

SHIRLY FERREIRA DE SOUZA

**O SERTÃO COMO DADO, SÃO SARUÊ COMO
ASPIRAÇÃO:
o documentário *O País de São Saruê* entre a utopia e a política**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: Política, Memória e Cidade.

Orientadora: Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto.

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

So89s Souza, Shirly Ferreira de
**O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o
documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política /
Shirly Ferreira de Souza. - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.**

**Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Documentário (Cinema) – História e crítica. 2. Memória.
3. Censura. 4. Utopias. 5. Política cultural. I. Schiavinatto, Iara
Lis Franco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: The blackcountry as datum, São Saruê as aspiration: the
documentary O País de São Saruê between utopia and
politics**

Palavras chaves em inglês (keywords) :

**Documentary films - History and criticism
Memory
Censorship
Utopian
Cultural policy**

Área de Concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Mestre em História

**Banca examinadora: Iara Lis Franco Schiavinatto, Eduardo Victorio Morettin,
Fernando Teixeira da Silva**

Data da defesa: 02-08-2010

Programa de Pós-Graduação: História

SHIRLY FERREIRA DE SOUZA

**O SERTÃO COMO DADO, SÃO SARUÊ COMO ASPIRAÇÃO: o
documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento
de História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a
orientação da Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto.

Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação de Mestrado defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 17/ 09/2010.

BANCA

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (orientadora)

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

Prof. Dr. Fernando Teixeira da Silva

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (suplente)

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho (suplente)

SETEMBRO/2010

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria,
pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Ao documentarista Vladimir Carvalho, pela generosidade.

À minha família, pelo apoio.

À Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto, pela leitura atenta, orientação segura e liberdade de pensamento.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), pela bolsa concedida.

À Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (PBH), pela licença concedida.

Aos amigos do Centro de Referência Audiovisual (PBH) e aos amigos de Belo Horizonte, pelo incentivo.

Aos novos amigos de Campinas, pela recepção calorosa, pelo companheirismo e incentivo.

RESUMO

Um silêncio forçado. Sete anos de interdição (1971-1978) pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas do regime militar. Vinte e cinco anos para finalmente ser acessível ao público (1979-2004). Eis a trajetória do documentário *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, lançado em 1971, cujo argumento é marcado pelo olhar sobre o sertão nordestino como uma região subdesenvolvida do país. A principal questão desta pesquisa é compreender essa trajetória à luz da memória e do esquecimento, ou seja, qual a imagem de Brasil que tanto o diretor quanto os censores buscaram deixar (ou ocultar) para as gerações futuras. Para tanto, abordaremos a construção do tema do subdesenvolvimento na narrativa fílmica e em que medida esta revela o engajamento político do diretor; quais as justificativas dos censores para interditar o filme; a repercussão dessa ação censória na imprensa da época; como o filme se apropriou da cultura sertaneja para construir uma narrativa política e ao mesmo tempo lírica e utópica, singular no campo do documentário brasileiro.

Palavras-chave: Documentário (cinema) – História e crítica, Memória, Censura, Utopia, Política cultural.

ABSTRACT

A forced silence. Seven years of interdiction (1971-1978) by the department of Censorship and Public Entertainment of the military regime. Twenty-five years until finally it becomes accessible to the public (1979-2004). There it is the path of the documentary *O País de São Saruê* [The Country of Saint Saruê], by Vladimir Carvalho, launched in 1971, which is based on the view about the northern backcountry as an underdeveloped region of the country. The main goal of this research is to understand this path under the light of memory and forgetfulness; that is what image of Brazil that was tried to be left or disregarded by the author as well as by the censors to the future generations. Moreover, we will approach the construction of the theme on the underdevelopment in the filmic writing narrative and to what extension it reveals the director political engagement: what were the justifications of the censors to interdict the film; the consequences of this censor act in the press of the time; how the movie took over the backcountry culture to create a political narrative and at the same time utopian and lyrical, unique in Brazilian documentary field.

Key-words: Documentary films - History and criticism, Memory, Censorship, Utopian, Cultural policy.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 –	Trabalho do vaqueiro	10
FIGURA 2 –	Vaqueiros amansam o boi	13
FIGURA 3 –	Seca – Bezerro a agonizar	16
FIGURA 4 –	Camponeses chegam em casa com o algodão	18
FIGURA 5 –	Camponeses separam o algodão	20
FIGURA 6 –	Camponês prepara espingarda para caçar	21
FIGURA 7 –	A caça do camponês	23
FIGURA 8 –	Olhar da criança	24
FIGURA 9 –	Camponeses vão vender o algodão na cidade	26
FIGURA 10 –	Pesagem do algodão – balança de São Miguel	27
FIGURA 11 –	Trabalhadores da usina de beneficiamento de algodão	30
FIGURA 12 –	Gadelha, usineiro e parlamentar, e seus funcionários	31
FIGURA 13 –	Feira de Sousas	33
FIGURA 14 –	Mendigos na feira de Sousas	36
FIGURA 15 –	Charles Foster e reportagem da guerra no Vietname	37
FIGURA 16 –	Charles Foster, o amigo John e o Imperialismo estadunidense	38
FIGURA 17 –	Da esquerda para a direita, Jean Rouch, Edgar Morin e Marcelline Loridan. Ao lado, Marcelline Loridan entrevistando pessoas na rua	41
FIGURA 18 –	Equipe técnica na casa do ex-minerador Pedro Alma e de Chateaubriand Suassuna	42
FIGURA 19 –	Mineradores na sala do Prefeito de Catolé do Rocha	43
FIGURA 20 –	Prefeito de Sousas atende um morador da cidade	44
FIGURA 21 –	Criança desfalecida	45
FIGURA 22 –	Cavalgada dos sertanejos	110
FIGURA 23 –	Xilogravura de Vladimir Carvalho, reproduzida na capa do livro <i>O País de São Saruê</i> e Capa da literatura de cordel de <i>O País de São Saruê</i> , de Manoel Camilo dos Santos	114
FIGURA 24 –	Chateaubriand Suassuna escava em busca de minério – <i>Jornal do Brasil</i>	118
FIGURA 25 –	Vila de Piancó	121
FIGURA 26 –	Fazenda Acauã	126

FIGURA 27 –	Antigos Moradores da Fazenda Acauã	127
FIGURA 28 –	Chegada do trem e abertura das estradas no município de Sousas	128
FIGURA 29 –	Aves sobrevoam açude	130
FIGURA 30 –	Descrição do sertão	131
FIGURA 31 –	Chegada da civilização no sertão	134
FIGURA 32 –	A balança dos contentes pesa a sede dos magoados	137
FIGURA 33 –	Um tiro ao sol	138
FIGURA 34 –	Venda de instrumentos de trabalho do sertanejo na feira de Sousas	141
FIGURA 35 –	Brincadeira do Cavalo Marinho	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
<i>Capítulo 1: O SERTÃO COMO DADO: O PAÍS DE SÃO SARUÊ E O TEMA DO SUBDESENVOLVIMENTO</i>	08
1.1 “Quando o gado berra com fome”: o ciclo do gado	09
1.2 Plumas brancas pelo chão: o ciclo do algodão	17
1.3 “Pisamos por cima de uma fortuna e não sabemos onde estamos”: o ciclo do minério	40
1.4 A perspectiva do subdesenvolvimento	46
<i>Capítulo 2: NO RASTRO DO SILÊNCIO OU A POLÍTICA DO SILENCIAMENTO</i>	52
2.1 A interdição como apagamento dos rastros	54
2.2 Silenciar o filme	71
2.3 Silenciar o sujeito	77
<i>Capítulo 3: ENTRE O PASSADO E O FUTURO: SÃO SARUÊ, A ASPIRAÇÃO DO SERTANEJO</i>	103
3.1 “É tempo de parar? Ainda não.”: passado e futuro movimentados pela esperança	107
3.2 O Prólogo e o Epílogo: um reino desencantado e a sede dos magoados	129
<i>Comentário final: O PAÍS DE SÃO SARUÊ: UM SONHO POSSÍVEL ENTRE A UTOPIA E A POLÍTICA</i>	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147
<i>Anexo – TERMOS TÉCNICOS USADOS NO CINEMA</i>	159

INTRODUÇÃO

Um silêncio forçado. Nove anos de interdição. Vinte e cinco anos para finalmente ser exibido ao público. Eis a trajetória do documentário *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, interditado em 1971 pelo regime militar, retido no Departamento de Censura e Diversões Públicas no período de 1971 a 1978 e só disponível em DVD com cópia restaurada em 2004. Com o título inspirado no cordel *Viagem a São Saruê*, escrito por Manoel Camilo dos Santos, de modo geral, o filme expressa a visão de seu diretor sobre uma certa noção de subdesenvolvimento do sertão paraibano. Ele articula conhecimento histórico sobre a Paraíba, descrevendo seus ciclos econômicos (gado, algodão e mineração) desde o Brasil colônia, com o registro de tradições que, na visão do diretor, estavam desaparecendo; com trilha sonora composta de músicas regionais e da nascente indústria cultural, que, assim como as imagens, também enuncia um discurso sobre o subdesenvolvimento do sertão; com poema em ritmo de cordel e com entrevistas de pessoas que faziam parte do universo sertanejo no momento de sua produção (1966 a 1971), período em que o regime militarista, após o golpe militar de 1964, se radicalizava com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968, intensificando a censura e a repressão política. Por tudo isso, esse filme e sua trajetória singular sugerem várias questões acerca de valores estéticos e políticos dos realizadores cinematográficos nas décadas de 1960 e 1970.

Normalmente identificado como cineasta engajado politicamente e que se posiciona sempre ao lado dos excluídos, o diretor de *O País de São Saruê* nasceu em Itabaiana em 1935, importante centro boiadeiro da Paraíba nas primeiras décadas do século XX. É um nome facilmente encontrado em enciclopédias e dicionários sobre cinema brasileiro, inclusive em alguns de língua francesa.¹ Ao longo de mais de 40 anos de carreira, foi jornalista na Paraíba e professor de cinema na Universidade de Brasília; no campo de produção cinematográfica, dedicou-se exclusivamente ao documentário, realizando 16 curtas-metragens e 6 longas-metragens que, em sua maioria, foram realizados

¹ Ver: MARANHÃO SÁ, 2003, p. 123-133; RAMOS; MIRANDA (Org.), 2000, p. 97-99; FLÓRIDO, 2002, p. 204-207; DICTIONNAIRE du Cinéma, 2001, p. 133; CATÁLOGO de filmes Funarte, 1995, p. 222; DOVIN, 1998, p. 67-70.

de forma independente, sem grandes recursos financeiros. O filme objeto desta pesquisa foi seu primeiro longa-metragem após experiência como roteirista de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960); assistente de direção nas primeiras filmagens de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964); e assistente de direção em *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967).²

Inicialmente, percebe-se que o recorte desta pesquisa é bem delimitado: um documentário que foi interditado pela censura do regime militar. Certamente seria viável pensar *O País de São Saruê* independentemente da censura. A propósito, foi esse o caminho escolhido pelo pesquisador Hudson Moura na sua dissertação de mestrado.³ A interdição imposta ao filme chama a atenção, sua força, entretanto, não advém somente daí, pois está também na sua poética peculiar no cenário do documentário brasileiro. Se considerarmos que o objetivo principal é pensar o silêncio imposto ao filme, analisá-lo terá a função de identificar o que ele queria dizer, mas contrapô-lo aos pareceres dos censores fará emergir o que a censura queria calar. Portanto, o objeto desta pesquisa pode ser localizado na interseção entre o filme e a censura, objetivada nos pareceres dos censores depositados no Arquivo Nacional, no fundo da Divisão de Censura e Diversões Públicas, e sua problemática no jogo estabelecido entre o lembrar e o esquecer.

Não está implícita em tal recorte a concepção de que, por ser uma pesquisa realizada no curso de História, ela teria de, necessariamente, tratar da censura, por ser a referência histórica mais imediata ao filme. Se assim o fosse, desconsideraríamos toda a discussão que vem sendo feita sobre o uso do filme como fonte de pesquisa histórica, desde a década de 1970.⁴ A justificativa para tal escolha parte de pesquisas anteriores sobre o assunto. Por um lado, a contribuição de Hudson Moura é significativa para a reflexão sobre a memória nas obras de Vladimir Carvalho, mas a relação com a censura não era seu

² Vladimir Carvalho fez parte da produção da segunda versão de *Cabra marcado para morrer*, em 1984. Participou também dos seguintes filmes: assistente de direção em *Grito da terra* (Olney São Paulo, 1964), produtor executivo de *Dramática popular* (Geraldo Sarno, 1969), roteirista e produtor executivo de *Os homens do carangueiro* (Ipojuca Pontes, 1968), realizou, com Sérgio Sanz e Fernando Duarte, *Aldeia* (1963) (In: CARVALHO, 2002, p. 42 e 48). Doravante, todos os filmes citados nesta dissertação terão, entre parênteses, o nome do diretor e o ano de seu lançamento.

³ MOURA, 1996. Nesta pesquisa, o autor trabalha a questão da memória em dois filmes de Vladimir Carvalho: *O País de São Saruê* e *Conterrâneos velhos de guerra*.

⁴ Para discussão sobre o filme como fonte histórica, ver: SCHVARZMAN, 1994; SCHVARZMAN, 2004; FERRO, 1992; FERRO, 2004; KORNIS, 1992; MORETTIN, 2007.

objetivo. Por outro, o tema da censura em geral e da censura às artes em particular, sobretudo aquela exercida pelo regime militar, é bastante estudado.⁵ No entanto, há menos pesquisas sobre a censura cinematográfica. Pode-se destacar a indubitável contribuição de *Roteiro da intolerância*, do jornalista Inimá Simões, referência obrigatória para quem estuda a censura cinematográfica, no qual o autor trata de vários filmes censurados e abarca um longo período histórico, apresentando uma visão mais panorâmica e menos problematizada sobre o assunto. Assim, o que a presente pesquisa pretende é apresentar o problema com um olhar microscópico. Em certa medida, tal escolha pode ser prejudicada por não estabelecer comparações com outros casos similares, mas pode-se ganhar no aprofundamento de questões indicadas em outras pesquisas.

A aproximação a esse objeto será feita, prioritariamente, seguindo os rastros existentes no próprio filme, problematizando os aspectos estéticos e o conteúdo da obra (primeiro e último capítulos), a exibição e seu realizador (segundo capítulo). Para tanto, escolhemos o gênero do objeto estudado como ponto de partida. Nessa perspectiva, acreditamos que a concepção de Bill Nichols sobre o documentário como um argumento acerca do mundo histórico, ou seja, caracterizado como pertencente à arte retórica — cuja tradição remonta ao filósofo grego Aristóteles —,⁶ é um viés pelo qual poderemos identificar e problematizar a estratégia argumentativa de *O País de São Saruê* sobre o tema do subdesenvolvimento do sertão nordestino, assunto do primeiro capítulo. Faremos isso descrevendo as sequências centrais dos ciclos econômicos do sertão paraibano: os ciclos do gado, do algodão e do minério. Agir desse modo possibilitará não somente seguir os indícios contidos no filme como também respeitá-los, sem estabelecer uma relação mecânica entre o objeto e seu contexto. Nesse sentido, estabelecemos as aproximações e os distanciamentos com o pensamento estético e político da época, mapeando o diálogo com o documentário clássico, com o Cinema Novo e com o Cinema Verdade.

Há dois objetivos principais na opção metodológica pela descrição de sequências. O primeiro, possibilitar ao leitor acompanhar a narrativa deste trabalho com o

⁵ O historiador Carlos Fico apresenta uma bibliografia comentada sobre o regime militar na qual constam indicações de livros sobre a censura. Ver: FICO, 2004a.

⁶ NICHOLS, 2005b.

mínimo de materialidade fílmica possível. O segundo, a escolha do conceito de vozes, entendido na acepção de Bill Nichols,⁷ para o qual a voz no documentário está intimamente ligada a quem fala, ao sujeito que enuncia, seja por meio da voz *over* (a voz fora de campo que enuncia sobre a imagem que representa, conhecida como a voz “do saber”), ou de entrevistas, de canções, de poemas, dentre outros. Tal opção pode revelar qual o sentido dos recursos estéticos empregados na narrativa fílmica, sem, contudo, se ater a uma análise estética desvinculada de seus sentidos dentro da obra como um todo.

Entendendo, por um lado, o silêncio como algo que não fala, mas significa; e, por outro, que esse silêncio imposto não cala o interlocutor, mas impede-o de sustentar um discurso diferente daquele dominante,⁸ então, o objetivo do segundo capítulo será interpretar as possíveis significações do silêncio imposto ao *País de São Saruê*, fazendo a história da sua interdição. Nesse sentido, serão abordados três aspectos do problema: a interdição da obra, a repercussão dessa ação censória na imprensa e a interdição do autor. A questão proposta é ver a ação censória como abuso da memória, instaurador de um desequilíbrio entre memória e esquecimento.

Ao compreendermos o documentário como uma argumentação sobre o mundo histórico, devemos pensar também que há um sujeito que a constrói, que possivelmente pretende dizer alguma coisa sobre o mundo no qual vive. Muitos cineastas dos anos 1960, tais como Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl, Glauber Rocha, dentre outros, viam esse sujeito como um autor que deveria se engajar nas questões políticas de sua época, refletir sobre a realidade brasileira e fazer de sua obra um instrumento de transformação social. Nessa perspectiva, a militância política era constituinte de sua identidade. Entretanto, para o regime militar, esse lugar de autor deveria ser interdito, porque no Brasil, de modo geral, era associado à militância política de esquerda, portanto, constituía-se em um “inimigo” contra o qual se deveria lutar. Diante disso, podemos pensar que a censura, ao impedir aos autores, como sujeitos, de ocuparem esses lugares interditos, atuava exatamente no movimento de constituição de sua identidade: “[...] impede-se que o

⁷ NICHOLS, 2005a, v. 2; e NICHOLS, 2005b.

⁸ ORLANDI, 2007.

sujeito, na relação com o dizível, identifique-se com certas regiões do dizer pelas quais ele se representa como (socialmente) responsável, como autor”.⁹

Se, no *País de São Saruê*, o autor demonstra o seu ponto de vista sobre o tema do subdesenvolvimento do sertão nordestino que se contrapõe à visão de Brasil que queria difundir o regime militar, a trajetória desse documentário torna evidente a tentativa de resolver, na esfera pública, a questão da imposição do silêncio a uma ideia discordante. Assim, a proposta será entender essa trajetória como uma forma de combate, e o filme, como um modo de atualizar ressentimentos, não somente no sentido de raiva, vingança, rancor, ciúme, mas, sobretudo, como uma maneira de trabalhar a negação da identidade, a humilhação, o medo de prisão e de tortura impostos pelo regime militar, ou seja, trabalhar os ressentimentos saindo do plano individual para a esfera pública.¹⁰

Nesse sentido, aproximar-se do documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1984) poderá iluminar as reflexões sobre *O País de São Saruê*, sem, contudo, a pretensão de fazer análise detalhada do filme desse cineasta. A primeira versão do filme de Eduardo Coutinho foi patrocinada pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1964, cujo tema era a história do líder das ligas camponesas na Paraíba, João Pedro Teixeira, que fora assassinado. As gravações foram interrompidas pelo golpe militar de 1964, quando a equipe cinematográfica fugiu da polícia. Participavam dela como atores a esposa de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e camponeses conhecidos do casal; como assistente de direção, trabalhava Vladimir Carvalho.¹¹ Alguns participantes dessa equipe foram presos e torturados, outros conseguiram fugir vivendo na clandestinidade.¹² Em 1984, na fase de transição para a democracia, Eduardo Coutinho, após experiência na televisão, retomou *Cabra marcado para morrer* de outro modo: buscou os participantes do filme de outrora, perseguidos pelo regime militar, sobretudo Elizabeth Teixeira. Este filme, no qual Vladimir Carvalho, desta feita, participou na produção, tornou-se referência do documentário brasileiro.¹³

⁹ ORLANDI, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰ TOMAIN, 2008, p. 79.

¹¹ MATTOS, 2008.

¹² MOURA, 1996, p. 22.

¹³ RAMOS, 2006. Ver: LINS, 1996, p. 45-56.

