, sublinhando a urgência de estudos de fôlego que se debrucem sobre sua filmografia. Esperamos que o material reunido nesta pesquisa, relativo aos dados reunidos do acervo e os esboços de análises delineadas sobre esse conjunto de documentários, possa oferecer recursos para futuros estudos, assim como suscitar novas discussões sobre a obra do diretor. Após concluir esta pesquisa, acredito que seja algo imprescindível para o reconhecimento devido a um realizador da dimensão de Geraldo Sarno.

Bibliografia

Livros e artigos impressos

AGRAMONTE, Arturo. *Consejos y orientaciones para el principiante en cinematografía*. La Havana: Centro de Información Cinematografica del Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos, 2015. Mimeo.

ARPA, Angelo (Coord). *Terzo mondo e comunità mondiale: testi dele relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Marzorati / Columbianum, 1967.

ASTURIAS, Miguel A.; SEGALA, Amos. *La formación y el desarrollo, la originalidade y las vinculaciones de la cultura y del arte latino-americanos*. In: Terzo mondo e comunità mondiale: testi dele relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Marzorati / Columbianum, 1967. p. 165-170.

AVELLAR, José Carlos. *Geraldo Sarno*. In: PARANAGUA, P. A. *Cine Documental en America Latina*. Madri: Cátedra, 2003. p. 187-199.

_____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985. 383 p.

AZEREDO, E. *Primeira crítica*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno 1, 21 nov. 1975.

BASTIDE, Roger. *O candomblé na Bahia. Rito nagô*. São Paulo: Companhia das letras, 2009. 379 p.

BERNARDET, Jean-Claude.; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Anos 70. Cinema*. São Paulo: Ed. Europa, 1980. 130 p.

_____. *Cinema novo, anos 60 e 70: a questão religiosa*. In: Schwartz, Jorge & Sosnowski, Saul (Org.) *Brasil: o transito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 101-111.

_____. *Cinema e religião*. In: Xavier, Ismail (Org.) *O cinema no século*. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 187-194.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003 [1985]. 318 p.

_____. *A migração das imagens*. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. TEIXEIRA, F. (Org). São Paulo: Summus, 2004. p. 68-79. 382 p.

BETTO, Frei. *O que é Teologia da Libertação?*, Revista Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, Ano 3 , n. 11, 1984.

BIRRI, Fernando. (Org.) *El laboratorio ambulante de poeticas cinematograficas*. In: XXV Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1983. 61 p.

BRITO, Glauber.; RISERIO, L. *Reviramundo* [Filme-vídeo]. Vitória da Conquista, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2014. 1 DVD/NTSC, cor.

CAMPOS, Haroldo. *Da tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed., São Paulo: Perspectiva, 2006. [1992] p. 31-48. 311 p.

CARVALHO, Maria. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958-62*. Bahia: Ed. UFBA, 2002. 218 p.

CAZNOK, Yara. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003. 235 p.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *A Caravana Farkas. Documentários – 1964 - 1980*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

_____. *Sessão Curta Cinema Especial Anos 60 e 70*. In: III Mostra Curta Cinema (Catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 16-30/dez/1993.

CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ed. Ramon Sopena, 1981

CESAR, W.; MONTE-MOR, Patrícia. *Entrevista Geraldo Sarno*. Revista Comunicações do ISER, ano 3, n. 10, 1984. p. 13-26.

CLAVO, Maria I. *Tajos en la Historia: intelectuales y el poder en el cine entre Cuba y Brasil en torno al 73*. In: POLANCO, A. (Org.) *Pensar la imagem. Pensar con las imágenes*. Madri: Ed. Delirio, 2014. p. 321-356.

COSTA, Sebastião H.. *Boa morte. Das memórias de Filhinha às litografias de Maragogipe*. Salvador: Faculdade 2 de julho, 2007. 95 p.

DEBS, Sylvie. (Org.) *Patativa do Assaré. Uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2007 132 p.

DE FARIA, Zênia. *Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto*. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 38, jul/dez. 2011. p. 213-232.