Os dois filmes ganharam visibilidade em contextos mais democráticos, pensando, com Pierre Ansart, que, apesar de existir ressentimento também nos regimes democráticos, a democracia tem vocação para ouvir seus ecos, além de haver um aparato legal para a liberdade de expressão, inclusive a do ressentimento.¹⁴

Ambos os filmes parecem indicar uma disputa pela memória, elegendo o que lembrar e o que esquecer, pois tanto documentos quanto filmes fazem parte da memória coletiva, entendida como aquilo que determinado grupo guarda como passado por meio do poder que detém. Por um lado, o regime militar tentava criar uma imagem de agente propulsor do progresso, deixando-a como memória para gerações futuras. Para tanto, seria necessário escolher fatos, pessoas, construções, obras artísticas que deveriam ser lembrados na posteridade, em detrimento de outros, relegados ao esquecimento. Por outro lado, o diretor de *O País de São Saruê* mostrava a pobreza do sertão nordestino como uma lacuna no discurso de progresso econômico do regime militar. Sua trajetória pode ser entendida como expressão desse silêncio imposto por meio da ação censória.

A ideia é mapear tal disputa, cujo referencial teórico será a concepção sobre memória desenvolvida por Paul Ricoeur.¹⁵ Para o autor, os abusos da memória localizam-se numa memória manipulada pela ideologia que quer preservar uma identidade. Para tanto, utiliza-se da narrativa para se impor como memória oficial, para fazer com que as pessoas que participam da mesma comunidade simbólica aprendam e celebrem a história contada. Tal ação não é especificidade dos regimes totalitários, pois está presente nos vencedores que compartilham a glória da vitória. Veremos que a censura no regime militar, juntamente com todo um aparato institucional materializado na comunidade de informações e na polícia política, exerceu esse trabalho de interdição de ideias contrárias ao regime, na tentativa de construir uma base de sustentação ideológica à sua manutenção no poder.¹⁶

Podemos observar um duplo movimento em *O País de São Saruê*. Por um lado, o empreendimento de Vladimir Carvalho de descrever a cultura e a história dos sertanejos, demonstrando uma preocupação com o registro das tradições culturais que, no seu ponto de

¹⁴ ANSART, 2004.

¹⁵ RICOEUR, 2007, cap. 2.

¹⁶ FICO, 2001.

vista, estavam se perdendo no processo de industrialização pelo qual o país passava. Por outro, a capacidade de projetar no devir a aspiração de uma sociedade melhor e mais justa. Essa capacidade projetiva marca a confluência da utopia e da política na narrativa fílmica, tema que será objeto do terceiro capítulo.

Para entendermos essa dimensão utópica e política, veremos como são articuladas as relações entre passado, presente e futuro na narrativa fílmica. Um passado visto como um tempo de bonança tanto pelos antigos mineiros que são entrevistados no filme, quanto pela voz *over* que insere os conhecimentos históricos na narrativa. Um presente de decadência, em que a pobreza e a miséria são predominantes. Esse presente seria testemunho de um passado perdido, mas agenciador de tempos melhores, de um futuro no qual seria possível sonhar a realização das correções sociais desse presente pouco promissor, idealizando um país desenvolvido.

Progresso, desenvolvimento e revolução, expressos no filme, são conceitos que permeiam todo esse debate durante a década de 1960 e são plenamente modernos na concepção de Koselleck,¹⁷ uma referência teórica importante para este capítulo. Se, no ciclo do gado, um passado de riquezas é contraposto a um presente em decadência, no ciclo do algodão, presente e futuro é que se colocam em cena, pois o camponês projeta no futuro uma salvação divina, por meio da intervenção da Santa Madre Maria da Conceição e de São Miguel, o guerreiro divino responsável por fazer justiça na terra.¹⁸ O ciclo mineral repete a relação passado/presente do ciclo do gado: presente decadente *versus* passado de bonança. Entretanto, apesar das referências a acontecimentos localizados no espaço e no tempo que aparecem nos depoimentos dos antigos mineiros, o passado não parece estar no mundo histórico, mas em um sonho do reino encantado do cordel *A viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, indicando a utopia de um lugar cujos “rios são de leite e mel”, estabelecendo íntima relação com as utopias de um lugar ideal, como na *Utopia*, de Thomas More.¹⁹ Desse modo, veremos também como a literatura de cordel é fundante da narrativa fílmica de *O País de São Saruê* e como é configurada como o elo entre a utopia e a política

¹⁷ KOSELLECK, 2006.

¹⁸ Sobre esse sentido de São Miguel no filme *O País de São Saruê*, ver: MOURA, 1996, cap. 2.

¹⁹ MOURA, *op. cit.*, p. 46-49.

Capítulo 1: O SERTÃO COMO DADO: O PAÍS DE SÃO SARUÊ E O TEMA DO SUBDESENVOLVIMENTO

Avistei uma cidade
Como nunca vi igual
Toda coberta de ouro
E forrada de cristal
Ali não existe pobre
É tudo rico em geral.²⁰

De que mal mais padeceria o homem sertanejo? O documentário *O País de São Saruê* parte desta pergunta para construir respostas que vão se tornando mais complexas ao longo do filme. Neste processo, seu diretor parece valer-se da argumentação para apresentar o seu modo de ver os problemas do sertão nordestino, concluindo que seus males estão alhures, muito mais próximos das escolhas políticas feitas no mundo histórico que das intempéries da natureza propriamente ditas. Para tecer tal argumentação, Vladimir Carvalho não poderia ter escolhido melhor gênero cinematográfico, pois, segundo Bill Nichols, o documentário é propício à argumentação, porque sua lógica possui uma coerência interna alcançada por meio da organização dos argumentos para convencer o espectador, por isso, está mais no campo da retórica, apesar de não excluir outras categorias da linguagem escrita ou falada.²¹ Filiada à arte retórica de Aristóteles, tal proposição vê a retórica como recurso ideal para tratar de assuntos sobre os quais não existe consenso, característica principal dos temas abordados pelos documentários, que ativam não só a percepção estética como também, e principalmente, a consciência social.²²

Como numa argumentação, *O País de São Saruê* possui uma introdução, na qual apresenta o sertão nordestino como uma região pobre e subdesenvolvida; um desenvolvimento, no qual elenca as causas desse subdesenvolvimento; e, por fim, uma conclusão, que resume os elementos do argumento e produz uma síntese do problema. Na montagem dessa concepção do subdesenvolvimento, o filme foi dividido em três ciclos: do gado, do algodão e da extração de

²⁰ SANTOS, [s.d.], p. 3. Obs.: há também a reprodução desse folheto no livro *Literatura popular em verso: antologia*, t. I, 1964.

²¹ NICHOLS, 2005b, p. 54-64.

²² NICHOLS, *op. cit.*, p. 75-71.

minério. No primeiro ciclo, há a apresentação dos problemas enfrentados pelos sertanejos no trato com o gado, combinando conhecimentos históricos e a descrição da cultura sertaneja, sobretudo o trabalho do vaqueiro no trato com o gado. Quanto ao desenvolvimento, o diretor lançou mão do recurso das entrevistas, como meio de conferir maior legitimidade ao argumento; apropriou-se da cultura popular nordestina — a literatura de cordel, a brincadeira do cavalo marinho, a música regional, o baião, o aboio —, mas também se valeu das canções de protesto e daquelas menos engajadas politicamente para reafirmar o sentido da imagem. Concluiu com uma síntese sobre o subdesenvolvimento, valendo-se dos elementos trabalhados no desenvolvimento da argumentação. Há também mais dois elementos da arte retórica: o prólogo e o epílogo, assuntos do último capítulo.

Assim, entendemos que o tema do subdesenvolvimento é uma categoria-chave para a interpretação de *O País de São Saruê*, pois sintetiza a perspectiva do diretor sobre o sertão nordestino no período em que foram feitas as gravações. Por isso, a proposta deste capítulo é seguir o argumento sobre esse tema e o modo como ele foi construído na narrativa fílmica. Tal escolha torna visível o diálogo que o filme estabelece com o pensamento estético e político de sua época, dispensando articulações artificiais entre a obra e seu contexto.

1.1 “Quando o gado berra com fome”: o ciclo do gado

Um menino sorrindo, sentado na cerca, com um chapéu de couro, como o dos adultos, observa o trabalho dos vaqueiros. Na sequência e em primeiro plano,²³ o rosto enrugado de um dos vaqueiros que fala, mas no lugar de sua voz ouve-se apenas o som ambiente no qual se destaca o toque de um sino, mostrando falta de sincronia entre som e imagem, que será a marca do filme. Vestidos com pesada armadura de couro, os vaqueiros tangem o gado, conduzindo-o para fora do curral, caminhando numa rua larga que se perde ao infinito, margeada por vegetação seca, até passar pela mesma casa que abriu essa sequência.

²³ Para ver a definição de todos os termos técnicos, específicos da linguagem cinematográfica, utilizados para descrever as cenas, consultar Anexo. Os fotogramas estão dispostos da esquerda para a direita, de cima para baixo.

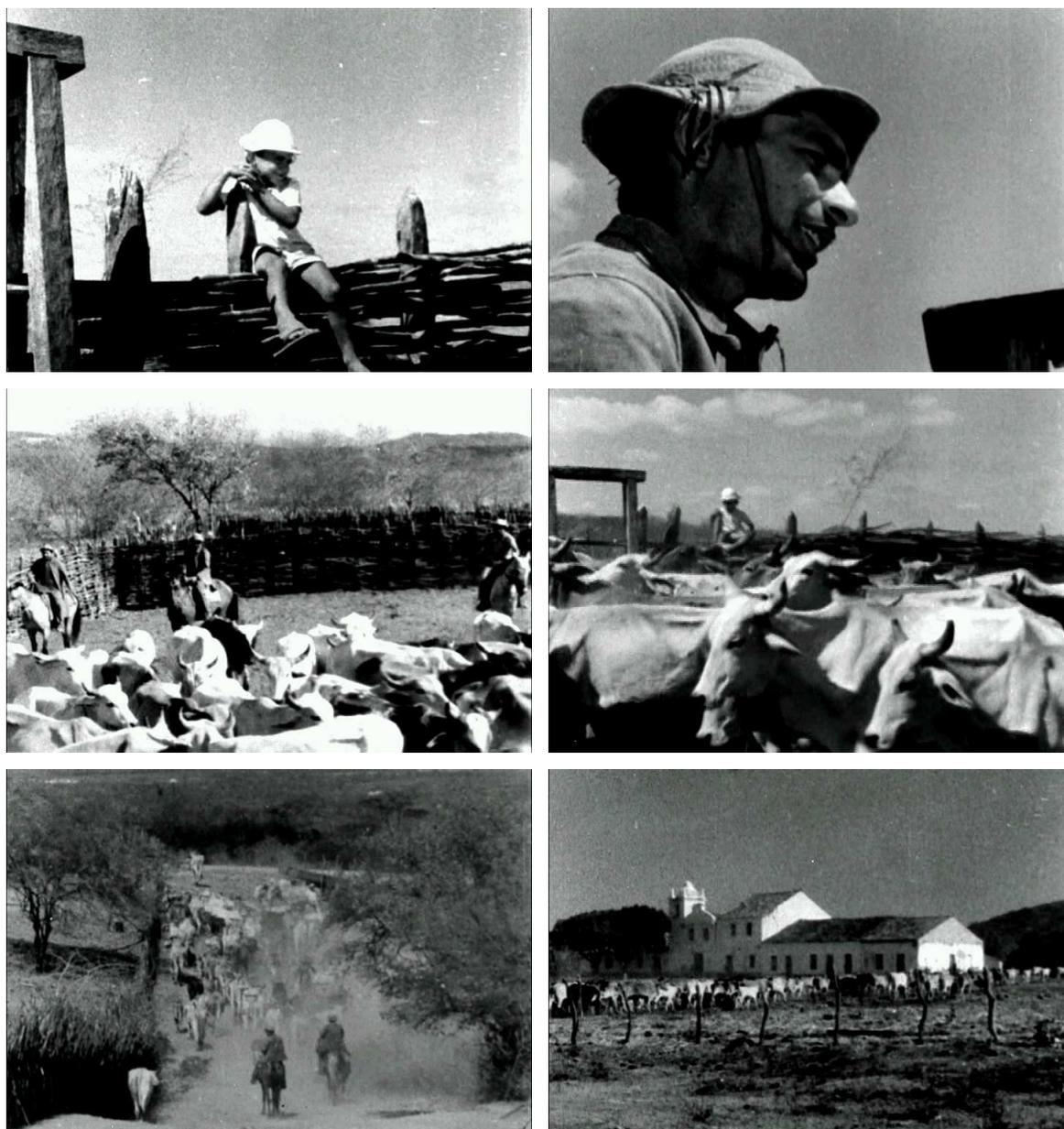


FIGURA 1 – Trabalho do vaqueiro
Fonte: *O País de São Saruê*.

Essas cenas descrevem parte do trabalho do vaqueiro, sobretudo quando o gado está saudável. Além do som ambiente, justapostas a essas imagens, duas vozes,²⁴ a de um

²⁴ Utilizo o conceito de voz no sentido cunhado por Bill Nichols, ou seja, como expressão de um ponto de vista social que organiza todo o material de acordo com o que quer transmitir. NICHOLS, 2005a; e NICHOLS, 2005b, p. 47-67.

cantador e a de um narrador, ora as complementam, ora as explicam. O cantador apresenta-se como vaqueiro, em primeira pessoa, dizendo:

[...] Tenho a sela por assento
Meu gibão é minha tanga
Sou José de Arimatéia
No mundo sou conhecido [...]²⁵

Sua canção falada lembra o aboio de gado, um dos mais conhecidos cantos de trabalho, com suas melodias lentas e improvisadas, cores tristes e desesperançadas.²⁶ Em seguida, ele revela o que lhe aflige a alma: a seca que não escolhe entre ricos e pobres, nem separa vaqueiro e patrão:

Uma coisa triste no mundo
É uma seca no sertão
O gado berra com fome
É de cortar o coração
Quando é no mês de maio
Chora vaqueiro e patrão
Eh, boi.../oh gado manso,
gado manhoso, oh, oh...

Combinada a essa voz do cantador em primeira pessoa identificada com o vaqueiro, no final da sequência ouve-se outra voz narrada por Paulo Pontes, identificado nos créditos iniciais do filme. Ela introduz o ciclo do gado, contextualiza-o no espaço e no tempo: a pecuária que veio da Bahia e Piauí no século XVIII e se estabeleceu nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, onde a água oferecia bons pastos para os rebanhos, reforçando a importância da água para a criação bovina. Usando um termo técnico apropriado ao documentário, essa narração de Paulo Pontes é denominada *voz over*: voz fora de campo que expressa um ponto de vista generalizado e distanciado, dando a impressão de objetividade e imparcialidade. Seu narrador normalmente é um profissional treinado, com voz grave, cheia, suave, de timbre masculino. Ela deveria transmitir ao espectador um conhecimento sobre determinado assunto como se estivesse acima dos conflitos, com o

²⁵ Todas as citações extraídas do filme terão essa mesma diagramação.

²⁶ A maioria das canções de aboio não tem letra, mas o aboio que aparece no filme, em prosa ou em versos, é relativamente moderno no Nordeste e é considerado uma forma literária (*Enciclopédia da Música Brasileira*: popular, erudita e folclórica, 2000, p. 149).

objetivo principal de educar o cidadão, despertando apoio e não compaixão no público, podendo ser sintetizada da seguinte forma: “eu falo deles para vocês”. Entre o tom factual e lírico, essa voz era uma convenção para os documentários patrocinados pelo governo britânico na década de 1930, na figura de John Grierson. Normalmente, nesse modelo de documentário clássico, não havia entrevistas e os meios de produção não apareciam em cena, pois se acreditava que essa era a melhor maneira de captar a realidade.²⁷

Essa introdução ao ciclo do gado é finalizada com um conjunto de cenas curtas que alterna planos de conjunto de um boi atado a um mourão, no meio de um círculo de vaqueiros que tentam amansá-lo, com planos americanos dos vaqueiros e planos de detalhes de suas mãos puxando duas cordas que enlaçam o boi por dois lados. No ritmo de um bumba meu boi, a câmera vai rapidamente de um vaqueiro a outro. Aos poucos, a música diminui para dar lugar à voz *over* que continua a informar:

Cuidada por diminuta mão-de-obra, constituída de vaqueiros e tangerinos,
servos da grande propriedade, a cultura pastoril sempre foi das mais rentáveis,
sendo a população bovina destinada aos centros do litoral onde,
além de consumida a carne, é industrializado o couro dos animais.

²⁷ NICHOLS, 2005b, p. 142-146.

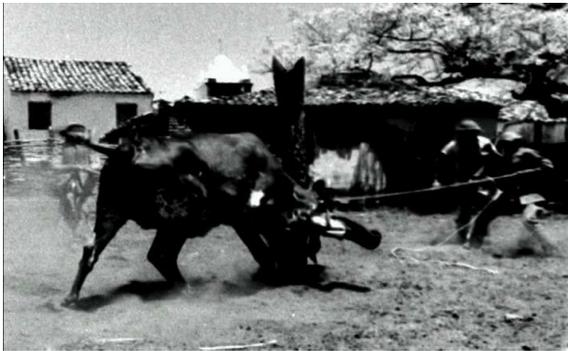


FIGURA 2 – Vaqueiros amansam o boi
Fonte: *O País de São Saruê*.

A encenação dessa sequência é visível dentro do próprio enquadramento, pois a câmera está posicionada exatamente no mesmo lugar onde o boi está amarrado no plano de conjunto. Atualmente, pode soar estranho um documentário encenado, entretanto, segundo o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, há vários tipos de encenação. Algumas delas são

utilizadas em documentários. Há a encenação construída em estúdios, específica dos filmes de ficção, para a qual os atores são ensaiados. Ela pode ser uma “encena-ção”, traduzida como atitude, ou seja, os sujeitos se põem em cena de uma forma que intervêm nela, incluindo também os documentaristas, como no Cinema Verdade francês dos anos 1960. Já o Cinema Direto, cujo objetivo era captar os acontecimentos em sua espontaneidade no transcorrer da tomada, sem intervenção, passava ao largo desses tipos de encenação. Há ainda a “encenação em locação”, ou seja, aquela que acontece no local da trama, sem cenários artificiais, cujas personagens são pessoas comuns pertencentes à cultura registrada no filme, como em *The Man Aran* (Robert Flaherty, 1934).²⁸

Mais que uma encenação em locação, é uma *mise-en-scène* no sentido trabalhado por Jean-Louis Comolli, ou seja, dramatização de eventos cotidianos, como os pescadores da ilha de Aran, fragmentados, recortados, cheios de planos de detalhes, oferecendo à câmera flahertiana a visibilidade e invisibilidade do mundo, conseguida não somente na filmagem, mas na obsessão de Flaherty de filmar, montar, tornar a filmar, montar novamente, construindo um filme sob medida, impossível numa estrutura hollywoodiana.²⁹ Mesmo sem a infraestrutura de Flaherty, Vladimir Carvalho tinha largo conhecimento do tema filmado, sua pesquisa se iniciou em 1966 para finalmente transformar-se no seu primeiro longa-metragem em 1971, após experimentar a montagem do material filmado em dois curtas-metragens: *A bolandeira* (1967) e *O sertão do Rio do Peixe* (1966-1967).

A *mise-en-scène* é utilizada na sequência descrita e em outros momentos de *O País de São Saruê*, mais próxima do documentário clássico que dos estilos Direto e Verdade dominantes na época de sua produção. Além da encenação, o embate do homem com a natureza, tão característico dos documentários flahertianos, aparece em certa medida em *São Saruê*. Nesse sentido, os sertanejos possuem algo parecido com os pescadores que caçam uma baleia na solitária ilha de Aran em *Man of Aran* (Robert Flaherty, 1934). É importante ressaltar que, no Extra do DVD de *O País de São Saruê*, Vladimir conta que este filme lhe abriu o universo do documentário de maneira admirável, marcando-lhe

²⁸ Para mais detalhes sobre essas formas de encenação, ver: RAMOS, 2005.

²⁹ COMOLLI, 2008c, p. 81-89, 96-114, 230-235.

profundamente. A possibilidade de fazer filmes sem grandes aparatos técnicos e o embate entre a natureza e o homem, como também acontecia no sertão, ampliaram seus horizontes e fizeram-no abandonar o campo da teoria dos cineclubes e mergulhar na prática cinematográfica.³⁰

Apesar dessa inspiração flahertiana, a relação homem/natureza aparece mais matizada em *O País de São Saruê*, com muitas mediações que passam, sobretudo, pela esfera política na qual o sertão nordestino é apresentado ao espectador como uma região subdesenvolvida do país em oposição ao Sul industrializado. Tais questões políticas passam ao largo da produção flahertiana, cujo objetivo era antes registrar uma cultura que, para ele, estava em vias de extinção, do que tratar de problemas políticos.

Na sequência seguinte, alguns vaqueiros em círculo, agachados, velam por um bezerro que agoniza. Em primeiro plano, filmados de baixo para cima, cada rosto ganha expressão circunspecta, reforçada pelo contraste entre a face escura na contraluz e o fundo cinza claro do céu. A música regional, com seu violino dilacerante lembrando o som de um carro de boi, combinada com o aboio, reforça a tristeza e circunspeção da cena, aumentando o impacto da voz *over* que diz:

O impacto das secas impiedosas e que ocorrem com grande rigor,
pelo menos uma vez em cada decênio, é catastrófico para os rebanhos.
Por isso o criatório desses sertões cresceu e se dizimou,
em ciclos que vêm desde os dias da Colônia.

³⁰ Ver também: MATTOS, 2008, p. 73-78.



FIGURA 3 – Seca – Bezerro a agonizar
Fonte: *O País de São Saruê*.

Em resposta à pergunta inicial — de que mal mais padeceria o homem sertanejo? — esse ciclo do gado responde: da seca. Contudo, apesar da importância da água para a fixação dos colonos no sertão, ao longo do filme é demonstrado que a seca é apenas um dos problemas, talvez o menor e mais controlável deles. É que partir da seca como resposta seria um modo de iniciar o argumento por um conhecimento comum, partilhado com o público, para ir demonstrando paulatinamente outros fatores alheios à natureza, causadores da pobreza no sertão. Esse ponto de partida pode ser, consciente ou inconscientemente para o diretor, uma estratégia discursiva, valendo-se de uma afirmação geral bem conhecida e de domínio público.³¹

A eficácia da argumentação seria maior se partisse de referências comuns com o espectador, a fim de estabelecer uma comunicação entre o enunciador do discurso e o

³¹ ARISTÓTELES, [s.d.], p. 146-149.

público, denominado por Chaïm Perelman e Olbrechts-Tyteca de comunidade intelectual, com a qual o enunciador partilhe referências comuns.³² No caso específico do objeto dessa pesquisa, essa comunidade intelectual, ou seja, o público em potencial de *O País de São Saruê*, poderia ser a juventude universitária que ao longo da década de 1960 foi plena receptora da produção artística, quando o “[...] Brasil estava irreconhecivelmente inteligente”, para usar a expressão de Roberto Schwarz ao se referir à movimentação cultural pré-1964,³³ e que continuou vigorosa em toda a década de 1960, malgrado o endurecimento do regime militar a partir de 1968. Tanto essa juventude universitária quanto os realizadores cinematográficos pertenciam à classe média brasileira, que se via como desvinculada do imperialismo e como líder das “massas” para conduzir o “povo” à revolução.³⁴

Não seria de se estranhar que esse público em potencial, em sua grande maioria habitantes dos centros urbanos do Sudeste, região vista como mais industrializada e desenvolvida, identificasse a seca como problema característico do Nordeste. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., em *A invenção do nordeste e outras artes*, lembra que o tema da seca como um discurso que mobilizava, emocionava e servia de argumento para se obter recursos financeiros junto ao governo federal veio sendo construído desde o final do século XIX. Estabelecida como um marco, contemporânea da queda da produção de açúcar e de algodão que levaram ao deslocamento do poder econômico para o Sudeste, a seca de 1877 foi agenciada pela elite do Nordeste, cujo nome à época era Norte, como responsável pelas mazelas de sua região. Tal discurso não se restringiu à esfera política. Foi construído e disseminado em produções históricas e sociológicas sobre o Nordeste, como as de Gilberto Freyre; por romances de autores consagrados da literatura brasileira, tais como Ariano Suassuna, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz; pela pintura, como a de Cândido Portinari; e pela música, como a de Luiz Gonzaga. Logo, o público da década de 1960 já se acomodara a tal discurso sobre a seca, tomando-o como referência certa.³⁵

³² PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005.

³³ SCHWARZ, 2005, p. 21.

³⁴ Para uma melhor configuração dessa classe média nos anos 1960, ver: BERNARDET, 2007.

³⁵ ALBUQUERQUE JR, 1999, principalmente p. 258-267.

1.2 Plumas brancas pelo chão: o ciclo do algodão

Após apresentar a seca como causa da miséria sertaneja, o filme avança na argumentação sobre o subdesenvolvimento nordestino tratando de um problema espinhoso para a sociedade brasileira, para os camponeses, para uma massa de trabalhadores pobres e também para a elite política brasileira: o problema da má distribuição das terras. A sequência do casal de camponeses que colhe algodão para vendê-lo na cidade mais próxima é a que melhor sintetiza os problemas do camponês em relação ao latifúndio. O casal sai da plantação de algodão, atravessa uma cerca de arame e chega ao terreiro de casa, onde é recebido por um pequeno menino que corre e abraça a mulher.

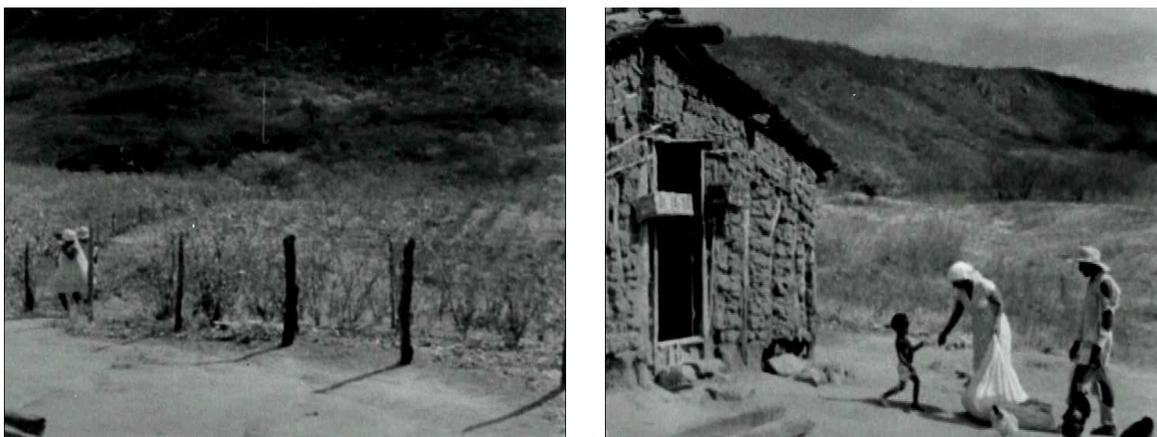


FIGURA 4 – Camponeses chegam em casa com o algodão
Fonte: *O País de São Saruê*.

Inicia-se a música *Acauã*, composta em 1952 por Zé Dantas (letra) e Luiz Gonzaga (música), uma das muitas composições identificadas como baião.³⁶ Mais do que uma canção que compõe a trilha sonora, o baião é um estilo musical imediatamente identificado com a tradição musical do Nordeste da qual o filme almeja se apropriar. Tradição atualizada, baseada no presente, que também compõe o Nordeste como um

³⁶ O baião, executado por um conjunto básico de sanfona, zabumba e triângulo, era um pequeno trecho musical que antecedia os cantos de desafio, ou ainda, uma forma especial de os violeiros iniciarem o lundu, muito comum no interior nordestino nas primeiras décadas do século XX. Foi a partir de 1946, com o lançamento da música *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que o estilo foi ganhando fama nacional até atingir o mercado internacional em meados da década de 1950 (TINHORÃO, 1994. Ver também: *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 2000, p. 61).

cenário de pobreza e subdesenvolvimento. Com suas canções que configuram o território da saudade e denunciam a seca do sertão, a música de Gonzaga serviu como mecanismo de identificação dos imigrantes que deixaram sua terra natal em busca de dias melhores no Sudeste urbano e industrializado, mas para onde desejavam voltar um dia. Então, o baião se tornou um estilo musical por meio do qual os imigrantes se autodefiniam como nordestinos.³⁷

É desse lugar de construção da identidade nordestina como um povo pobre e subdesenvolvido que fala a música *Acauã* nas cenas anteriores. Por isso, assim como outras canções desse documentário, ela vai além de uma simples trilha sonora. Semelhante ao procedimento utilizado com o aboio, *Acauã* se coloca sob o ponto de vista dos personagens tanto quanto a música de Luiz Gonzaga se coloca sob o ponto de vista dos imigrantes nordestinos. Ela fala por eles. Representa-os. Assim, ao mesmo tempo que aciona uma representação do Nordeste como região pobre e subdesenvolvida, provoca maior identificação do espectador com os dilemas do casal, constituindo-se menos uma trilha sonora que uma voz dentro do filme. Ela também enuncia um ponto de vista sobre o sertão:

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agourando
Chamando a seca pro sertão
Chamando a seca pro sertão
Acauã, Acauã,
Teu canto é penoso e faz medo
Te cala acauã
Que é pra chuva voltar cedo
Que é pra chuva voltar cedo [...]

Enquanto o canto de *Acauã* anuncia a seca, separando claramente o verão seco das chuvas de inverno, quando cantam o João-corta-pau, a coruja, a peitica, o bacurau, a gia e a rã, o casal armazena o algodão em outro saco. A mulher e a criança vestem-se de maneira simples, mas com roupas íntegras e inteiras. O homem, ao contrário, está com uma roupa absurdamente rasgada, que pode ser observada melhor quando a câmera na mão se aproxima dele lentamente, deixando a mulher fora de quadro.

³⁷ ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 151-164.



FIGURA 5 – Camponeses separam o algodão
Fonte: *O País de São Saruê*.

Nas cenas seguintes, eles entram em um barracão bastante escuro, com paredes enegrecidas pela fumaça da lenha queimada no fogão. Sem luzes e refletores para fazer a iluminação interna dessa cena, a solução foi retirar algumas telhas, rebatendo a luz natural com quadros-negros revestidos de papel metalizado, emprestados pelas escolas de Sousas.³⁸ Essa precária solução, defendida pelo Cinema Novo como meio de transformar a carência em recurso estético por meio do qual os cineastas deveriam expressar a pobreza do país, produziu forte contraste entre a luz focada apenas na ação das pessoas, a escuridão do restante do espaço interno e a luz intensa e estourada do ambiente externo, quando era enquadrada a porta do barracão.

Enquanto a mulher mexe as panelas em cima do fogão à lenha e a criança brinca, tentando pegar com a mão uma fresta de luz que entra por um pequeno buraco no telhado, o homem retira uma espingarda pendurada na parede e senta-se na soleira da porta. O enquadramento do interior escuro para a claridade exterior emoldura o homem em farrapos sentado na soleira da porta, chamando toda a atenção para sua ação de preparar a espingarda.

³⁸ MATTOS, 2008, p. 116. Ver também: CARVALHO, 1986, p. 128.



FIGURA 6 – Camponês prepara espingarda para caçar
Fonte: *O País de São Saruê*.

A diferença nas vestimentas da mulher e da criança, em contraposição às do homem, parece ser menos uma reprodução do real que uma metáfora que o insere na ordem do trabalho, do trato com a natureza rude, sujeito às intempéries naturais e à estrutura agrária desfavorável ao camponês. A música *Acauã* vai para segundo plano, enquanto a voz *over* explica isso, reforçando esse caráter metafórico da sequência, deixando claras as razões pelas quais os sertanejos, assim como os pássaros da canção de Luiz Gonzaga, migram do sertão em busca de melhores condições de vida:

Com a meação, contrato em que o lavrador planta, cultiva e colhe para dividir meio a meio com o dono da terra o fruto de um ano de trabalho, não sobra terra, tempo, nem dinheiro para se cuidar da lavoura de subsistência. Por isso, nos meses secos, quando escasseiam por completo os poucos víveres acumulados durante a safra, os caboclos que não bateram em retirada apelam desesperadamente para a caça das ariscas e raras aves que ainda não emigraram, fugindo da seca.

A música *Acauã* retorna ao primeiro plano, enquanto o homem com a espingarda levanta-se e sai à caça da alimentação da família. A montagem reforça essa

ação. Demora-se nela. Alterna planos de conjunto, nos quais vemos a caçada na caatinga, com primeiros planos que mostram a espingarda bem próxima ao rosto do camponês. A música para. Ouve-se um tiro. Somente som ambiente. O camponês observa o pequeno pássaro que conseguiu acertar. A mulher, acompanhada pela criança, prepara-o, enquanto o poema recitado por Echio Reis,³⁹ em primeira pessoa, convida o espectador a partilhar a miséria daquela família:

Mulher depene este pássaro
Asse-o na trempe depois.
Dê ao menino um pedaço,
a sobra dá pra nós dois.
Amanhã vou para a rua
vender plumas de algodão.
Volto de noite com a lua
e rapaduras na mão...

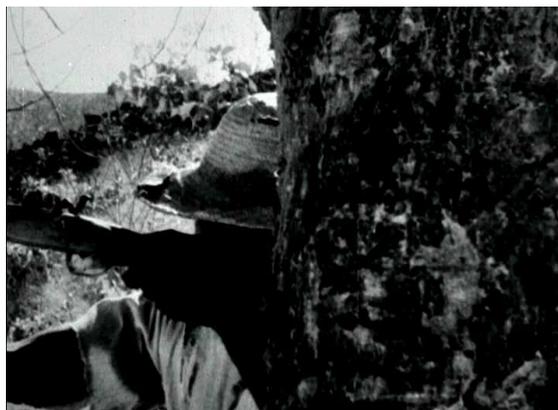
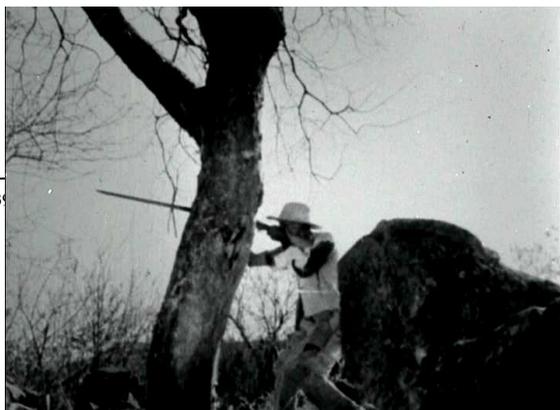


FIGURA 7 – A caça do camponês
Fonte: *O País de São Saruê*.

Se observarmos atentamente toda essa sequência, veremos que, quando o casal chega ao terreiro de casa, há algumas galinhas no quintal e passarinhos na gaiola que parecem maiores que a caça. Se considerássemos o documentário como uma reprodução do real, esses detalhes poderiam contradizer a situação de miséria dessa família. Entretanto, não há tal contradição porque essa sequência é uma *mise-en-scène* da própria miséria do sertanejo, representada no filme por essa família nuclear (pai, mãe, filho). Por ser uma encenação explícita, confessa, é lembrada por Jean-Claude Bernardet como uma reprodução do cotidiano feita a pedido do diretor em busca de um real perdido.⁴⁰ Ou ainda, um caso exemplar que o diretor oferece ao público, fazendo a passagem da parte para o todo.⁴¹ Assim, essa pequena família talvez seja uma representação da família sertaneja em geral, na qual,

⁴⁰ BERNARDET, 1986, p. 153.

⁴¹ Vale lembrar que o “exemplo”, ou um caso exemplar, é uma das estratégias argumentativas da retórica. A passagem entre o particular e o geral é feita por meio da indução. No entanto, a relação não está do particular para o geral e nem do geral para o particular. Ela está na relação da parte para a parte, do semelhante para o semelhante. Esse é um bom recurso para persuadir, pois é mais acessível ao público (ARISTÓTELES, [s.d.], cap. 2).

provavelmente, o homem é visto como o responsável pela manutenção da família. Apesar de a mulher trabalhar ao seu lado na colheita do algodão, é ele quem sai para caçar, quem traz o alimento para casa e quem lhe dá as ordens por meio do poema em *off* citado anteriormente. Logo, essa dramatização da miséria pretende despertar o sentimento de simpatia no espectador. Afinal, seria difícil algum espectador não se comover diante da dificuldade de um casal trabalhador em alimentar o próprio filho, cuja única refeição é um pássaro minúsculo que, possivelmente, não irá matar a fome nem da criança. No final da cena, o silêncio é total. Sem música. Sem poema. Apenas a troca de olhares entre o menino e o pai⁴² é o suficiente para sintetizar a miséria.



FIGURA 8 – O olhar da criança
Fonte: *O País de São Saruê*.

Na sequência seguinte, o casal atravessa a caatinga com o saco de algodão na cabeça para vendê-lo na cidade. Sob intensa luz do sol, a câmera na mão, inquieta, mostra os obstáculos do caminho: chão ressequido, espinheiros, cactos, pedregulhos, sol a pino, o peso do saco de algodão na cabeça. O poema em *off* que acompanha as cenas, narrado em primeira pessoa, identificando-se, sobretudo, com o homem, expõe outro nível de dificuldade: a inquietação do personagem com o preço que será dado ao algodão e a esperança projetada no plano sagrado, na figura de São Miguel. Até esse momento, o espectador conhece seu trabalho na colheita do algodão; sabe também da dificuldade em alimentar a família; a partir desse momento, ele partilha a expectativa sobre o preço do

⁴² Não foi possível reproduzir o fotograma do olhar do pai devido à cena, no filme, ser muito escura.

trabalho daquele camponês. O poema conduz o espectador para as preocupações desse trabalhador:

Nem me incomodo com a sede
que vai me dar também, não.

Faço fé que na parede,
quando eu pesar o algodão,
São Miguel se compadeça
e mate mesmo o dragão.

E dê um jeito que desça
aqui pra junto da gente
aquela outra balança
que ele sustenta na mão
pra pesar com segurança
minhas plumas de algodão

[...]

Ele vai fazer mais justos
os preços que as plumas dão

Afinal custaram custos
minhas ramas de algodão

E ele sabe é dura a lida
pra quem vive no sertão,
onde é difícil a farinha
e difícil o feijão

Onde fácil é somente
encontrar rimas em ão
e aspereza e sol quente
e lembranças de dragão.

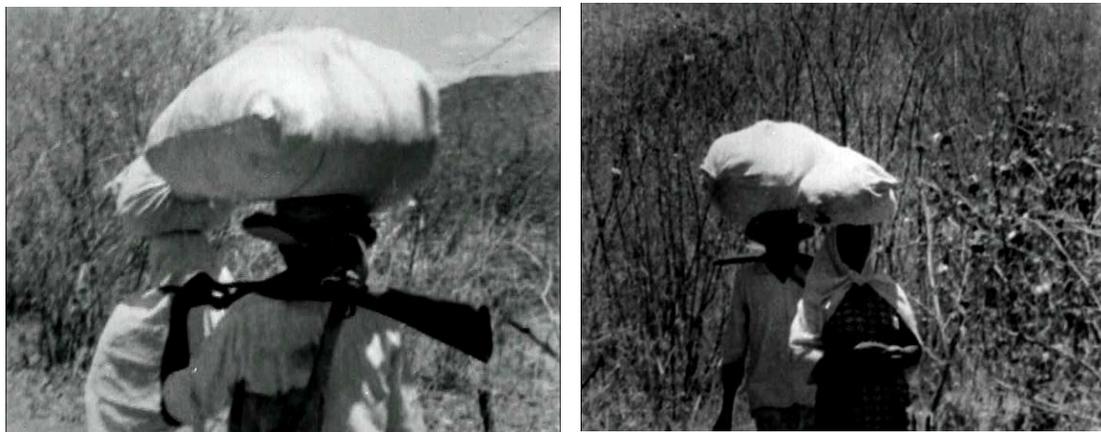


FIGURA 9 – Camponeses vão vender o algodão na cidade
Fonte: *O País de São Saruê*.

A montagem paralela entre a pesagem do algodão com uma balança muito rústica na qual algumas pedras são o contrapeso do algodão, e a imagem de São Miguel sobre o dragão, com uma balança na mão esquerda e uma lança na mão direita, aliada a algumas pausas de som, closes nos rostos, cria certa expectativa sobre a fixação do preço. Se antes o sentimento despertado era de simpatia, agora a esperança e a aspiração por justiça são catalisadas pela figura de São Miguel.



FIGURA 10 – Pesagem do algodão – balança de São Miguel
Fonte: *O País de São Saruê*.

A demanda por justiça representada pela balança de São Miguel, em contraposição à balança humana, tosca e injusta, que pesa efetivamente o algodão, remete ao sonho de uma vida mais justa, promovida no plano sagrado por São Miguel, um anjo guerreiro que luta contra Lúcifer, defende os humanos de maldades e tentações, constituindo-se um símbolo da justiça sagrada. Por esses motivos, ele é lembrado em festas e solenidades que estão profundamente enraizadas na cultura nordestina que é acionada, na narrativa fílmica, pela voz poética identificada com o camponês.⁴³

A voz *over* que acompanha a cena, no entanto, não partilha dessa mesma utopia. Sob um ponto de vista exterior e com a função de informar sobre a situação, ela expõe a luta de classes no mundo histórico, mostrando outro ponto de vista sobre o problema: as causas da miséria dessa família originam-se numa sociedade dividida em classes sociais, na

⁴³ MOURA, 1996, p. 54-56.

qual uma elite que detém os meios de produção impõe um regime quase servil aos pobres que possuem apenas a força de trabalho como moeda de troca. A voz *over* informa:

O cultivo do algodão é feito, como já vimos, em regime de meação.
Aquele que detém a posse da terra, e, via de regra, é também o dono da usina,
tem o privilégio do crédito nos estabelecimentos bancários.
Com esses recursos, os donos da terra financiam os seus moradores,
cobrando juros cinco vezes superiores ao recebido.
Os lavradores, impossibilitados de resgatarem suas contas
após a partilha meio a meio de sua safra, assumem a dívida
permanecendo sujeitos à obrigação de seguirem plantando,
indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado do seu trabalho.