DOURADO, Henrique A.. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2008. 385 p.

EISENSTEIN, Serguei. *Sobre a estrutura das coisas*. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 235 p.

FARKAS, Thomas. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (Doutorado) Jornalismo e Editoração. – Universidade de São Paulo, SP, 1972.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1964. 12ª edição. 2 vols.

_____. *Casa-Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Ed. Global, 2010 51ª edição. 727 p.

_____. [Carta] 29 nov. 1974, Recife [para] SARNO, G., Rio de Janeiro. 1 f. Comenta a respeito do documentário *Casa-grande e Senzala*.

FERREIRA, Aurélio B.. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 Ed., Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993. [1986] 1838 p.

FRANCHETTI, Paulo. *Oliveira Martins e o Brasil*. In: Estudos de literatura brasileira e portuguesa. Cotia: Ed. Ateliê, 2007. p. 113-134. 299 p.

GUTIERREZ, Gustavo. *Teologia da libertação: perspectivas*. São Paulo: Loyola, 2000 [1971].

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA [Carta] 3 fev. 1975, Rio de Janeiro [para] SARUÊ FILMES, Rio de Janeiro. 1 f.

Nesta carta, o INC solicita os negativos originais do curta-metragem *Casa-grande e Senzala* para incorporá-lo ao acervo do Departamento do Filme Educativo.

JORNAL DIARIO DE PERNAMBUCO. *Casa Grande & Senzala será tema de filme*. Recife, p 1, 15 jun. 1974

_____. *Filmagem de Casa Grande & Senzala*. Recife, Caderno 1, 21 jun. 1974

JORNAL LE MONDE. *Brésil. Les films de la terre*. Sylvie Pierre. Paris, [03/jan./1985] p. 12-13.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009. 288 p.

KAHN, Charles. *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. São Paulo: Paulus, 2009.

LABAKI, Amir (Org.) *Retrospectiva Geraldo Sarno*. In: VI Festival Internacional de Documentários. São Paulo: Festival É tudo verdade, 2001. p. 92-102. 117 p.

LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2008. 421 p.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: UFC, 1976. 466 p.

LINS, Jaceguay. *O som. Os compositores: J. Lins*. In: Filme Cultura Ed. Fac-similar (N. 32 à 42), Vol. 4. p. 430-433. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual (Ctav), 2010. Originalmente publicado em Filme Cultura, n. 37, p. 8-11, jan/mar 1981.

LORENZ, Günther. *Literatura deve ser vida. Um diálogo de Günther W. Lorenz com João Guimarães Rosa*. In: Exposição do novo livro alemão. São Paulo: Austellungs-und-Messe & Centro Cultural Brasil-Alemanha de São Paulo, 1971.

MARQUES, Clóvis. *Um festival sem forças nem novidades*. Jornal Opinião, Rio de Janeiro, p. 22 Cinema, 21 nov. 1975.

MARX, Karl. *Crítica da dialética e da filosofia Hegeliana em geral*. In: Manuscritos econômicos-filosóficos. 4. Ed. São Paulo: Ed. Boitempo, 2010. p. 115-138. 186 p.

_____. *O caráter fetichista da mercadoria e o seu segredo*. In: O capital: crítica da economia política. Trad. Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo : Abril Cultura, 1983. p. 70-78.

MELO NETO, João Cabral. *Dois das festas da morte*. In: A educação pela pedra e outros poemas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 294 p.

MESQUITA, Cláudia. *Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*. Tese (Doutorado) Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MILLARCH, Aramis. *Uma visão corajosa da Teologia da Libertação*. Jornal Estado do Paraná (Seção Cinema), p. 8. 20 jan. 1989.

_____. *É fogo o desperdício de um material sério*. Jornal Estado do Paraná (Seção Tablóide), p. 3. 24 jan. 1989.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: SENAC, 2005. 322 p.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. São Paulo: Hedra, 2008.

ORGANIZAÇÃO CATÓLICA INTERNACIONAL DE CINEMA (OCIC). Ano I, n. 2, abril/1985. 4 p.