Se, por um lado, o poema e as cenas da caminhada do casal para a venda do algodão projetam no sagrado a solução para sua miséria, por outro, a voz *over* do trecho acima, identificada com a voz do saber, apresenta um conhecimento sobre o mundo histórico com viés explicitamente marxista. Ela não apresenta solução, restringe-se a expor a questão da exploração do camponês pelos latifundiários. Assim, gradativamente, a argumentação do filme desloca-se do problema da seca como causa primeira da pobreza para as relações de produção. Logo, o universo sertanejo seria dominado pelos grandes latifundiários desde o regime de sesmarias no Brasil Colônia, que mantinham e — na visão exposta no documentário —, ainda mantêm o camponês em uma servidão difícil de romper por causa do sistema de empréstimos a juros mais altos que os dos bancos.

Até esse momento, acompanhamos a descrição da colheita do algodão, a dificuldade do camponês em conseguir um bom preço para o fruto do seu trabalho e a repercussão desse sistema de produção rústico na vida campesina. A próxima sequência trata de outro aspecto da mesma questão: o processo de industrialização do sistema produtivo — representado pela chegada de usinas de beneficiamento de algodão, de origem estrangeira —, que prejudicou a concorrência local.

No ciclo do gado, a cultura pastoril é descrita, combinando imagens, canções, voz *over* — com suas informações históricas e sociológicas — e o poema em primeira pessoa identificando-se com os personagens. Ao tratar da chegada dessas usinas, ainda no ciclo do algodão, há uma novidade estilística, pois entra em cena a entrevista, recurso caro

ao Cinema Verdade,⁴⁴ possibilitada pelo surgimento do gravador de som direto. Com essa nova tecnologia, os corpos se inscreviam no filme não só como imagem, mas também com o som do mundo, com suas reticências, repetições, gagueiras, pausas. O som da vida invadia o filme.

Com a entrevista, a argumentação toma uma cor mais política e os sujeitos aparecem por meio de suas falas, conferindo maior credibilidade ao argumento, afinal, segundo Aristóteles, numa argumentação, o testemunho é persuasivo em todas as circunstâncias.⁴⁵ O diretor ainda não aparece em cena, mas suas perguntas feitas ao paraibano José Gadelha, parlamentar e usineiro bem-sucedido, são ouvidas em *off*. Apesar de a existência de experiências com som direto no Brasil desde 1962⁴⁶ sugerir falta de domínio da técnica, há indícios de que as filmagens da época não tinham essa característica. A produção não possuía gravador de som direto. As entrevistas foram feitas em pequenos estúdios de rádios ou de difusoras de alto-falantes de cidades vizinhas aos locais de gravação. Assim, a fala de Gadelha corre alheia ao transcorrer das imagens, o que Vladimir Carvalho chamou de “técnica do som indireto”, numa referência ao uso do som direto da década de 1960.⁴⁷ Novamente aparece o pressuposto fundamental do Cinema Novo: incorporação da precariedade da produção como forma de expressão estética.

O diretor pergunta: “Que acha da atual situação do homem do campo na região sertaneja?”. Gadelha responde que o sertanejo vive em situação precária porque os ganhos provenientes do trabalho na agricultura sob regime de meação são insuficientes para a sobrevivência. Sem a subvenção dos governos federal, estadual ou municipal, ele contrai empréstimos com juros altos junto aos patrões, vivendo, conseqüentemente, sempre endividado.

As imagens que acompanham a entrevista do parlamentar/usineiro são as de seus funcionários. Alguns carregavam grandes sacos às costas, outros retiravam com um facão, em movimento contínuo, restos de algodão presos no saco de estopa. Seus rostos

⁴⁴ Para informações sobre Cinema Verdade, ver: *Revista Cinemais*, n. 8, nov./dez. 1997; *Jean-Rouch: poesia, dislexia e câmera na mão*; RAMOS, 2005, p. 269-419; COMOLLI, 2008c, p. 108-114.

⁴⁵ ARISTÓTELES, [s.d.], cap. XVIII.

⁴⁶ RAMOS, 2005, p. 269-419.

⁴⁷ MATTOS, 2008, p. 115.

magros e cansados, numa montagem paralela, contrastam com o rosto saudável e feliz do usineiro.

Diante desse antagonismo, a pergunta seguinte do diretor apresenta um tom de desconfiança em relação ao real conhecimento de Gadelha sobre o universo sertanejo. A montagem e a pergunta seguinte reforçam essa desconfiança:

Seu Gadelha, o senhor que falou do problema do homem do campo que experiência tem como agricultor? Se tem.

O senhor Gadelha responde:

[...] Eu já fiz tudo, como lhe disse, na vida. Eu já puxei cobra para os pés, isto é, já limpei também o meu roçado, como lhe disse, por necessidade.

Creio que lhe dizendo isso é o suficiente para você saber que eu sou um homem que já passou por todas as experiências da vida.

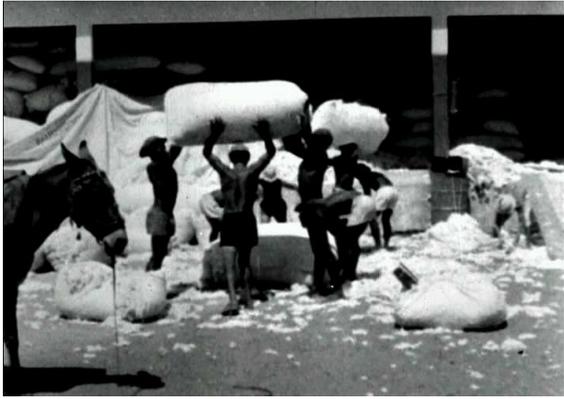


FIGURA 11 – Trabalhadores da usina de beneficiamento de algodão
Fonte: *O País de São Saruê*.

Gadelha, sentindo a desconfiança do entrevistador, apresenta-se como alguém que teve a mesma origem e experiência dos sertanejos, mas a montagem contradiz isso, tornando seu discurso vazio. Seus empregados mal vestidos, as mulheres com lenço cobrindo a cabeça, os homens com máscaras de proteção improvisadas, conduzindo o algodão dentro de grandes máquinas, são muito distantes daquele que caminha num pequeno hangar, vestido de linho, acompanhado por algumas pessoas, e entra num avião teco-teco acenando para os que ficam. Além disso, o próprio Gadelha descreve o endividamento do camponês com o patrão, estabelecendo laços de dependência difíceis de romper.

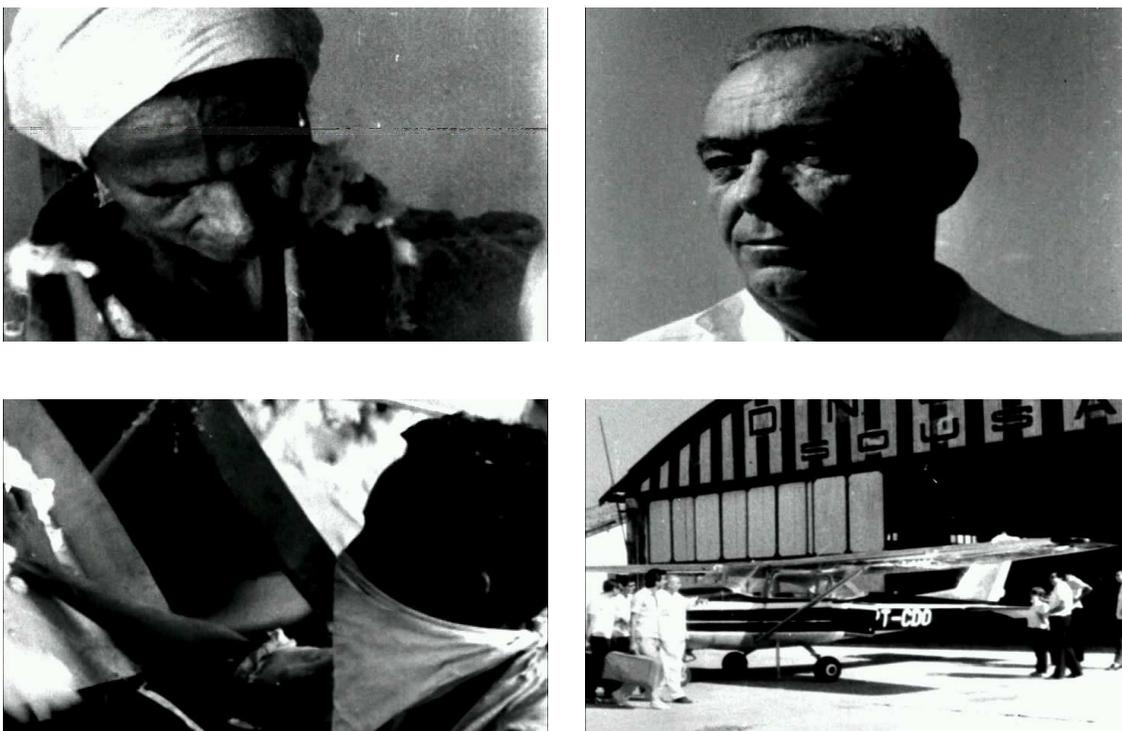


FIGURA 12 – Gadelha, usineiro e parlamentar, e seus funcionários
Fonte: *O País de São Saruê*.

Com essa montagem, a fala de Gadelha é desnudada, pois ela expõe a questão de como um homem com recursos financeiros suficientes para comprar hotel no litoral, ter um aviãozinho particular, doar inúmeros terrenos para a prefeitura, ser dono de rádio etc.,

pode ter sido como esses sertanejos que, de acordo com seu próprio discurso, não conseguiriam sair da pobreza sem ajuda do governo. No breve histórico que o usineiro faz de sua família, ele relata atividades comerciais e industriais sob o ponto de vista de quem detém os meios de produção, o que dificulta vê-lo como um daqueles camponeses pobres e explorados, mesmo que isso tenha sido no passado, como ele quer fazer acreditar. Como conclui Jean-Claude Bernardet, esse depoimento de Gadelha é uma ficção como outra qualquer.⁴⁸ O entrevistado não esconde o problema, mas transfere-o para o governo, gesto que o isenta de responsabilidades e naturaliza a pobreza.

Se as usinas de beneficiamento do algodão indicavam a entrada de capital estrangeiro no país, na feira há a presença não só das multinacionais, como também da assimilação cultural de produtos industrializados produzidos no exterior. A feira é vista de cima, provavelmente a câmera está em alguma sacada dos sobrados ao largo da rua, muitas barracas, um homem sinaliza com as mãos em cima de um caminhão (primeiro fotograma da figura 13). Em seguida, a câmera desce de seu olhar panorâmico, mostra uma placa da marca de refrigerantes Coca-Cola (segundo fotograma da figura 13) e caminha entre as pessoas com bastante desenvoltura, num contato mais direto com o mundo.

Essa mobilidade com a câmera entre os frequentadores da feira revela, provavelmente, uma aprendizagem adquirida na experiência de Vladimir como assistente de direção do filme *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) que lhe abriu o mundo do improviso e da interação por meio da entrevista do Cinema Verdade, fazendo-o rever as influências flahertianas e eisensteinianas anteriores, esta última adquirida quando escreveu um “roteiro de ferro” para o curta-metragem *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), juntamente com João Ramiro Mello,⁴⁹ documentário que foi marco inicial do Cinema Novo, apontando caminhos que o movimento iria percorrer posteriormente. Contudo, não abandona a voz *over* do documentário clássico que delineia as marcas do subdesenvolvimento. Na feira, close numa bacia feita com lata do combustível Esso, dois jovens são flagrados, bem de perto, lendo a revista em quadrinhos do Zorro. Um senhor agacha-se, retira suas alpercatas de couro e experimenta a sandália japonesa, popularmente conhecidas como “chinelos havaiana”, em

⁴⁸ BERNARDET, 1986.

⁴⁹ MATTOS, 2008, p. 79-83, 109-112.

meio a muitas outras espalhadas pelo chão. Um abacaxi é colocado ao lado da lata de combustível Havoline.



FIGURA 13 – Feira de Sousas
Fonte: *O País de São Saruê*.

Como nas sequências anteriores, duas vezes se combinam com essas imagens: a voz poética e a música de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *Quero que vá tudo pro inferno*. Se antes o poema em primeira pessoa se identificava com o sertanejo, seja ele agricultor ou vaqueiro, na feira, ele parece se identificar com quem está no poder, como Gadelha, cuja expressão “já puxei muita cobra para os pés” serve de verso para o poema em *off* que diz:

Feira civilizada.
Olhe aí, olhe a destreza
Com que se troca alpergata
por sandália japonesa.
Olha aí: a minha obra
pouco a pouco se define
japonesas, coca-cola,
Essolube, Havoline.

A passagem da cena na qual o avião de Gadelha sobrevoa a cidade, para a imagem da placa de Coca-Cola na feira, juntamente com o verso “Olha aí: a minha obra”, em primeira pessoa, promove uma associação entre a assimilação econômica e cultural vista na feira, ou seja, a chegada de uma civilização estrangeira que domina pouco a pouco o sertão, com parte da elite brasileira, representada no filme por Gadelha. Tal associação não se prolonga muito. Ao final da sequência da feira, o poema volta a se identificar com os sertanejos.

Essa crítica à entrada estrangeira no sertão nordestino é reforçada pela música *Quero que vá tudo pro inferno*,⁵⁰ pelo seu sentido no universo musical e televisivo da década de 1960. Havia uma competição entre os programas de TV *Jovem Guarda* e o *Fino*

⁵⁰ Seus compositores Roberto Carlos e Erasmo Carlos apresentavam e cantavam no programa musical de nome *Jovem Guarda*, juntamente com Vanderléia, exibido pela TV Record paulista, no período de 1965 a 1969, que aumentou consideravelmente a popularidade do trio, ficando conhecido pelo mesmo nome do programa. Com o uso de guitarras e incorporação do ruído às músicas, o grupo *Jovem Guarda* exibia a influência do *rock-and-roll*, novo gênero musical que vinha conquistando a preferência dos jovens desde fins da década de 1950, sobretudo com Elvis Presley e os Beatles. A partir de 1966, o programa ganhou proporções nacionais. O público desses dois programas era formado, principalmente, por jovens universitários, mas a TV nessa época já alcançava um número considerável de espectadores e exercia o papel de difusora da música. O sucesso do trio foi tamanho que a agência de publicidade Magaldi criou produtos como bonés, calças e blusas com seu nome (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 2000, p. 411).

da Bossa, este último comandado por Elis Regina.⁵¹ Cantando e fazendo o programa de maneira descontraída e espontânea, incorporando o ruído e explicitando a influência do rock internacional, o programa *Jovem Guarda* foi superando *O Fino da Bossa* em público, mas recebeu críticas dos jovens mais engajados politicamente, normalmente espectadores do programa *O Fino da Bossa*, que viam neles a incorporação de estilos estrangeiros sem nenhuma preocupação política, daí a pecha de alienados.

O que estava em jogo nesse cenário musical dos anos 1960 era o conflito entre as três correntes principais: a nacionalista, a vanguardista e a comercial. As primeiras eram representadas pelos que defendiam a valorização das tradições culturais para construir a “Nação”, era a música engajada ou de protesto. As segundas se abriam para as novidades estrangeiras sem preconceitos nem amarras ideológicas, como, por exemplo, o movimento tropicalista. Apesar de opostas, estas duas correntes tinham em comum o impulso para o debate e para a ação criativa. Eram, portanto, diferentes da corrente comercial, sem intenções críticas ou contestatórias, bem incorporada pela indústria cultural e mantendo-se ao largo das questões políticas, dos problemas sociais e dos debates culturais. Por tais motivos, o grupo *Jovem Guarda*, interpretado por seus contemporâneos como participante dessa corrente comercial, era tão criticado, pois, para os vanguardistas ou nacionalistas, esse grupo “[...] vendia uma rebeldia estéril, bem comportada e desprovida de conteúdo”.⁵²

É possível que, por ocupar esse lugar nos embates da década de 1960, representando uma nascente indústria cultural dominante nos centros urbanos brasileiros, sobretudo os do Sudeste, o uso da música *Quero que vá tudo pro inferno* na sequência da feira descrita acima seja uma voz que reforça esse sentido de imperialismo estadunidense no Brasil. É com tom de indignação que o poema narra a troca das alpercatas pelas sandálias japonesas. Com a mesma indignação, a câmera faz questão de registrar produtos com marca de empresas estrangeiras, tais como Coca-Cola, Essolube, Havoline, revista em quadrinhos do Zorro...

Ao mesmo tempo que a feira é o lugar de produtos “civilizados” e de abertura para produtos e cultura estrangeiros, como indicam a voz poética e a música,

⁵¹ CAMPOS, 1993. Obs.: Apenas para se ter uma ideia, segundo uma pesquisa do IBOPE, provavelmente de 1967, o público estimado da TV era de 1.600.000 pessoas somente em São Paulo.

⁵² STEPHANOU, 2001, p. 153-161.

contraditoriamente, ela também é o lugar da miséria e da mendicância, representadas pelas imagens de um homem sentado no meio-fio, com um chapéu e uma latinha ao seu lado; um senhor deficiente, deitado em uma cama improvisada à beira da calçada; um velho que estende a mão com sua latinha; um senhor com sua mão esticada...Todos pedem a esmola dos que passam. Todos excluídos da “civilização”, como se fosse uma advertência sobre o ponto que esse imperialismo poderia alcançar. Enquanto isso, a voz *over* informa:

A feira é o grande encontro semanal das gentes sertanejas que ali vão ansiosas por vender, comprar ou trocar e ainda simplesmente mendigar ou ouvir o camelô que tem remédios para todos os seus males físicos.

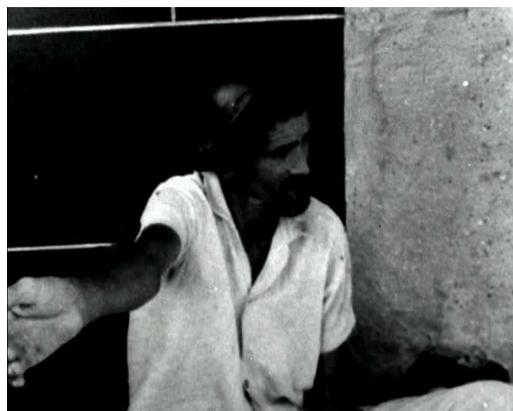
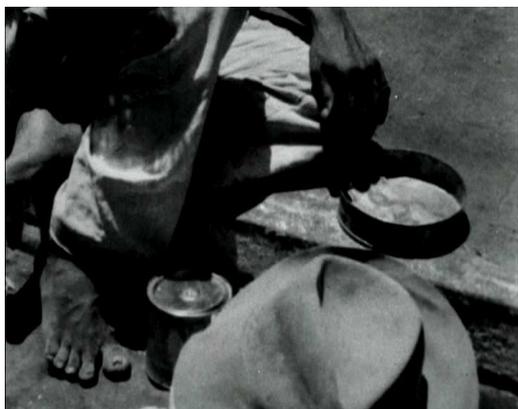


FIGURA 14 – Mendigos na feira de Sousas
Fonte: *O País de São Saruê*.

A questão vai se tornando mais complexa nas cenas subsequentes, quando a presença estrangeira no sertão não ocorre apenas pela entrada de produtos estrangeiros, mas também por uma certa juventude muito específica: jovens estadunidenses do movimento

Voluntários da Paz (Peace Corpus) que estavam no interior da Paraíba para fazerem trabalho comunitário, representados no filme por Charles Foster e seu amigo John.

Do rosto de Charles Foster encarando o sol com óculos escuros, o único a usá-los para amenizar a forte luz do sertão, passa-se para uma reportagem de jornal cobrindo toda a tela, demorando o tempo necessário para sua leitura completa. Não há indicação do nome do jornal, mas, pelo texto, trata-se de uma sucursal em Recife:

Voluntários da Paz do Nordeste protestam contra convocação para Vietname Recife (sucursal) – Revoltados com a convocação para o serviço militar de um colega que serve no Rio Grande do Norte, os voluntários da Paz que atuam no Nordeste enviaram carta de protesto ao presidente Lyndon Johnson, ao vice-presidente Hupert Humphrey e ao diretor-geral da organização em Washington. O diretor-geral dos Voluntários da Paz no Nordeste, sr. Charles Bosley, encarou o fato com naturalidade, “porque no meu país os jovens tem direito de falar e diariamente os jornais publicam seus protestos contra a guerra no Vietname”. O voluntário Reed foi convocado pelo Estado de Arizona porque tem menos de 27 anos de idade.

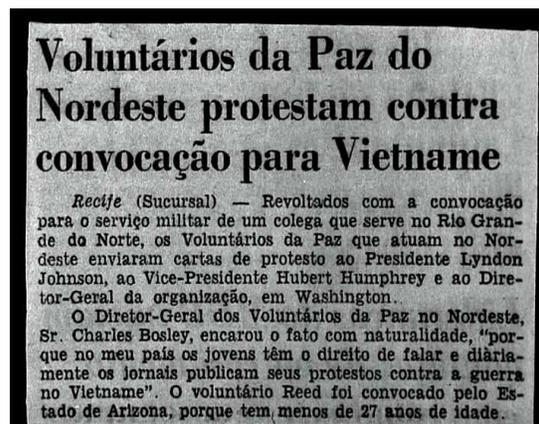


FIGURA 15 – Charles Foster e reportagem da guerra no Vietname
Fonte: *O País de São Saruê*.

Após essa reportagem, Charles Foster cumprimenta o amigo que acabara de chegar. Eles entram em um barracão simples, ainda assim melhor do que os demais apresentados no filme (primeiro fotograma, figura 16). Vladimir Carvalho, com o mesmo procedimento utilizado na entrevista com Gadelha, pergunta: “Charles Foster, por que você acha que o Nordeste vive neste enorme atraso?” Ele responde: “Eu não posso... Eu não posso responder.” Foster pode não responder, mas a imagem apresentada responde por ele:

uma caixinha de leite jogada no chão (segundo fotograma, figura 16), que já fora vista no início desta sequência, na qual está escrito *Donated by people of the United States of America* [Doado pelo povo dos Estados Unidos da América], num paralelo com Gadelha doando terrenos e mais terrenos para construções públicas.

Este conflito com o Vietnã é reforçado pela música de protesto que perpassa a sequência inteira: *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*, interpretada pelo grupo *Os Incríveis*.⁵³ O próprio diretor de *O País de São Saruê* a associa à canção de protesto,⁵⁴ que, de um modo geral, caracterizava-se pela defesa musical orquestrada pelos militantes de esquerda, na qual o conteúdo deveria prevalecer sobre a forma, seguindo a orientação do Centro Popular de Cultura (CPC). Talvez, pela mensagem de sua letra, ela seja considerada uma canção de protesto, apesar da influência estrangeira visível no som da guitarra e na incorporação dos ruídos como no *rock-and-roll*.⁵⁵ Após essa montagem na qual a música e a caixa de leite evidenciam o imperialismo estadunidense, se alguém fizesse a mesma pergunta ao espectador: “por que você acha que o Nordeste vive neste enorme atraso?” Ele poderia responder: por causa da dominação dos EUA.

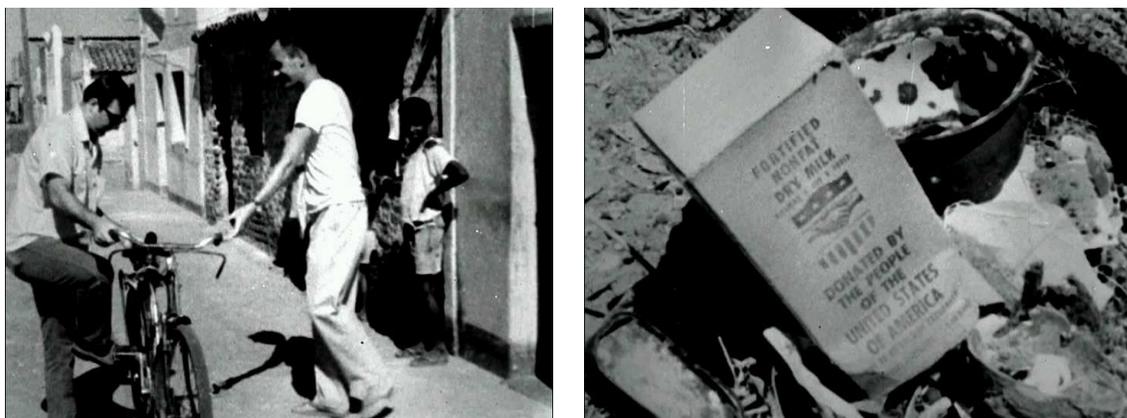


FIGURA 16 – Charles Foster, o amigo John e o Imperialismo estadunidense
Fonte: *O País de São Saruê*.

⁵³ *Os Incríveis* foi um grupo paulistano vocal-instrumental formado em 1962, cujo sucesso durou até meados de 1972. Embora essa música seja creditada a *Os Incríveis*, ela foi uma versão da composição de mesmo título do italiano Gianni Morandi (*Enciclopédia da música ...*, 2000, p. 379-380).

⁵⁴ CARVALHO, 1986, p. 82.

⁵⁵ VASCONCELLOS, 1997, p. 41.

Charles Foster silencia também diante da pergunta sobre a guerra do Vietnã, dizendo que naquele momento não sabia nada sobre essa guerra e por isso não poderia opinar. A câmera retorna à mesma reportagem acima mencionada, dando mais tempo para relê-la, observar detalhes, como a fala do diretor-geral dos *Voluntários da Paz* no Nordeste, sr. Charles Bosley, dizendo que, em seu país, os jovens são livres para se manifestar. Essa afirmação, combinada com o silêncio de Foster, parece dizer que a pergunta do documentarista não poderia ser respondida porque no Brasil não havia liberdade.

Outra interpretação ainda pode ser levantada. O conteúdo da reportagem é um protesto de jovens do grupo *Voluntários da Paz* que se recusavam a ir para a guerra do Vietnã. A letra da música reafirma isso: a guerra interrompe a vida descompromissada de um jovem, levada ao som dos Beatles e dos Rollings Stones, para ouvir a única nota possível numa guerra, a da metralhadora. Esse jovem da música poderia ser tanto Charles Foster e seu amigo John como também os jovens descritos na reportagem apresentada na tela que se recusaram a ir para a guerra. Então, segundo Vladimir Carvalho, o silêncio de Foster pode significar uma fuga de seu país, escondida por trás do trabalho voluntário, para não ser convocado para a guerra do Vietnã.⁵⁶

⁵⁶ CARVALHO, 1986, p. 129.

1.3 “Pisamos por cima de uma fortuna e não sabemos onde estamos”: o ciclo do minério

Se a decadência do ciclo do gado é explicada como consequência do ciclo das secas, a do ciclo do algodão estaria radicada em fatores externos. A produção algodoeira cresceu por causa da queda de produção de algodão nos EUA à época da Guerra de Secessão, na década de 1860, mas seu declínio veio com a entrada de multinacionais e de produtos estrangeiros no sertão, como é mostrado na sequência da feira, na entrevista com Gadelha e com Charles Foster. O ciclo mineral é uma variação desse mesmo tema: o subdesenvolvimento, mas com outra novidade estilística.

Diferentemente dos outros ciclos, a equipe de filmagem aparece em cena como personagens, assumindo a presença no quadro. Ecos de *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*, 1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. Nesse modo de fazer documentário, chamado por Bill Nichols de participativo e associado ao Cinema Verdade francês, inspirado no método de pesquisa de campo da antropologia, na qual o pesquisador participa do cotidiano do grupo pesquisado ao mesmo tempo que o observa, o cineasta pode aparecer em cena de modo discreto como, por exemplo, nos momentos da entrevista (ver foto a seguir com os diretores Jean Rouch e Edgar Morin, ao lado de Marcelline, entrevistada e entrevistadora no filme), ou ainda suas perguntas podem ser ouvidas em *off* sem sua imagem na cena, recurso empregado no ciclo do algodão, como foi visto anteriormente. Entretanto, a voz *over* do documentário clássico, cuja função era, sobretudo, a de educar, foi completamente abolida dos filmes do Cinema Verdade, pois era desnecessária, simplesmente porque não era preciso o anonimato do realizador, muito menos educar o espectador. Longe do objetivo de educar, a pretensão do Cinema Verdade era transmitir ao espectador a sensação de estar no local dos acontecimentos, vivida pelo cineasta, apesar de se saber que sem a câmera tudo se daria de maneira diversa.⁵⁷ Nesses aspectos, este ciclo do minério se parece com o modo participativo. Entretanto, não assume toda sua estilística porque mantém a voz *over*.

⁵⁷ NICHOLS, 2005b, p. 153-162.



FIGURA 17 – Da esquerda para a direita, Jean Rouch, Edgar Morin e Marcelline Loridan. Ao lado, Marcelline Loridan entrevistando pessoas na rua
Fonte: *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*, 1961).

A entrada da equipe em cena era um recurso praticamente inexistente no Brasil da década de 1960, que só vai acontecer de maneira definitiva na segunda versão de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Em alguns filmes que antecedem *O País de São Saruê*, como, por exemplo, *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Maioria absoluta* (Leon Hirzman, 1964), as entrevistas estavam no campo da experiência, para serem confirmadas ou refutadas, a presença da equipe técnica na cena, não. Em tais filmes, as entrevistas eram amostras de uma teoria sociológica apresentada pela voz *over*, que generalizava as causas da migração nordestina para o Sudeste e da estrutura agrária do país.⁵⁸ No documentário de Vladimir Carvalho, os entrevistados generalizam tanto quanto a voz *over*. O único que se recusa a fazê-lo é Charles Foster.

No ciclo do minério, os mineiros discursam livremente sobre a riqueza mineral que acreditam existir no sertão, em longas reminiscências de uma idade do ouro perdida. É fácil identificar como o modo participativo predomina nas cenas gravadas com Chateaubriand Suassuna, um mineiro pertencente à tradicional família paraibana, considerado lunático pela população de Catolé do Rocha/Paraíba. Há também uma grande valorização da entrevista, como a de Pedro Alma, um dos pioneiros da época descrita pelos entrevistados como o auge da mineração, que abre esse ciclo. Sentado numa varanda, tendo

⁵⁸ BERNARDET, 2003.

no colo uma menina que olha insistentemente para a câmera de maneira deslumbrada, inquieta e espontânea, a equipe sentada ao seu redor, Pedro Alma conta:

E até hoje nós temos muito ouro embaixo da terra, que pisamos por cima de uma fortuna e não sabemos onde estamos. E não podem explorar porque só se pode explorar mina hoje se o governo encampar os terrenos que tiver minério...



FIGURA 18 – Equipe técnica na casa do ex-minerador Pedro Alma e de Chateaubriand Suassuna
Fonte: *O País de São Saruê*.

Dois aspectos importantes podem ser destacados neste trecho. Um deles é o que faria o sertanejo “pisar na fortuna sem o saber”, ou seja, o argumento principal do filme de que a causa da pobreza não está na escassez de recursos naturais, mas na ausência de regulamentação e promoção da exploração das riquezas das terras sertanejas por parte do

governo. O outro é que Pedro Alma e Zeca Inocência⁵⁹ oferecem uma interpretação tão generalizante quanto a da voz *over*.

Na sequência seguinte, o prefeito de Catolé do Rocha avalia algumas pedras em sua sala, sob um mapa da Paraíba pendurado na parede. A informação trazida do mundo do saber pela voz *over* reforça a visão generalizante dos mineiros e reafirma o argumento do filme citado anteriormente. A voz *over* informa:

O solo paraibano registra uma infinidade de ocorrências minerais.
Colombita, bauxita, xelita, caulim, pirita, tório, alguns radiativos [...]

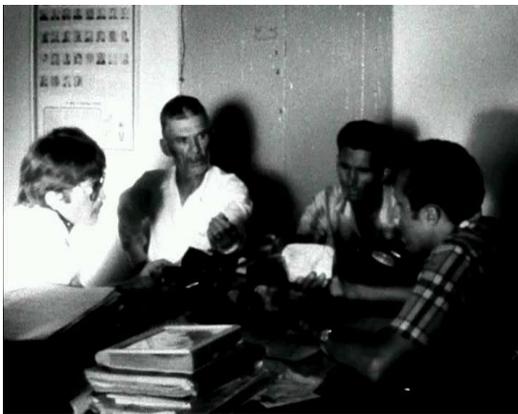


FIGURA 19 – Mineradores na sala do Prefeito de Catolé do Rocha
Fonte: *O País de São Saruê*.

Após a demonstração das causas do subdesenvolvimento por meio dos ciclos do gado, do algodão e do minério num espaço bem localizado do sertão paraibano, o vale dos rios do Peixe e Piranhas, a narrativa fílmica faz uma síntese e uma generalização sobre as condições de pobreza e miséria, estendendo-as para todo o sertão nordestino. O diretor, num processo metonímico, toma o todo pela parte, ou seja, deduz como é a situação do sertão nordestino a partir de local bem específico no interior da Paraíba. Logo nos créditos iniciais, o espectador é inserido nesse procedimento por meio do aviso de que

[...] qualquer semelhança com a história de outros sertões

⁵⁹ Zeca Inocência é outro entrevistado que conta sobre o apogeu da mineração na Vila de Piancó. Não foi minerador, mas trabalhava vendendo pão para os trabalhadores.

não é mera coincidência, mas semelhança mesmo.

Quem faz a síntese sobre o assunto é Antônio Mariz, prefeito de Sousas, que já havia sido petebista (varguista) e vice-presidente da UNE (União Nacional dos Estudantes). Vladimir o conheceu por meio de amigos, quando voltou à Paraíba, após ter sido assistente de direção no filme *Opinião pública*. Com o dinheiro que ganhara nesse filme, o jovem cineasta paraibano pretendia fazer um documentário sobre as relações de produção em seu estado, dando início à produção de *O País de São Saruê*. Mariz o contratara para filmar o desfile de Sete de Setembro em Sousas, exibido posteriormente na praça da cidade. Como o prefeito gostou, acabou colaborando na produção de *O País de São Saruê* com hospedagem, carro e algum dinheiro para os negativos.⁶⁰

Empregando o mesmo recurso usado com Gadelha, ou seja, ausência de sincronia entre som e imagem, o prefeito de Sousas, sentado, conversa com um homem em pé à frente de sua mesa. Na parede, quadros e fotos: Jesus, o Papa e Getúlio Vargas. A câmera passa de Getúlio para Mariz. Ele inicia seu depoimento identificando-se com o sertanejo, expressando respeito e empatia por eles. Diferentemente de Gadelha, não tenta falar a partir do lugar do sertanejo, forçando uma identificação, e sim do lugar que ocupa na prefeitura, o que não o impede de partilhar as contradições do sertão. Assim como Pedro Alma e Zeca Inocência, entrevistados no ciclo do minério, Mariz generaliza a partir de sua experiência:

Como prefeito de uma cidade do sertão, vivo com o povo desta área o próprio drama do subdesenvolvimento. Para a prefeitura convergem todos os problemas da população...

⁶⁰ MATTOS, 2008, p. 114.



FIGURA 20 – Prefeito de Sousas atende um morador da cidade
Fonte: *O País de São Saruê*.

A voz de Mariz continua pausada e reflexiva. A imagem passa da sua sala para uma família embaixo da sombra de uma grande árvore. Com cuidado e carinho, o homem pega a criança da rede e a deita em cima de um pano forrado no chão, ajoelhando-se ao lado dela. Uma criança, com ar circunspecto, endereça um olhar perdido em direção ao céu. A mulher também se ajoelha ao lado da criança, que parece jazer morta na cama improvisada debaixo da árvore. O forte contraste entre as pessoas debaixo da sombra e a forte luz fora dela, juntamente com o som triste da mesma rabeça do início do filme, criam um ambiente propício para despertar um sentimento de tristeza pela perda da criança.



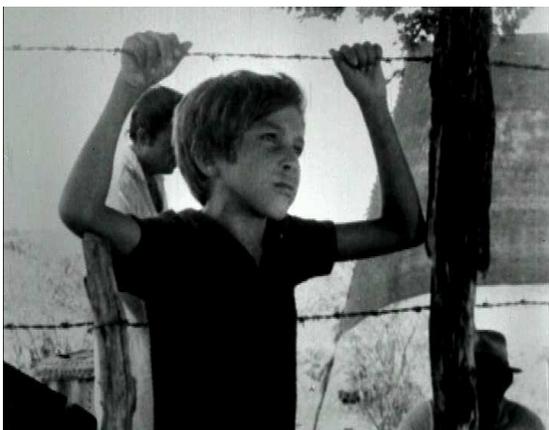


FIGURA 21 – Criança desfalecida
Fonte: *O País de São Saruê*.

Essa montagem na qual a voz em *off* de Mariz explica que a pobreza e a miséria, provavelmente as causas da morte dessa criança, são menos fruto de fatalidades da natureza que da exploração de uma elite sobre os demais, busca instigar, despertar a consciência do espectador para o problema. A voz em *off* de Mariz expõe o que acredita ser as causas dessa mesma pobreza:

Praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a prefeitura intervenha.
Parece curioso isso, mas não é mais que o retrato da realidade. Ao nascer é batizado,
é o registro civil. Ao adoecer é o remédio. Ao morrer é o caixão em que se vai enterrar.
Tudo se vai pedir à prefeitura. Mas esse pedir permanente não revela ociosidade
nem aversão ao trabalho como poderia parecer aos mais rigorosos ou intolerantes.
É antes a imagem da pobreza regional que não decorre nem da natureza,
nem do temperamento, nem da formação do povo.
Mas que é fruto de longos erros acumulados na forma de explorar a terra,
na forma de criar e distribuir riquezas. Muitos pensarão à primeira vista
que o problema do nordestino é só o problema da seca e raramente
o problema das enchentes. Mas longe da seca e da enchente,
muito mais grave, é o problema da estrutura agrária [...]

Este fragmento do depoimento de Mariz reforça e deixa bastante claro o argumento geral do filme: a natureza poderia ser hostil no Nordeste, seja na seca, seja nas enchentes, entretanto, não era causa última do subdesenvolvimento, que se explicaria pela estrutura agrária caracterizada pela concentração de terras nas mãos de poucos, processo histórico que se mantinha desde o Brasil Colônia e ainda não tinha sido solucionado.

1.4 A perspectiva do subdesenvolvimento

Após percorrer os três ciclos que revelaram, aos poucos, o argumento sobre o tema do subdesenvolvimento nordestino e com quais movimentos estéticos o filme dialogou, podemos dizer que *O País de São Saruê*, com seu longo período de produção (1967-1970), foi entrando no universo do Cinema Verdade paulatinamente. No ciclo do gado, vimos o uso de características do documentário clássico com influências de Flaherty e da voz *over* no estilo griersoniano. No ciclo do algodão, investidas no Cinema Verdade por meio da entrevista, mas com a equipe técnica fora de campo, o que se modificou no ciclo do minério, quando ela também entra em cena como os demais personagens, afirmando o caráter interativo do filme, sem, contudo, abandonar a voz *over* do documentário clássico. Vimos também como o documentário se aproxima do Cinema Novo, no sentido de transformar as precariedades técnicas em recursos estéticos e de ter sido realizado à margem do cinema comercial.

A combinação singular entre a manutenção da voz *over* e o modo interativo do Cinema Verdade é, segundo o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, uma característica comum aos documentários brasileiros na década de 1960.⁶¹ Para o autor, essa escolha é contraditória porque assimila a estética dos cinemas Direto e Verdade, sem, todavia, abandonar a voz do saber (voz *over*). A contradição encontra-se no fato de que a voz *over* enuncia um saber sobre o mundo com o objetivo de educar o espectador. Desse modo, parte do pressuposto de que o cineasta tem um conhecimento sobre determinado assunto que o espectador desconhece, mas, como cidadão pertencente a uma sociedade, precisa conhecer. É exatamente contra essa característica que os cinemas Direto e Verdade se rebelaram. Desacreditaram dessa voz do saber. Não se colocavam no lugar de educar o espectador. Para o Cinema Direto, deveriam apenas observar o cotidiano. Para o Cinema Verdade, poderiam interagir com seus personagens. Sendo assim, a voz *over* era completamente desnecessária. Diante dessa presumida contradição, Fernão Ramos entendeu que, quando esse conjunto novo de técnica e estética dos cinemas Direto e Verdade chegou ao Brasil, encontrou um país em um momento histórico que não favorecia o desprendimento político

⁶¹ RAMOS, 2005, p. 330-341.

que essa novidade parecia requerer. Em um regime político ditatorial e repressivo, os documentaristas viam na enunciação da voz do saber sobre o “povo” uma forma de práxis política. Isso fez que só a partir dos anos 1980 a estilística desse cinema de observação e de entrevistas pudesse ser experimentada no Brasil de maneira mais completa, criando uma suposta “defasagem” em relação a essas vanguardas estrangeiras, como se fosse uma “ideia fora do lugar”.