PARES, Luís N. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. 390 p.

PEREIRA, J.; ANELLI, Renato. *A didática dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964)*. In: 5. Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos, São Paulo. DOCOMOMO, 2003.

PEREIRA, Miguel. *O Columbianum e o cinema brasileiro*. In: ALCEU – v. 8, n. 15, p. 127-142 – jun./dez. 2007.

PIERRE, Sylvie. *Retrospectiva Geraldo Sarno*. In: VI Festival Internacional de Documentários. São Paulo: Festival É tudo verdade, 2001. p. 101. 117 p.

PRANDI, Reginaldo. *As religiões negras do Brasil. Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros*. Revista Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 28, dez/fev. 95/96. p. 64-83.

PRESTES, C. *Deus é um fogo*. Jornal Cine Imaginário. p. 7. Ago, 1987.

PUCCINI, Sérgio. *Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção*. Tese (Doutorado) Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

RAMOS, Clara L. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. Dissertação (Mestrado) Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, SP, 2007.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008. 447 p.

RAY, Sonia. *A influência do baião na música brasileira erudita para contrabaixo*. In: XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pós Graduação em Música, 1999, Salvador, *no prelo*, 1999.

REESIK, E.; CARVALHO, M. [Carta] 3 de fevereiro de 1984, Salvador [para] Comunidade *Kaimbé*. 1p.

RISERIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 259 p.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004 [1963]. 568 p.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: 2001. 624 p.

SANTOS, Juana E. *Os nagô e a morte: pàdè, asèsè e o culto ègun na Bahia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. 240 p.

SARNO, Geraldo.; SENNA, Orlando. *Coronel Delmiro Gouveia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 141 p.

SARNO, Geraldo. *Anotações próprias e impróprias*. In: Geraldo Sarno. *A linguagem do cinema*. AVELLAR (Org.) Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 9-14. 23 p.

_____. *A imagem cinematográfica e o artista plástico Hélio de Oliveira*. [Filme-vídeo]. Salvador, Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 1 DVD / NTSC, cor, som.

_____. *Aruanda*. Mimeo. 2015. 4 p.

_____. *Cadernos do Sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 216 p.

_____. [Carta] 28 out. 1974, Rio de Janeiro [para] TOCANTINS, L. Rio de Janeiro. 1 f.

A carta de Sarno é endereçada ao diretor de operações da Embrafilme, Leandro Tocantins.

_____. *Como nasce o documentário*. Curso ministrado na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), [11-14/03/2013a]. Vitória da Conquista. Material registrado em formato audiovisual.

_____. Depoimento concedido ao autor do texto. [17 de abril, 2014b]. Material registrado em formato áudio.

_____. Depoimento concedido ao autor do texto. [08 de maio, 2014a]. Material registrado em formato áudio.

_____. Entrevista [11 julho, 2013b]. Belo Horizonte. Entrevista concedida ao autor do texto. Registrado em formato áudio.

_____. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC) UFRJ, 1995. 112 p.

_____. *O olhar (documental) de Dom Quixote*. In: Revista Cinemais, n. 33. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2003. jan/mar. 2003. p. 203-215. 264 p.

_____. *O potemkin (de la non-indifférente nature)*. Mimeo. 2014c. 5 p.

_____. *O som. Os diretores: Geraldo Sarno*. In: Filme Cultura Ed. Fac-similar (N. 32 à 42), Vol. 4. p. 440-445. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual (Ctav), 2010. Originalmente publicado em Filme Cultura, n. 37, p. 18-23, jan/mar 1981.

_____. *Quatro notas e um depoimento sobre documentário*. In: Filme Cultura Ed. Fac-similar (N. 43 à 48), Vol. 5. p. 193-196. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual (Ctav), 2010. Originalmente publicado em Filme Cultura, n. 44, p. 61-64, abril/agosto 1984.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (Doutorado) História – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL [Carta] 10 maio 2000, Brasília [para] SARNO, G. Rio de Janeiro 1 f. Nesta carta o SAV solicita uma cópia do documentário *Casa-grande e Senzala* para fazer parte da retomada do Projeto intitulado *Redescoberta do Cinema Nacional*.