Esse termo foi cunhado por Roberto Schwarz em 1972 numa análise sobre a penetração das ideias liberais europeias no Brasil escravocrata do século XIX, vista como defasagem das primeiras em relação ao segundo. Seu ponto principal é que, ao importar as ideias liberais no século XIX, os brasileiros acabaram criando a instituição do “favor” que, de certa forma, estabelecia as relações entre proprietários, homens livres e regime escravocrata. Esse deslocamento, na perspectiva de Schwarz, acontecia em função da hegemonia intelectual europeia, mas também da dependência econômica e do parasitismo no país. Desse modo, a relação intelectual e econômica com outros países seria mediada pelo conceito de “dependência”, implícito nessa concepção de “ideia fora do lugar”.⁶²

Numa análise comparativa entre Cinema Novo e Tropicalismo escrita também por Schwarz em 1970, portanto, mais próxima desse diálogo com os movimentos cinematográficos estrangeiros, ele aprofunda a questão. O Cinema Novo partiria da “estética da fome”, buscando no próprio presente do país a modernidade e independência possíveis. O Tropicalismo partiria da vanguarda internacional para expor o absurdo do atraso do país, ambos no mesmo contexto político repressor da década de 1960. Schwarz sintetiza da seguinte maneira,

No primeiro caso [Cinema Novo], a técnica é politicamente dimensionada. No segundo [Tropicalismo], o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa.⁶³

⁶² SCHWARZ, 2005, p. 81.

⁶³ SCHWARZ. *op. cit.*, p. 33.

Seja assumindo a análise das “ideias fora do lugar”, como apresenta Ramos, seja demonstrando a diferença entre o ponto de partida estabelecido pelo Cinema Novo e pelo Tropicalismo, como desenvolve Roberto Schwarz, ambas partilham uma referência comum na visão sobre o Brasil, que vinha se gestando desde o final do século XIX. Segundo Maria Stella Martins Bresciani, em *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*, ao tratar de Oliveira Viana e colocá-lo em diálogo com outros intérpretes do Brasil, a autora desenvolve a concepção de que Gilberto Freyre, de *Casa Grande & Senzala* (1930), Sérgio Buarque de Holanda, de *Raízes do Brasil* (1926) e Caio Prado Jr., de *Formação do Brasil contemporâneo* (1944), formam a base analítica dos intelectuais brasileiros da década de 1960, com repercussões até os dias atuais.⁶⁴

Bresciani identifica nas análises desses “intérpretes” a construção de uma identidade nacional baseada na negatividade, sobretudo na carência em relação ao outro europeu, um tanto idealizado, gestada desde o século XIX, recorrendo sempre aos começos, buscando um “pecado original” na formação do país. Por outro lado, a atitude de buscar a especificidade brasileira sem “contaminações” estrangeiras não resolvia o problema porque mantinha-se no mesmo princípio, pois negar a influência estrangeira nada mais era que uma outra maneira de reafirmá-la. Nas palavras de Bresciani:

*A noção de carência ocupa posição central no lugar comum das “idéias fora do lugar”, compondo uma metáfora que permitiria a diferentes autores, ancorados em pontos de vista diversos, falar da falta de originalidade, do eterno descompasso entre “idéias” e “realidade”, de um Brasil recortado em sua original e singular condição nacional. Lugar-comum que paradoxalmente aprisiona exatamente por ater-se à metáfora, cerne do argumento da ausência de identidade, de povo novo ainda em formação carregando a pesada e negativa herança lusitana.*⁶⁵ (grifos e aspas no original)

É possível encontrar esse “lugar-comum”, identificado por Bresciani nos “intérpretes do Brasil”, nos filmes que buscavam refletir sobre a realidade do país, sobretudo naqueles alinhados ao movimento cinemanovista. A referência para ambos os movimentos (Cinema Novo e Tropicalismo) é a mesma: analisar a realidade brasileira de seu tempo com a

⁶⁴ BRESCIANI, 2007, p. 139.

⁶⁵ BRESCIANI, *op. cit.*, p. 142.

chave interpretativa do subdesenvolvimento, o que implica uma noção de carência e de dependência, econômica e cultural, em relação aos países vistos como desenvolvidos. A diferença entre eles está no ponto de partida: o Tropicalismo partia de fora para dentro; o Cinema Novo, de dentro para fora. Os parâmetros dos primeiros eram as vanguardas artísticas internacionais; para o segundo, elas não eram a referência em última instância, nem tampouco seu ponto de partida. De acordo com essa análise, pode-se deduzir que os documentaristas do Cinema Novo combinaram elementos estilísticos do que havia de mais moderno no campo do documentário nas expressões dos cinemas Direto e Verdade, entrando apenas parcialmente em sua estilística, mantendo a voz do saber do documentário clássico. Tal combinação não foi realizada exatamente por uma “defasagem” em relação ao cinema estrangeiro, mas pela dimensão política conferida à técnica cinematográfica e pela noção de subdesenvolvimento atribuída ao país.

O País de São Saruê, a meu ver, aproxima-se dessa tradição cinemanovista. Em primeiro lugar, porque o filme também fez o exercício de pensar o país, interpretando a realidade brasileira como subdesenvolvida. Em segundo, por meio de estratégias argumentativas típicas da arte retórica, apresentou uma visão sobre o Nordeste como uma região subdesenvolvida, procurando certa conscientização do público a respeito do problema. Em terceiro, a transformação das dificuldades técnicas de produção em recursos de expressão estética, como, por exemplo, na falta de aparelho de captação de som direto, impossibilitando a sincronia entre imagem e som, possibilitou jogar com seus sentidos de maneira mais independente. Em quarto, o filme foi produzido fora do sistema comercial de produção cinematográfica.

A aproximação, no entanto, não significa coincidência completa, pois há também certos distanciamentos. Como exposto ao longo deste capítulo, *O País de São Saruê* é bastante polifônico. Como num coral no qual cada naipe canta uma melodia independente mas que forma, em seu conjunto, uma peça musical completa, orquestrada pelo regente, criando uma polifonia que incorpora as tensões, as consonâncias e as dissonâncias dentro da

própria obra, as vozes no documentário formaram uma polifonia que impediu a imposição de uma voz única, algo bastante comum nos documentários da época.⁶⁶

Nessa perspectiva, em alguns momentos, uma voz pode ser mais importante que outra, como, por exemplo, quando a voz *over* explica sobre o papel da seca na decadência do ciclo do gado. Em outro momento, ela cede lugar ao poema que se identifica com o coletor de algodão, com apenas um pássaro pequeno para a alimentação da família. Ou ainda, quando há a renúncia em falar sobre o outro, em detrimento de seus próprios depoimentos nas entrevistas, como aconteceu no ciclo do minério. Desse modo, a voz *over* perdeu o lugar do saber exclusivo, típico dos documentários clássicos. Ela divide com o poema, as músicas, as fotografias e as entrevistas o ponto de vista sobre o assunto. Como veremos no último capítulo, esse caráter polifônico trouxe à tona uma dimensão lírica e utópica, além de evidenciar um modo peculiar de aproximação com a cultura popular. Assim, a combinação da estilística do Cinema Verdade com o documentário clássico não é, necessariamente, uma expressão de “defasagem”, de uma suposta “ideia fora do lugar” dos filmes brasileiros. Suas estilísticas foram recriadas dentro de um contexto político e cultural diferente, sem obedecer a uma classificação rígida sobre os gêneros cinematográficos.

⁶⁶ Sobre a autoridade da voz *over*, ou voz sociológica, como uma verdade única dentro do filme, ver: BERNARDET, 2003.

Capítulo 2: NO RASTRO DO SILÊNCIO OU A POLÍTICA DO SILENCIAMENTO

Roda na roda a figura
que o tempo aos poucos branqueja.
O tempo passa depressa,
mas o amor não passa, não.
A mesma menina, a mesma,
catando, agora, feijão.
Era uma vez um menino
daqui dessa redondeza.
E devolvida a menina
cata no tempo a tristeza.⁶⁷

Imaginar o que aconteceria se nada fosse esquecido foi o exercício feito pelo escritor argentino Jorge Luís Borges. Em seu conto *O memorioso*, o personagem Irineu Funes é um homem que não esquece nada. Ele diz: “Minha memória, senhor, é como um despejadoro de lixos.”⁶⁸ A respeito dessa fábula, o filósofo Paul Ricoeur disse que, se existisse alguém como Funes, tal pessoa seria portador de uma memória monstruosa. Decorre daí que o esquecimento não é inimigo da memória. Ele não é algo desnecessário, como se fosse preciso um grau absoluto de memória e a inexistência do esquecimento. Caso essa situação existisse, talvez nossas memórias seriam um “despejadoro de lixos”, como a do personagem borgiano. Se o esquecimento é necessário, então, é preciso pensar seus diferentes graus de profundidade. Uma das formas em que ele acontece é pelo apagamento dos rastros, que podem ser de três tipos: o material, o psíquico e o cerebral. O rastro material é o documental, o que interessa mais diretamente a esta pesquisa. A criação dos arquivos é a expressão do medo de vê-lo completamente apagado.⁶⁹

Ao narrar o passado, o narrador escolhe os acontecimentos constitutivos da trama que irá contar, porque acredita que alguns deles devem ser rememorados, outros, esquecidos. A questão está exatamente nessa escolha, pois ela pode pender para o uso (lado positivo), ou seja, um esforço de memorização (*ars memoriae*) que possibilita aprender saberes e habilidades que poderão ser usados nos momentos em que forem solicitados e ser

⁶⁷ Poema do documentário *O País de São Saruê*, escrito por Jomar Souto, recitado no final da sequência sobre a fazenda Acauã.

⁶⁸ BORGES, 1970, p. 94.

⁶⁹ RICOEUR, 2007, p. 424-425.

transmitidos de uma geração para outra. Mas esse processo pode conter falhas que levam a abusos (lado negativo), no sentido de que são consequências da manipulação da memória e do esquecimento exercida pelos detentores do poder. Tais abusos, frequentemente, assentam sua legitimação na ideologia que os sustenta. Ideologia entendida em seu sentido aparente como *distorção* (do modo como foi trabalhado por Marx) e no seu sentido profundo como mediação simbólica da ação.⁷⁰

Em ambos os casos (usos e abusos), trata-se de uma memória exercitada, aprendida, seja por meio da história oficial ensinada nas escolas, das comemorações ou da ação censória que determina o que deve ou não ser visto pela população, na qual nos deteremos um pouco mais. Por um lado, segundo o historiador Alexandre Ayub Stephanou, a censura é universal e atemporal, porque não se limita a um espaço e a um tempo específicos, há várias formas de censura em épocas, países e regimes políticos diferentes. Por outro, ela ganha características específicas de acordo com a época e o local em que é implementada. O que era censurável para os europeus da Idade Média, não será o mesmo para os brasileiros do século XX, por exemplo. Obras de autores como Dostoievsky, Maxim Górkki, Jorge Amado, Karl Marx, dentre outros, censuradas no passado, hoje são clássicos.⁷¹

O grau de controle social e institucionalização da censura vai depender da disposição da elite que detém o poder para impor sua visão de mundo como a melhor, a mais correta, a que deve ser universalmente aceita. Assim, pesquisar imprensa, músicas, peças de teatro, cinema e programas de televisão que foram censurados pode ser uma medida profícua para se compreender os valores de um determinado período.⁷²

Mais que isso: confrontar a obra censurada com os pareceres dos censores sobre elas pode ser uma boa medida para identificar os conflitos, valores, confrontos e disputas em jogo num determinado período da história política de um país. Pode revelar também as estratégias para apagar os rastros documentais, promovendo o esquecimento de determinados assuntos ou ações, ao mesmo tempo que evidencia outros, no intuito de que eles entrem para a memória de uma coletividade. Desse modo, pode-se pensar em um jogo entre memória e esquecimento que faz oscilar o pêndulo entre o uso e o abuso da memória.

⁷⁰ RICOEUR, *op. cit.*, p. 73-98.

⁷¹ STEPHANOU, 2001.

⁷² STEPHANOU, *op. cit.*, p. 26.

Essa é a questão principal deste capítulo, no qual entenderemos as estratégias de apagamento dos rastros como uma política de silenciamento que, em relação ao documentário *O País de São Saruê*, pode ser identificada em três dimensões diferentes: o impedimento de exibição do filme, o pouco espaço que essa ação censória ocupou na imprensa escrita e a interdição do sujeito.

2.1 A interdição como apagamento dos rastros

No Brasil em tempos de regime militar, a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP)⁷³ era a responsável por avaliar as obras artísticas, dando ou não o certificado de autorização para a exibição dos filmes e das artes em geral. Segundo o historiador Carlos Fico, a DCDP fez parte de um sistema que envolvia informação, repressão e censura. Sua tese é que, apesar da sua existência desde a década de 1940, a censura às diversões públicas apresentou algumas especificidades durante o regime militar. Ela sempre teve caráter prévio, pois era função dos censores avaliarem se uma obra, espetáculo ou programa de televisão deveria ou não ser visto pela população. Era legalizada e, muitas vezes, vista como necessária pelos próprios civis.⁷⁴ O mesmo não se dava em relação à imprensa, que passou a ter jornais e revistas submetidos à censura prévia após o endurecimento do regime militar com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968.⁷⁵ No entanto, tal censura prévia era exercida de maneira “envergonhada”, não era legalizada, era “revolucionária”, no sentido de estar associada ao regime implantado pelos militares em 1964.⁷⁶

Apesar de o foco da censura às diversões públicas ter sido os problemas de ordem moral e comportamental,⁷⁷ a censura exercida pela DCDP apresentou também

⁷³ Em 1946, foi criado o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), ligado ao Departamento Federal de Segurança Pública, pelo Decreto nº 20.493, no governo provisório de José Linhares. Em 1973, foi transformado em Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Utilizarei sempre este último nome porque ficou mais conhecido. Ver: MARTINS, 2008, p. 4.

⁷⁴ Para ver como os civis se manifestaram a favor da censura, ver: FICO, 2001, cap. 5.

⁷⁵ Sobre a censura à imprensa, ver: KUSHINIR, 2004a; KUSHINIR, 2004b, p. 357-378; KUSHINIR, 2006.

⁷⁶ FICO, 2002, p. 251-286.

⁷⁷ Vários filmes censurados ao longo do regime militar, tais como *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972) e *As memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisse, 1970), são exemplos do cunho moral e comportamental da censura. O autor Inimá Simões faz um panorama sobre a censura cinematográfica no Brasil, utilizando-se da

preocupação com mensagens políticas contra o regime militar ao avaliar as obras.⁷⁸ *O País de São Saruê* é um exemplo da hipótese de Carlos Fico de que, apesar do foco da censura ter se mantido em aspectos morais e comportamentais, ela também era política quando a obra analisada apresentava preocupações políticas.

Quando a censura proíbe, ela também prescreve, ou seja, quando tira um filme de circulação, deixa outro em seu lugar. Exemplo dessa ação foi a substituição de *O País de São Saruê* pelo filme *Brasil bom de bola*, de Carlos Niemayer, no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* em 1971. Então, a ação censória era orientada também por valores políticos que identificavam um “inimigo” e um suposto “perigo” iminente contra o qual precisaria lutar.⁷⁹

No Brasil, podemos encontrar essa presumida situação de “perigo” na base da Doutrina de Segurança Nacional. Segundo Creuza de Oliveira Berg, ela foi gestada a partir da criação da Escola Superior de Guerra em 1948, cujo pressuposto era proteger o país contra um inimigo comum, o comunismo, função que deveria ser exercida não somente pelas Forças Armadas, mas por toda a sociedade. Era preciso defender o país tanto de forças externas quanto de perturbações de ordem interna, além de preservar suas fronteiras geográficas e ideológicas, o que foi bastante intensificado após a tomada do poder pelos militares em 1964.⁸⁰

Carlos Fico, porém, minimiza o papel da ideologia da segurança nacional nos governos militares, sobretudo porque não houve homogeneidade entre eles. O autor identifica gradual decadência da influência da Escola Superior de Guerra (ESG) nos anos posteriores ao golpe militar de 1964, pois seus representantes conhecidos como “moderados”, mais comprometidos com as formalidades da legislação democrática, como o primeiro general-presidente Castelo Branco, foram perdendo espaço para os extremistas de direita com pretensões anticomunistas, conhecidos como “linha dura”, sobretudo a partir do

mesma documentação do fundo da Divisão de Censura e Diversões Públicas, no livro *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, 1999. Os dois filmes citados são contemplados na página 165 desse mesmo livro.

⁷⁸ O autor Carlos Fico resume esse debate sobre o caráter político da censura no artigo “Prezada censura: cartas ao regime militar” (*Revista Topoi*, 2002, p. 251-286).

⁷⁹ STEPHANOU, 2001, p. 33.

⁸⁰ BERG, 2002.

general Costa e Silva, segundo governo militar.⁸¹ No geral, a ideologia da segurança nacional produzida no âmbito da ESG situava o Brasil no contexto da Guerra Fria, devido a

(a) sua grande população e extensão territorial; (b) seu posicionamento geopolítico, que lhe conferia importância estratégica no âmbito das relações políticas internacionais e (c) sua vulnerabilidade ao comunismo, à luz de supostas fragilidades internas (população “despreparada” e “políticos corruptíveis”). Desse diagnóstico, decorria que (a) o Brasil tinha condições de se tornar uma das grandes potências mundiais e (b) era necessário precaver-se contra a “ameaça comunista”.⁸²

Esse forte teor anticomunista da Doutrina de Segurança Nacional é identificado no contexto após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Eliézer Rizzo de Oliveira, a participação da FEB (Força Expedicionária Brasileira) na Segunda Guerra deixou clara a crescente tensão entre Estados Unidos e União Soviética para os combatentes brasileiros, influenciando os rumos da Escola Superior de Guerra, que via o comunismo como “inimigo interno” que manipula e potencializa as tensões sociais. Para os militares, essa ideia continuou sendo uma das justificativas, senão a principal delas, para o golpe militar de 1964. Eles seriam os agentes capazes de defender o Brasil do “perigo comunista”, regime totalitário que seria contrário à democracia, entendida como anticomunista e de livre mercado, sem, necessariamente, ser uma democracia direta.⁸³

Essa lente pela qual os militares viam a si mesmos, o Brasil e os brasileiros, segundo os historiadores Maria Celina D’Araújo, Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro, configurava uma “utopia autoritária”: “[...] os radicais que cercavam o novo presidente (Costa e Silva) se propunham reconstruir o país a partir de novas bases. Essa *utopia autoritária* estava claramente fundada na idéia de que os militares eram, naquele

⁸¹ FICO, 2001, p. 40-41. O pesquisador João Roberto Martins Filho indicou que as Forças Armadas brasileiras, nos anos 1950 e 1960, tiveram influência francesa, sobretudo em relação ao conceito de “guerra revolucionária” ou “guerra subversiva” (ver: MARTINS FILHO, 2008).

⁸² FICO, *op. cit.*, p. 41.

⁸³ OLIVEIRA, 1976, p. 23. Segundo o historiador Carlos Fico, subjacente a esse argumento sobre o suposto perigo da infiltração comunista no exército, havia outra preocupação bem mais corporativa entre os militares. O problema era que, para eles, o Presidente João Goulart pretendia criar uma força militar que lhe fosse leal, os “generais do povo” ou “exércitos populares”. Se isso acontecesse, os critérios de promoção do exército mudariam completamente e a elite militar daquele momento perderia espaço e poder na corporação. Para mais detalhes, ver: FICO, 2004a, p. 31.

momento, superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral”⁸⁴ (grifo meu).

Diante desse suposto “perigo”, segundo o historiador Carlos Fico, para os militares, o Brasil era um país imponente, com condições para ser uma grande potência internacional, “predestinado ao sucesso”, com um “futuro grandioso”, sob um comando seguro, ele seria “um país que vai pra frente”.⁸⁵ No entanto, além da presumida infiltração comunista, o país estaria passando por uma suposta “crise moral”. O crescimento dos movimentos sociais, tais como o movimento sindical, as ligas camponesas e o movimento estudantil; a mudança comportamental dos jovens, sobretudo das camadas médias urbanas, com novos valores sobre sexo, música, relação com os pais, dentre outros, eram vistos pelos militares como “degenerescência moral”.⁸⁶

Ainda assim, a ideia de “crise moral” não estava desvinculada da suposta infiltração comunista, pois minar os valores familiares, incitar os jovens a assumir comportamentos mais “liberais” e “degradantes” seria, nessa perspectiva, estratégia comunista para tomar o poder, pois não haveria reação alguma numa sociedade “corrompida”.⁸⁷ Além disso, para os militares, a população brasileira seria crédula, otimista, esperançosa e crente no futuro, mas incapaz de exercer a democracia, precisando, assim, de condução forte e segura, que a educasse para estar à altura desse país “grandioso”. Por todo esse conjunto de fatores, para os militares, o Brasil sob o governo de João Goulart estava no “rumo errado” e por isso precisava de algumas “correções de rota” que somente eles estavam preparados para realizar. Por isso se achavam responsáveis pela “missão

⁸⁴ D'ARAÚJO; SOARES; CASTRO (Org.), 1994, p. 9. Segundo Carlos Fico, os militares não formavam um grupo homogêneo. Havia a divisão entre “moderados” e “duros”. Os primeiros eram ligados ao general Castelo Branco, oriundos da Escola Superior de Guerra, apelidados de grupo da “Sorbonne”, mais intelectuais e comprometidos com as formalidades da legislação democrática. Os segundos, “duros” ou “radicais”, apoiadores do general Costa e Silva, mais ligados à tropa, eram de extrema-direita, anticomunistas e menos preocupados com a legislação. Apesar dessa divisão, ambas as tendências conviveram entre si. Exemplo disso foi que, apesar de Castelo Branco ser considerado mais “moderado”, ele deixou as condições necessárias para o recrudescimento do regime. Ver: FICO, 2001, cap. 1.

⁸⁵ *Este é um país que vai pra frente* é o nome de um filme de propaganda do regime militar produzido pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), em 1976, durante o governo Ernesto Geisel.

⁸⁶ FICO, 1997, p. 43.

⁸⁷ FICO, 2002, p. 11.

civilizadora” do país, que envolvia aspectos de ordem econômica, política e moral, configurando essa “utopia autoritária”.⁸⁸

A partir dessa perspectiva, a censura deveria impedir que obras contrárias a essa visão circulassem pelo país. Ela é ao mesmo tempo geral porque estabelecida pelo Estado,⁸⁹ individual porque exercida por um censor. No caso das artes em particular, ela é valorativa, julga opiniões. Apesar de a censura às diversões públicas no Brasil ter sido institucionalizada, como veremos a seguir, não há como especificar em uma lei se um filme deve ou não circular. Por ser um julgamento valorativo dos censores, a censura às artes normalmente desqualifica a obra para justificar sua ação. Por tais motivos, a censura no regime militar esteve vinculada à polícia e não ao judiciário ou à educação.⁹⁰

Do início do regime militar até o governo do general Garrastasi Médici (1969-1973), o cargo de censor era desprestigiado e mal pago. Para ocupá-lo, exigia-se apenas o curso colegial. Seus primeiros censores eram improvisados: esposas de militares, funcionários do departamento de agropecuária do ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados, ou conterrâneos de algum político.⁹¹

Apesar da pouca preparação dos censores no início do regime militar, havia alguns cursos para qualificar melhor a ação censória. Um deles foi realizado em 1965. Tinha como temas “Ação Psicológica Comunista” e “Democracia e Segurança Nacional”, com métodos para identificar mensagens comunistas nas obras de arte. O filme *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), por exemplo, foi um estudo de caso neste curso. Palestras dadas por consultores técnicos aos censores eram ações complementares a tais cursos. Uma das mais frequentes era a de Waldemar de Souza, que também procurava “mensagens subversivas” nos filmes por meio de um método que consistia em identificar a “justaposição de imagens” para chegar às “verdadeiras mensagens” do diretor. Segundo Waldemar de Souza, a

⁸⁸ FICO, 1997.

⁸⁹ A censura pode ser exercida também pela igreja.

⁹⁰ STEPHANOU, 2001, p. 31.

⁹¹ STEPHANOU, *op. cit.*, p. 245-257.

justaposição era largamente empregada por cineastas declaradamente “comunistas”, tais como Michelangelo Antonioni, Joseph Losey, Jean-Luc Godard e Glauber Rocha.⁹²

A partir do governo do general Médici, a censura passou a ser centralizada no governo federal, evitando conflitos entre a censura federal e as estaduais. Desde então, a função de censor passou a ser valorizada, com salários mais atraentes, exigindo curso superior em humanidades e abrindo concursos públicos para o cargo de técnico de censura. Mesmo após maior qualificação dos censores, eles não eram especialistas numa área, trabalhavam por sistema de rodízio, analisando obras de campos artísticos diferentes, o que dificultava ainda mais o trabalho.⁹³

Segundo a historiadora Beatriz Kushnir, ao pesquisar a censura prévia na imprensa escrita, havia um discurso comum de que a ação censória era desconexa, burocrática, incoerente, autoritária e, muitas vezes, burra. No entanto, ao fazer uma incursão na legislação da época, identificando tentativas do governo militar de criar um aparato legal que desse respaldo às suas ações, a autora concluiu que, por um lado, havia sim coerência no aparato burocrático da censura, sobretudo a partir da centralização da censura em Brasília a partir de 1968, tornando-se mais coerente e impessoal. Por outro, havia contradições entre a lei, muitas vezes ambígua, e a atuação da censura. Assim, o trabalho dos censores foi reflexo dessas contradições, pois eles eram executores e não formuladores das proibições, ou seja, eles não agiam como “intelectuais revolucionários, intelectuais ideólogos, críticos radicais — intelligenti — [que] são regidos pela ética da convicção [...]”, pois estavam mais próximos dos “[...] intelectuais de Estado ou estadistas, experts — intelectocratas — [que] existem sob o signo da responsabilidade, da execução de uma tarefa”.⁹⁴

Segundo o historiador Alexandre Ayub Stephanou, o poder de decisão dos censores era bem menor do que se poderia imaginar, sobretudo no período em que o

⁹² SIMÕES, 1999, p. 107-115, 147-159. Waldemar de Souza, funcionário da Editora Abril, era um radical combatente das ideias comunistas, sendo, por vezes, mais rígido que os próprios censores. Ver: KUSHNIR, 2006, nota nº xiv.

⁹³ STEPHANOU, 2001, p. 245-257.

⁹⁴ KUSHNIR, 2004a, p. 37 para as duas citações. O terceiro capítulo desse livro é dedicado ao assunto. Obs.: O livro *Roteiro da intolerância*, do jornalista Inimá Simões, citado anteriormente, apresenta essa imagem dos censores, como despreparados e burros.

sistema censório ainda não adquirira maior grau de organização burocrática (1964-1968), pois havia “vetos misteriosos”, os quais não se sabia quem havia emitido a ordem de vetar; era comum chegarem ordens de instâncias superiores à censura pedindo para proibir uma obra liberada pelos censores; havia até a circunstância de agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) assistirem a um filme ou a uma peça de teatro ao lado dos censores, o que interferia na interdição ou liberação da obra.⁹⁵

Apesar da pouca autonomia dos censores, havia certa comunhão de valores entre eles e o regime militar ao qual representavam na ação censória. Se tomarmos como referência as reproduções parciais dos pareceres dos censores sobre os filmes censurados contidas no livro *Roteiro da intolerância*, do jornalista Inimá Simões, veremos que, assim como os militares, a visão dos censores sobre o público é de desqualificação, pois o vê como incapaz de fazer as próprias escolhas, precisando ser tutelado.⁹⁶ Os “incapazes” seriam as crianças, os jovens, as mulheres, as pessoas pouco instruídas, os facilmente manipuláveis, para quem as cenas dos filmes censurados poderiam ser “fortes”, “licenciosas” ou “subversivas” demais. Os “capazes” seriam, em geral, homens, adultos, instruídos, com valores rígidos que os protegessem da manipulação.

Essas ideias gerais ecoam, conseqüentemente, nos pareceres dos censores referentes ao documentário *O País de São Saruê*. Antes de analisá-los, porém, algumas observações prévias são necessárias. O processo do filme, depositado no Fundo da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) do Arquivo Nacional, possui documentos referentes ao período compreendido entre 27 de setembro de 1971, quando o primeiro longa-metragem de Vladimir Carvalho foi interditado, a 21 de dezembro de 1978, quando ele foi liberado para exibição em território nacional, e 18 de agosto de 1980, quando se tornou livre para exportação. Há poucos documentos no processo do filme. Eles se concentram mais de setembro a dezembro de 1971, quando o filme tinha sido selecionado para o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* desse mesmo ano.

Não sabemos se a pequena quantidade de documentos deve-se a alguma característica do próprio processo, ou se alguns deles desapareceram no DCDP. No entanto,

⁹⁵ STEPHANOU, 2001, p. 299-306.

⁹⁶ SIMÕES, 1999.

é possível ver algumas lacunas na documentação, como, por exemplo, após a publicação da Portaria nº 054/71 (Brasília, 19 de outubro de 1971), que proibia a exibição de *O País de São Saruê* em todo o território nacional, a Eletrofilmes, representante legal do diretor Vladimir Carvalho, enviou dois pedidos de liberação para exibição no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Não há resposta a nenhum deles.

Após 1971, o próximo documento é datado de 16 de fevereiro de 1976. Trata-se de outro pedido de liberação do filme para ser exibido no *Festival de Verão de Areia*, Estado da Paraíba (realizado pela Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Assuntos Culturais). Há a resposta negativa a esse pedido no dia 11 de março de 1976. Essa documentação indica que era comum os artistas ou seus representantes entrarem com pedidos de liberação da obra e terem resposta da censura, mesmo que negativa.

Diante disso, há a possibilidade de as respostas aos pedidos da Eletrofilmes em 1971 terem desaparecido. Além disso, a numeração das páginas do processo foi escrita à mão, no canto superior direito de cada página, sem seguir a cronologia dos próprios documentos, indicando uma organização posterior. Ainda mais se lembrarmos que os documentos do DCDP sob a guarda do Arquivo Nacional são os que sobraram da ordem de incinerá-los no final do regime militar. Logo, se revelam algo sobre os mecanismos de censura, também trazem à tona o silêncio dos documentos incinerados.⁹⁷ Então, o que apresentaremos aqui será o que existe no processo do filme nos dias atuais, mas com a possibilidade de sua incompletude.

No processo de *O País de São Saruê* há pareceres e outros documentos, tais como recibos, pedidos de liberação do filme feitos pelo realizador, certificados de censura, dentre outros, assinados pelos censores Wilson de Queiroz Garcia, Teresa Cristina dos Reis Marra, Manoel Felipe de Sousa Leão, Rogério Nunes, Jeanete Maria D. Farias, Maria Lúcia F. de Holanda, Maria Angélica R. Resende, José A. S. Pedroso, Ivelice Gomes de Andrade, Jussara França Costa, Gilberto Hortêncio de Souza, Valter de Oliveira, Sélia Natalha Stolte

⁹⁷ KUSHNIR, 2004a, cap. 1. Outro exemplo de como eram criadas essas lacunas nos processos censórios é o filme *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1983). A censora Solange Hernandez declarou à imprensa em 1982 que retirou pareceres do processo desse filme porque se preocupava com a saúde mental da população. Para mais informações, ver: KUSHNIR, 2006, p. 10. Apesar de os pareceres dos censores estarem disponíveis no Arquivo Nacional em Brasília, em geral, o acesso aos arquivos sobre o regime militar é dificultado pela própria legislação. Para mais detalhes, ver: COSTA, 2004, p. 263-269.

Rouvex. Neste capítulo, serão utilizados somente os pareceres assinados pelos censores Wilson de Queiroz Garcia, Teresa Cristina dos Reis Marra e Manoel Felipe de Sousa Leão, por apresentarem avaliações sobre o filme.

De modo geral, o que mais incomodou os censores foi o argumento principal do filme: a imagem do sertão nordestino como uma região subdesenvolvida. Possivelmente, tal imagem não era condizente com as pretensões de “país do futuro”, ou seja, de país em desenvolvimento, num processo de industrialização, que os militares queriam realizar, indicando que os censores eram familiarizados com esse tema. Os principais pontos desse argumento, contidos sobretudo nos ciclos do gado e do algodão, destacam-se nos pareceres.

No ciclo do gado, vimos, no primeiro capítulo, que a montagem das cenas, das canções de aboio, da voz *over* e do poema conduz o espectador a entender que, num primeiro momento, a seca seria uma causa importante, se não a mais temida pelo sertanejo, da pobreza do Nordeste. Afinal, a seca afeta o gado de modo fatal, dizimando os rebanhos, atingindo patrões e empregados. De certo modo, os censores, como espectadores diferenciados do filme porque possuíam a função de liberar ou proibir sua exibição, identificaram esse problema. Eles pressupõem que essa montagem provocaria nos espectadores em geral uma sensação de que os sertanejos, maltratados pelas intempéries da natureza, estariam abandonados à própria sorte pelo governo. A técnica de censura Teresa Cristina dos Reis Marra, em parecer de 27 de setembro de 1971, escreve o seguinte: “O progresso não atingiu o sertão agreste, deserto, com vegetação árida, e população desnutrida. A pobreza dos vaqueiros, cuja subsistência reside na criação de gado, dá ao espectador a noção de abandono, esquecimento, através de cenas rudes, com narrativa em rima poética”.⁹⁸ Essa não seria exatamente a imagem que o regime militar queria difundir de seu governo.

Assim como o argumento do filme avança para a questão de a estrutura agrária ser desfavorável ao camponês, o ex-jornalista e chefe da seção de censura Wilson de Queiroz Garcia, em 29 de setembro de 1971, percebe o problema e escreve no parecer:

⁹⁸ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

[...] sem que se conheça os seus propósitos, aspectos da miséria e do subdesenvolvimento do Nordeste brasileiro, enfocando o sofrimento do camponês em confronto com a posição de uma minoria privilegiada que detém a posse de grandes glebas de terra, enquanto milhares de famílias morrem de fome e sede, abandonadas pelo Governo [sic] [...].⁹⁹

Provavelmente, esse trecho refere-se, sobretudo, ao ciclo do algodão, pois é nele que o sertanejo é apresentado como um camponês explorado pelos donos das grandes propriedades de terra. No primeiro capítulo, vimos como essa ideia de exploração é representada no filme pelo casal de camponeses que coleta o algodão para vendê-lo na cidade mais próxima. O espectador acompanha as dúvidas do homem que, apesar das dificuldades, tem fé em São Miguel e acredita que o santo fará com que o produto de seu trabalho terá bom preço. Ao mesmo tempo, a voz *over* informa sobre o sistema de meação que estabelece laços de dependência entre o camponês e o dono da terra, aumentando os lucros deste. É esse conflito exposto no filme que Wilson de Queiroz Garcia identifica e deduz que, do modo como é apresentado, assim como no ciclo do gado, sugere ao espectador o abandono dessa população pelo governo. Sua expressão “Sem que se conheça seus propósitos” parece indicar que, para o censor, haveria um objetivo subliminar à representação da pobreza e miséria do camponês exposta no filme, como, por exemplo, revelar a omissão do governo na resolução desses mesmos problemas.

Além da seca e da estrutura agrária, vimos também a questão da visão de dependência do Brasil em relação a outros países, sobretudo aos Estados Unidos. O problema aparece na sequência que antecede a entrevista do usineiro paraibano Gadelha, quando a voz *over* expõe que as empresas locais de beneficiamento de algodão foram prejudicadas na concorrência com as usinas estrangeiras; na sequência da feira, onde os sertanejos trocam não só seus produtos locais, mas também boa parte de sua cultura pelos produtos e cultura estrangeiros; e também pela presença dos jovens do grupo *Peace Corps* (*Voluntários da Paz*) no interior da Paraíba. O problema é identificado pelo censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto, que vê no filme “[...] o paralelo entre as grandes emprêsas [sic] industriais e o pequeno produtor — que é asfiziado pelo capital internacional. Vê-se, por aí

⁹⁹ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 6, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

que a mensagem é de subversão, não comportando, portanto, a aprovação dêsse [sic] Serviço de Censura”.¹⁰⁰ Sobre este comentário de Manoel Felipe, vale chamar a atenção para a tarefa do censor de identificar a “mensagem subversiva”, jargão muito utilizado durante o regime militar e que estava intimamente associado à concepção da Doutrina da Segurança Nacional citada acima.

Assim, todo esse olhar sobre o sertão nordestino como uma região subdesenvolvida contido no filme incomoda os censores, pois ele apresenta uma imagem negativa sobre o Brasil, oposta à imagem positiva e de progresso que o regime militar divulgava nas propagandas produzidas pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp).¹⁰¹ Essa questão aparece no parecer da censora Teresa Cristina dos Reis Marra,

O aspecto negativo encontra-se nas entrevistas de várias personalidades: um membro do Peace Corpus que se encontra na localidade para estudo de causas do subdesenvolvimento, integrando-se na comunidade; as reclamações de velhos mineiros, que admitem existência de ouro nas minas abandonadas, inexploradas, dando-se ênfase ao desinteresse do Governo [sic] pela falta de ajuda; uma entrevista com prefeito que admite a diferença de riquezas, os problemas da seca [sic] e enchentes causando vítimas, como sendo as causas do subdesenvolvimento, que de certa forma, estão sob contrôles [sic].¹⁰²

Se o objetivo era “corrigir a rota” para realizar a “predestinação” desse “país grandioso”, as imagens consideradas “pessimistas” não poderiam circular. É esse raciocínio que permite ver a interdição de *O País de São Saruê* como um caso exemplar da defesa desse “otimismo” em relação ao país, como mostra um trecho do parecer do censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto:

Filme documentário apresentando aspectos [sic] da miséria e do subdesenvolvimento do Nordeste brasileiro *de maneira derrotista* e pouco recomendável para divulgação nos cinematógrafos do País. O produtor da obra deu ênfase aos problemas negativos e ao profundo sofrimento do camponês, *evitando filmar cenas destacadas do progresso e das facilidades econômicas na região*.¹⁰³ (grifo meu)

¹⁰⁰ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 8, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

¹⁰¹ Para a visão de otimismo subjacente às propagandas da Aerp, ver: FICO, 1997.

¹⁰² Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 7, Fundo DCDP do Arquivo Nacional.

¹⁰³ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 8, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

Esse sentimento “derrotista” e a “ênfase aos problemas negativos” não combinavam com essa visão otimista de um “país grandioso”. Concorde com Manoel Felipe a censora Teresa Cristina dos Reis Marra quando escreve que “[...] A imagem sertaneja, de tradições e folclore do nordeste, são reais, inegáveis. Apenas a ênfase dada ao desleixo e abandono, conforme narrativa, são desprimorosas ao conceito ora adotado e pôsto [*sic*] em prática pelo Govêrno [*sic*] brasileiro, pela *tônica negativa e pessimista* da obra”¹⁰⁴ (grifo meu). E mais: esse negativismo não permitia mostrar que o regime militar estaria promovendo um suposto progresso do país.

Ao não deixar essas imagens circularem no Brasil e no exterior por causa dessa ênfase “negativa” e “pessimista”, a censura cumpria sua função no tripé constituído por propaganda, repressão e censura, cujo objetivo era manter a imagem do regime militar como promotor de um Brasil moderno e industrializado e varrer do país o perigo comunista.¹⁰⁵

Mesmo quando *O País de São Saruê* foi liberado em âmbito nacional para maiores de 14 anos, em 21 de dezembro de 1978, ele ainda não poderia ser “livre para exportação”, pois o censor avaliou que, naquele momento, a conotação política do filme já havia perdido a força, porque

As condições de vida no sertão nordestino quase nada conservam da situação encontrada no início da década. Dentro de um contexto social que vivia o problema e a situação política da época favoreciam a divulgação dirigida do documentário. Hoje, restrito ao trabalho técnico-artístico, sem qualquer força como meio de comunicação de massa, serve como registro das condições de vida em uma região. Desta forma somos favoráveis à liberação do filme para maiores de catorze anos, em vista das cenas finais que podem resultar chocantes para um público mais jovem. Da mesma forma somos contrários à concessão da chancela de “livre para exportação” por considerar que *a exibição no Exterior pode*

¹⁰⁴ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 7, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

¹⁰⁵ BERG, 2002. Roberto Schwarz lembra que os governos militares não retrocederam em termos de industrialização, foram antipopulares e a favor da concentração e racionalização do capital. Claramente a favor do imperialismo estadunidense, promoveram a integração econômica e militar com os Estados Unidos (SCHWARZ, 2005, p. 25).