SOBRINHO, José A.. *Glossário da poesia popular*. João Pessoa: UFPB, 1982. 53 p.

_____. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003. 250 p.

SOBRINHO, Gilberto A.. *Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos*. In: ALCEU - v. 13, n. 26. p. 86 - 103 - jan./jun. 2013

_____. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes*. In: Estudos de Cinema. Socine IX. São Paulo: Socine, 2008. p. 155-162.

STOLL, Sandra. *Embu, Eleições 1982: a mobilização política de CEBS e pentecostais – um estudo de caso*, Revista Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, Ano 2 , n. 6 ,1983.

TETRAULT, Jean. *Agenda for a small planet (Phase II). The message from the South*. Nova York: United Nations, [1982] 40 p.

TOLEDO, Teresa. *10 años del nuevo cine latino-americano*. La Havana: “1979-1988”.Madrid: Verdoux / ICI / Cinemateca de Cuba, 1990. 724 p.

VALÉRIO, Mairon. *O continente pobre e católico: o discurso da teologia da libertação e a reinvenção religiosa da América Latina (1968-1992)*. Tese (Doutorado) História Cultural – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*. 10/8, Paris: Union Générale d'Éditions, 1972. 442 p.

XAVIER, Ismail. *Cinema e descolonização*. In: Filme cultura Ed. Fac-similar (N. 32 à 42), Vol. 4, p. 633- 637. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual (Ctav), 2010. Originalmente publicado em Filme Cultura, n. 40, p. 23-27, ago/out 1982.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007 [1983]. 227 p.

WEINRICHTER, A. (Org.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*. Pamplona: Ed. Punto de vista, 2007. 214 p.

I CONCURSO DE FILME E VIDEO LATINO-AMERICANO. *IV Jornada de Cinema da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia (Ministério da Cultura) Embrafilme, 1985. 116 p

II ENCUESTRO DE CINEASTAS ANDINOS – CATALOGO. *Encuentro de Cineastas Andinos*. Cuzco: 1991 (Peru), n. 2.

VII FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS ETHNOGRAPHIQUES ET SOCIOLOGIQUES. *Cinéma du Réel*. Centre Georges Pompidou. [9-17/março/1985] [Catálogo]. 5 p. Material disponível no acervo pessoal do diretor

IX FESTIVAL DEL NUEVO CINE LATINO-AMERICANO DE LA HAVANA – CATALOGO. *Concurso de Filmes latino-americanos e caribenhos*. Festival del Nuevo Cine Latino-Americano de La Havana, 1987 (Cuba), n. 9.

XXXIV INTERNATIONALE WESTDEUTSCHE KURZFILMTAGE OBERHAUSEN – KATALOG. *Programa Especial*. Oberhausen: 1988, (Alemanha) n. 34, 175 p.

Publicações online

CAMILO DOS SANTOS, Manuel. *Viagem a São Saruê*. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=28147&pesq=>>. Consultado em : 14/05/2014.

CAPINAM, José C. *Entrevista Capinan*. In: Tropicalia. Ilumencarnados seres. (Org.) Ana de Oliveira. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/capinan-2>>. Consultado em: 20/05/2014.

CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha completa *A cantoria*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 05/03/2015.

_____. Ficha completa *A terra queima*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 15/04/2014.

_____. Ficha completa *Azulejos do Brasil*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 14/04/2014.

_____. Ficha completa. *Casa-grande e Senzala*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 08/02/2015.

_____. Ficha completa *Coronel Delmiro Gouveia*. Disponível em: <http://www.cine_mateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Consultado em: 14/03/2015.

_____. Ficha completa *Deus é um fogo*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 18/04/2014.

_____. Ficha completa. *Eu carrego um sertão dentro de mim*. Disponível em: <<http://www.cinematecabrasileira.gov.br/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 11/02/2015.

_____. Ficha completa *Espaço sagrado*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 25/03/2014.

_____. Ficha completa. *Grande sertão: Veredas*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 11/02/2015.

_____. *História (da instituição)*. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>> . Consultado em: 28/05/2014.

_____. Ficha completa *Iaô*. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 01/04/2014.

_____. Ficha completa *Jornal do sertão*. Disponível em: <
<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 12/03/2015.

_____. Ficha completa *O pagador de promessas*. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> id: 003261. Consultado em:
28/05/2014.

_____. Ficha completa *O pica pau amarelo*. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> id: 009371. Consultado em:
27/05/2014.

_____. Ficha completa *Segunda feira*. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> id: 026923. Consultado em:
22/05/2014.

MARINHO, Antonio. *Encontro de Antônio Marinho com Zé Duda no Recife em 1915*. Disponível em : <<http://www.docvirt.com>>. CNFCP. Consultado em : 21/05/2014.

MILANEZ SILVA, Severino. *Peleja de Zé Quixabeira com Manoel Monteiro*. Caroá-Caruaru, 8 p. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=CordelFCRB2&pagfis=3923&pesq=&url=http://docvirt.com/docreader.net>>. Consultado em 26/05/2014.

_____. *Peleja de Zé Quixabeira com Manoel Monteiro*. In: Projeto Memória de Leitura (IEL UNICAMP). Literatura Popular (Banco de dados). Disponível em:
<http://www.unicamp.br/iel/memoria/LiteraturaPopular/BancodeDados/Titulo_P/P31.htm>. Consultado em: 28/05/2014.

Ficha técnica dos filmes analisados

Casa-grande e Senzala (1974)

Cor/ 15 minutos / 35 mm / 1974

Direção: Geraldo Sarno

Roteiro: Leandro Tocantins

Produção: Instituto Nacional do Cinema, Departamento do Filme Educativo (convênio com a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.), MEC (Ministério da Educação e Cultura) e Saruê Filmes.

Fotografia: João Carlos Horta

Trilha musical: Jaceguay Lins

Som Direto / Montagem: Walter Goulart / Carlos de la Riva

Colaboração: Lia Monica

Narração: Francisco Milani

Laboratórios: Penta Filmes, Revela e Tecnisom.

Dir. Produção: Marco Altberg e Leandro Tocantins



Figura1: Imagem de *Casa-grande e senzala*

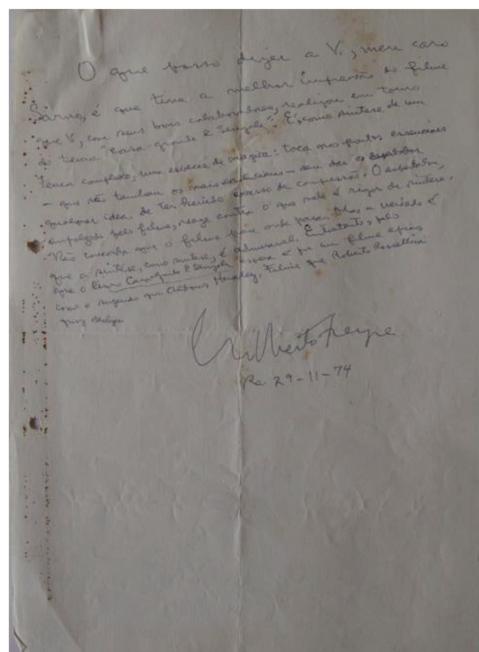


Figura 2: Carta de Gilberto Freyre a Geraldo Sarno

Segunda feira (1975)

Cor / 12 minutos / 35 mm / Cidade / 1975

Direção: Geraldo Sarno

Roteiro (Argumento): José Carlos Capinam

Produção: Saruê Filmes

Fotografia: João Carlos Horta

Trilha musical: Jaceguay Lins

Mixagem: Carlos de la Riva

Colaboração: José Carlos Avellar, Nelson Xavier

Som Direto e montagem: Walter Goulart

Laboratórios: Revela e Tecnisom

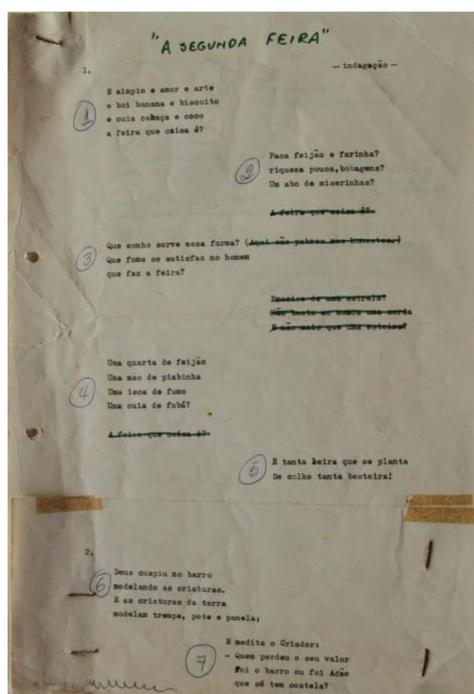


Figura 3: Imagem do esboço de roteiro de *Segunda feira*

Espaço sagrado (1975)

Cor / 17 minutos / 16 mm / 1975

Direção: Geraldo Sarno

Produção: Saruê Filmes

Fotografia: João Carlos Horta e José Carlos Avellar

Montagem: Marco Altberg

Mixagem: Carlos de la Riva

Colaboração: Vera Lúcia Nascimento, Arnol Conceição, Álvaro Freire, Leda van Hombeeck

Som Direto: Walter Goulart

Laboratórios: Revela e Tecnisom



Figura 4: Imagem de *Espaço sagrado*

Eu carrego um sertão dentro de mim (1980)

Cor / P&B / 14 minutos / 16 mm / 1980

Direção: Geraldo Sarno

Produção: Saruê Filmes, Caribe Comunicações, IEB/USP e Thomas Farkas

Fotografia: Thomas Farkas e Pedro Farkas

Montagem: José Carlos Avellar

Mixagem: Chico de la Riva

Colaboração: Nelson Xavier.

Laboratórios: Revela e Tecnisom



Figura 7: Imagem de *Eu carrego um sertão dentro de mim* (viagem de 1967). Thomas Farkas (esquerda), Cel. Chico Heráclio, Geraldo Sarno e Paulo Rufino (direita).

***A terra queima* (1984)**

Cor / 55 minutos / 16 mm / 1984

Roteiro (Argumento): Hebert José de Souza e Geraldo Sarno

Direção: Geraldo Sarno

Produção: Societé Radio-Canada e Saruê Filmes

Fotografia: Pedro Farkas e José Antonio Ventura

Trilha musical: Francisco Mario

Mixagem: Carlos de la Riva

Efeitos sonoros: Antônio Cezar

Montagem: Walter Goulart e Severino Dada

Narração: Francisco Milani

Colaboração: Arnol Conceição, L. Fernando, Marco Almeida, e Toninho Barbosa

Som Direto: Carlos del Pino e Dudu Ferreira

Prod. Executiva: Carlos del Pino, Heloisa Rios, Manfredo Caldas.



Figura 8: Imagem de *A terra queima*

Deus é um fogo (1987)

Cor / 80 minutos / 16 mm / 1987

Roteiro/Direção: Geraldo Sarno

Produção: Saruê Filmes, Embrafilme, ICAIC Cuba.

Fotografia: Carlos Ebert, Lauro Escorel, Tadeu Ribeiro, Nonato Estrela, João Carlos Horta, Pedro Farkas.

Trilha musical: Jaceguay Lins

Narração: Francisco Milani

Colaboração: José Oscar Bezo, Miguel Pereira, Manuel Guerrero Mona, Marília Alvim, Queta, Arnaldo Carrillo.

Som Direto / Montagem: Walter Goulart

Laboratórios: Lider e Delart.

Prod. Executiva: Heloisa Rios, Angeles Necochea Jaime Garcia Calderon.



Figura 9: Imagem de *Deus é um fogo*