*resultar danosa aos interesses nacionais, no caso de pouca informação acessória sobre a película.*¹⁰⁶ (grifo meu)

A “pouca informação acessória” poderia reforçar uma imagem supostamente “distorcida” que, na perspectiva dos militares, os estrangeiros tinham sobre o Brasil. Diante da repercussão externa da falta de liberdade no país, da denúncia de violência e de tortura, muitos artistas e intelectuais estrangeiros se manifestavam em prol da anistia para os exilados políticos, ou em defesa de algum filme retido na Divisão de Censura e Diversões Públicas. Os militares se sentiam constrangidos diante dessa pressão internacional, pois entendiam as cobranças estrangeiras como consequência de “campanhas difamatórias” contra o país, fruto do desconhecimento da realidade brasileira e até de conspirações para que o Brasil não se tornasse um “país grande”.¹⁰⁷ Sendo assim, o filme foi liberado para o exterior somente em 18 de agosto de 1980; para a Televisão, após as 22 horas, em 30 de março de 1981, pois era considerado impróprio para menores por tratar da miséria.¹⁰⁸

O fato de liberar o filme porque ele não mais condizia com o contexto social e político ou porque as questões que apresentava estariam supostamente no passado, era conhecido como a “técnica do esfriamento”, utilizada desde o início do regime militar, que consistia em atrasar a liberação do filme para que ele se tornasse “velho”, “desatualizado”.

¹⁰⁶ Parecer nº 4.719/78, Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 22, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

¹⁰⁷ A ressonância dessa preocupação pode ser encontrada em outros filmes e em outros momentos, como, por exemplo, no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), que, apesar de ter sido liberado posteriormente, a princípio ele não poderia ser exibido no exterior porque “[...] mostra em demasia a pobreza brasileira onde não há razão de deixarem rodar em outras cabines estrangeiras, para não ridicularizar o país” (grifo meu). O constrangimento aparecia quando os militares recebiam correspondências de estrangeiros pedindo a liberação de algum filme. Foi o que ocorreu quando cineastas reconhecidos internacionalmente, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Yves Montand, J. L. Trintignant, Simone Signoret, Claude Lelouch, Nadine Marquand, Chris Marker, Pierre Kast, enviaram um telegrama ao presidente Costa e Silva pedindo a liberação do filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). No entanto, até filmes completamente insuspeitos não receberam o certificado de “livre para exportação”. Como exemplo dessa afirmativa, o filme *Aladim e a lâmpada maravilhosa* (Os Trapalhões, direção de J. B. Tanko, 1973) não foi liberado para exibição estrangeira porque, segundo os censores Gláucia Soares e Onofre da Silva, ele “[...] possa no exterior dar uma imagem falsa do nosso cinema” (Ver: SIMÕES, 1999, p. 91-95).

¹⁰⁸ Certificado nº 99.264, Processo nº 20.182, O País de São Saruê, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

O filme *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) também foi submetido a essa técnica, pois ficou oito meses sendo “esfriado” nos departamentos da censura.¹⁰⁹

Para os censores, nessa visão do sertão nordestino como região subdesenvolvida estão explícitos os conflitos que, em alguma medida, poderiam até ser tolerados, caso o filme terminasse com mensagens positivas ou com as supostas ações do governo para resolver o problema da pobreza no Nordeste. Por não apresentar esse presumido “lado positivo”, a censora Teresa Cristina, juntamente com os outros censores, entendeu que o documentário de Vladimir Carvalho era um atentado contra a dignidade e “[...] o interesse nacional, ainda mais que não se mencionam planos e metas de desenvolvimento ora em implantação naquela região do país, fato que daria valorização, pois concluiria com mensagem positiva”.¹¹⁰ Essa apreciação demonstra um método: fazer críticas não era o problema em si mesmo, proibido era concluir com elas, não mostrando as supostas ações positivas do regime militar. Era isso que feria o tão citado, pelos censores, Capítulo IV, artigo 41, letra “g”, do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que diz: “Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: [...] g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse [sic] nacionais”.¹¹¹ Possivelmente, na visão do regime militar, o modo como foi representado o sertão nordestino feria a dignidade e o interesse nacionais porque ou não apresentava os aspectos positivos do problema, ou não mostrava as supostas ações governamentais para solucioná-lo. Nessa perspectiva estariam implícitas no filme críticas ao governo, até mesmo uma postura contrária ao mesmo.

Na tentativa de conseguir a liberação do filme para exibi-lo no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* em dezembro de 1971, a Eletrofilmes Representações — eletrônica e cinema, representante legal de Vladimir Carvalho junto ao DCDP, numa carta escrita em 12 de novembro de 1971, solicitava que os censores reconsiderassem o veto, argumentando que o objetivo maior do filme era registrar a cultura sertaneja:

¹⁰⁹ STEPHANOU, 2001, p. 256, nota nº 82.

¹¹⁰ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 8, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

¹¹¹ Disponível em: <www6.senado.gov.br>. Acesso em: 03 jun. 2009.

Preliminarmente, intentamos traçar a marcha dos pioneiros antigos que desbravaram os sertões do Nordeste implantando ali uma civilização rústica mas de características que definem uma cultura inabalável em suas raízes. Depois, como desenvolvimento, partimos para o registro etnográfico de eventos que marcaram a feição desse quadro civilizatório, desde as manifestações econômicas mais expressivas, como a instalação das fazendas de gado que foi o impulso inicial no tempo da colônia; o trato da terra preparada para a arrancada do algodão e das lavouras de subsistência, até, e por último, a fixação das ocorrências da riqueza mineral ali verificadas de modo ruidoso em muitas ocasiões.

Admitimos que ao configurarmos a imagem desse tríptico dos reinos da natureza, numa paisagem geográfica e humana das mais fortes e insólitas, durante um paciente e rigoroso trabalho de pesquisa de mais de quatro anos, os traços de rudeza e exotismo inerentes ao próprio conjunto e história da civilização sertaneja assomaram no filme de forma irresistível e autêntica. Essa aspereza e esse caráter rascante com o seu tanto herdado da natureza hostil unidos à profunda austeridade de costumes e ao sentido místico-religioso do povo mais humilde, pode transmitir à imagem cinematográfica muito do heroísmo anônimo de uma epopéia mas também um certo clima de melancolia e sofrimento que é próprio, inseparável do contexto da alma do sertão, constitui a sua beleza congênita, um tanto trágica, mas indisfarçável. Todavia, aos que não conhecem de perto esse facie cultural e existencial do homem sertanejo pode tomar equivocadamente uma sua REPRESENTAÇÃO [*sic*], como no caso do nosso FILME [*sic*], por algo extravagante que só encontre lugar no terreno da ficção. Assim mesmo essa falsa impressão logo se desfaz e o que fica indelevelmente marcado na tela e nas consciências é a imagem imperecível do homem na sua fé, na sua luta para domar a natureza adversa, para se fixar à terra, para construir, para sobreviver.¹¹²

Essa explicação sobre qual seria a “intenção” do autor apresenta dois aspectos. O primeiro seria explicitar um deslocamento do foco do filme das questões políticas, como presumivelmente os censores o interpretaram, para o registro da cultura sertaneja. Nessa perspectiva, a esfera política poderia apresentar algum grau de contestação ao regime militar, ao passo que a cultura não. O segundo aspecto refere-se a demonstrar que os censores ficaram impressionados com as imagens porque desconheciam a dureza da vida sertaneja. Provavelmente oriundos do Sul ou Sudeste, os censores não compreenderam essa geografia humana caracterizada por uma civilização que se desenvolveu ao largo do processo de crescimento urbano e econômico, porque ela lhes era estrangeira. Esse é o argumento para liberação do filme.

Em alguns momentos, é possível identificar nos pareceres um dos métodos de trabalho dos censores: a associação entre a militância política e os participantes do filme.

¹¹² Processo nº 20.182, O País de São Saruê, p. 11 e 12, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

Há um ligeiro deslize do censor Wilson de Queiroz Garcia que pode ser exemplar nesse sentido. Ele confunde o nome do narrador da voz *over*, Paulo Pontes, com o de Marcus Odilon, que aparece na produção. O censor diz: “Chamo a atenção dessa Chefia, também, para o fato de que o narrador do presente documentário é o Sr. Marcus Odilon Ribeiro Coutinho, que, salvo engano, é ex-Deputado Federal, cassado pela Revolução”.¹¹³

Nos créditos iniciais do filme, no entanto, Marcus Odilon aparece junto ao nome da produtora. Por isso, é possível deduzir que sua função no filme era antes ao lado da produtora “Paraíba Produções Cinematográficas” do que como narrador. Vladimir Carvalho confirma isso ao dar sintético perfil de Marcus Odilon: “[...] meu amigo Marcus Odilon Ribeiro Coutinho, empresário, político e sociólogo que já havia colaborado na produção de filmes como *Menino de Engenho* e os meus *A Bolandeira* e *O País de São Saruê*”.¹¹⁴ Possivelmente, a identificação da equipe técnica seria tão importante quanto avaliar o conteúdo do filme, pois se dela participasse alguém com comportamento “subversivo”, seria um motivo a mais para avaliá-lo com mais atenção. Não é desnecessário lembrar que, apesar de alguns deslizes, como esse visto acima, a Divisão de Censura e Diversões Públicas estava inserida num “projeto repressivo, centralizado e coerente” composto por um sistema de repressão e informações que passou a ser melhor estruturado após o Ato Institucional nº 5, em 1968.¹¹⁵ Neste caso, ele identifica Marcus Odilon como um inimigo do regime militar, portanto, mais um motivo para interditar o documentário em questão.

Se o objetivo de um regime autoritário é alcançar uma homogeneidade de pensamento da sociedade que governa, a censura cumpria o papel de colaborar com a construção dessa homogeneidade, mesmo porque, para os militares,

[...] a dissensão, a discordância, o debate público eram sintomas de fragilidade, de tensão. Eleições, especialmente, sempre foram entendidas por eles como

¹¹³ Processo nº 20.182, *O País de São Saruê*, p. 6, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional.

¹¹⁴ MATTOS, 2008, p. 41. Para um perfil de Marcos Odilon Coutinho, consultar <www.ihgp.net/memorial3.htm>.

¹¹⁵ FICO, 2002, p. 65.

momentos de ânimos acirrados, que interrompiam o “fluxo natural” de nossa tradição de consenso, conagração e solidariedade.¹¹⁶

Por um lado, a ação censória não deixava de ser um apagamento de rastros, retendo filmes, músicas, peças de teatro na DCDP. Mesmo que seja uma ação temporária, já que atualmente temos acesso aos pareceres e às obras censuradas, o sentido dessas obras modificou-se ao longo do tempo, pois o que poderiam significar na década de 1970 não é o mesmo que nos anos 2000, por exemplo. Por outro lado, vários agentes sociais lutaram para não deixar que esse apagamento dos rastros se efetivasse completamente. Eles se fizeram narradores desse mesmo momento político, seja contando suas próprias experiências, seja pesquisando sobre ele.

Sem o intuito de fazer um inventário sobre o assunto, mas apenas para indicar alguns exemplos do que foi dito, é possível, rapidamente, encontrar livros, tais como *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois* (organizado por Rodrigo Patto Sá Mota, Daniel Aarão Reis Filho, Marcelo Ridenti, 2004, resultado de um seminário sobre o golpe militar); *40 Anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil* (Carlos Fico, 2004, reprodução de um seminário sobre os 40 anos do golpe militar); *A política externa do regime militar brasileiro: multilateralização, desenvolvimento e construção de uma potência média (1964-1985)* (Paulo Gilberto Fagundes Vizentini, 2004); *Cães de Guarda – jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988* (Beatriz Kushnir, 2004). Vários filmes também contemplaram o período desde a década de 1980, tais como *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984), *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009). Ou ainda, a ininterrupta ação de entidades da sociedade civil como o “Grupo Tortura Nunca Mais”, criado em 1985 por ex-presos políticos e por familiares de mortos e de desaparecidos políticos durante o regime militar, cujo objetivo principal é defender os

¹¹⁶ FICO, 1997, p. 127.

direitos humanos e agir contra um possível esquecimento desse período de exceção instaurado pelos militares.¹¹⁷

Ao apresentarem visões distoantes da homogeneidade de pensamento desejada por um regime autoritário, esses artistas e agentes sociais entraram na disputa entre a memória e o esquecimento. Suas obras não deixaram de ser estratégias de memorização sobre um período que, para eles, não poderia ser esquecido, para não se repetir a experiência, afinal “[...] Dizer ‘você se lembrará’, também significa dizer ‘você não esquecerá’”.¹¹⁸

2.2 Silenciar o filme

Por mais paradoxal que possa parecer, o silêncio grita no filme *O País de São Saruê*. Como vimos anteriormente, as primeiras informações que se oferecem ao espectador são referentes à restauração da película e ao processo de interdição realizado pela censura. Antes de exhibir o que o filme diz, mostra-se o silenciamento ao qual foi submetido. Se a película tivesse desaparecido na Divisão de Censura e Diversões Públicas, ou se a película continuasse o processo de deterioração, pouco se saberia sobre esse filme. Apesar disso, não deixa de ser significativo como esse silêncio aparece na imprensa.

O VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1971 selecionou *O País de São Saruê*. No entanto, foi retirado pela censura e substituído pelo filme *Brasil bom de bola* (Carlos Niemayer, 1970). Esse episódio apareceu discretamente na imprensa escrita. Um recurso comum empregado na imprensa brasileira da época, submetida a uma censura

¹¹⁷ Cf. <<http://www.torturanuncamais-tj.org.br>>. Acesso em: 27 nov. 2009.

¹¹⁸ RICOEUR, 2007, p. 100.

prévia,¹¹⁹ era a evocação de fenômenos da natureza para referir-se aos aspectos políticos da notícia. A reportagem da revista *Veja*,¹²⁰ de 15 de dezembro de 1971, dizia:

O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro — o mais importante e antiga mostra do país [*sic*] — entrou em estado de coma quinta-feira passada, aos sete anos de idade, vitimado por fortes chuvas que abalaram sua parte social, poucas verbas que o reduziram a um pequeno grupo de convidados e uma intensa censura que proibiu três filmes, debilitando sua parte artística. Os prognósticos, segundo a maioria dos especialistas presentes ao encontro, são sombrios. Pela primeira vez, os tradicionais inimigos do festival — mau tempo, censura, contenção de despesas — se uniram.¹²¹

Vale destacar as metáforas. O Festival em *estado de coma*: ele também foi interdito por três anos, de 1971 a 1974. Um festival doente parece supor um país e um cinema doentes. As chuvas, a censura e a falta de recursos financeiros foram indicadas como as causas dessa doença. Realmente, chuvas: um regime autoritário; censura: é bom lembrar que a censura à imprensa era vista de maneira envergonhada, mas em relação às diversões públicas, ela existia desde o governo Vargas e era vista, muitas vezes, como necessária,¹²² talvez por isso se encontre explicitamente a palavra censura. Essa suposta doença revelaria, segundo a reportagem, a tendência dos novos filmes brasileiros, mas sem especificá-la, e a contestação da mostra por seus próprios participantes. A referência ao *País de São Saruê*, no entanto, não é metafórica, é direta, embora sucinta. Narra a manifestação de críticos e cineastas em prol de dois filmes censurados:

Um educado manifesto de críticos e cineastas dava à Fundação Cultural do Distrito Federal, promotora da mostra, “o seu voto de confiança para que o próximo festival não seja prejudicado por incidentes como os que acabam de ocorrer com dois filmes”, “A Sexta-feira da Paixão” e “O País de São Saruê” (que a Fundação, por insistência da Censura, trocara por “Museu de Arte de São Paulo” e “Brasil Bom de Bola” [...]).¹²³ (aspas no original)

¹¹⁹ Para informações sobre a censura prévia à imprensa, ver: KUSHINIR, 2004a; KUSHINIR, 2004b, p. 357-378. KUSHINIR, 2006, p. 12.

¹²⁰ *Veja* era uma revista de grande circulação nessa época, com reportagens que não incomodavam o regime militar. Sua sessão de cinema era mais dedicada aos filmes estrangeiros de grande bilheteria do que ao cinema brasileiro. As reportagens específicas utilizadas nessa pesquisa não são assinadas.

¹²¹ *Veja*, n. 171, p. 97, 15 dez. 1971. Observação: o critério para definir as datas dos periódicos consultados foram as datas dos pareceres dos censores. No final desta pesquisa, nas Referências Bibliográficas, há a lista completa dos periódicos consultados.

¹²² FICO, 2002.

¹²³ *Veja*, n. 171, p. 98, 15 dez. 1971.

Um manifesto que não fosse “educado” poderia colocar em risco quem o assinasse, afinal, estava-se em plena vigência do Ato Institucional nº 5. Apesar da citação do filme, o nome do diretor não é sequer mencionado. Ele só aparece em outra reportagem sobre o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1979*, ano em que *O País de São Saruê* pôde ser exibido em âmbito nacional após sua liberação em dezembro de 1978:

Para quem esperava a pujança de um “Xica da Silva”, vencedor do Festival de Brasília de 1976, ou de “Tudo Bem”, vitorioso do ano passado, “O País de São Saruê”, documentário de Vladimir Carvalho, certamente foi uma decepção: um velho filme em preto e branco, rodado originalmente em 16 milímetros e ambientado no seco cenário do sertão paraibano. No entanto, essa modesta produção sem nenhum nome conhecido conquistou os maiores aplausos no insosso 12º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, na semana passada — pelo menos na programação oficial.¹²⁴ (aspas no original)

Vemos que a importância atribuída a *O País de São Saruê* deve-se mais ao fato de ele ter sido censurado que às características estéticas do filme propriamente ditas. Na sequência da reportagem, há a hipótese de que a sessão após a liberação da censura (ele tinha sido visto pouquíssimas vezes na Maison de France e no Museu de Arte Moderna antes de ser retido pela censura), no Cine Brasília, estava lotada justamente por ter sido um filme interdito. Vladimir manifestou seus sentimentos em relação à liberação de seu primeiro longa-metragem: “[...] uma conquista pessoal estreitamente veiculada à luta do povo brasileiro por sua liberação”.¹²⁵ A *conquista pessoal* de quem visitou várias vezes a divisão de censura em busca da liberação do filme corresponde ao empenho do autor em liberar sua obra, no sentido de quem responde por ela.

Apesar de caracterizar *O País de São Saruê* como “um filme velho em preto e branco”, a sequência da mesma reportagem diz que o tema do filme, a exploração do homem do campo, continuava atual. Tal afirmação é contrária ao que vemos nos pareceres dos censores. Detenhamo-nos no adjetivo “velho”. Era esse o efeito que a censura buscava provocar: tornar o filme desatualizado, pertencente ao passado, não ao presente. Os comentários para sua liberação reforçam essa ideia:

¹²⁴ *Veja*, n. 578, p. 88, 3 out. 1979.

¹²⁵ *Veja*, n. 578, p. 88, 3 out. 1979.

Interditado em 1971, ao documentário pouco resta de conotação política atualmente. As condições de vida no sertão nordestino quase nada conservam da situação encontrada no início da década. Dentro de um contexto social que vivia o problema e a situação política da época favoreciam a divulgação dirigida do documentário. Hoje, restrito ao trabalho técnico-artístico, sem qualquer força como meio de comunicação de massa, serve como registro das condições de vida em uma região.¹²⁶

Nessa perspectiva, o tempo teria abrandado a força política do filme e o transformado em um registro da cultura do sertão. Novamente, o emprego da “técnica do esfriamento”, citada anteriormente, mas também a repetição do deslocamento do foco do filme da esfera política para a cultura.

Em outro veículo da imprensa escrita de grande circulação, o jornal *Folha de S.Paulo*, apesar de dar maior destaque ao cinema e aos festivais internacionais, havia uma pequena nota sobre o primeiro longa-metragem do documentarista paraibano. Na *Folha de S.Paulo* do dia 11 de novembro de 1971, a reportagem “Festival de Brasília” fala das inscrições para o festival e cita os nomes dos filmes inscritos: *Crônica da casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos), *Brasil bom de bola* (Carlos Niemayer), *A volta pela estrada da violência* (Aécio de Andrade), *O homem das estrelas* (Jean Daniel Poliet), *O barão Otelo no barato dos bilhões* (Miguel Borges), *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana), *Cordélia, Cordélia* (Rodolfo Nani). Informa que os filmes *O País de São Saruê* e alguns curtas-metragens ainda aguardavam o certificado do serviço de censura.¹²⁷ Em 25 de novembro, no mesmo jornal, a reportagem “Brasília já tem seus filmes” anuncia que a comissão de seleção do *VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* selecionou os longas-metragens: *Crônica da casa assassinada*, *Como era gostoso o meu francês*, *A culpa* (Domingos Oliveira), *Nenê Bandalho*, *Cordélia, Cordélia*, *O País de São Saruê*.¹²⁸ Note-se que o filme *Brasil bom de bola* não foi selecionado pela comissão de seleção do festival.

¹²⁶ Processo nº 20.182, O País de São Saruê, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional. Parecer nº 4.719/78, Brasília, 21 de dezembro de 1978, assinado pelos censores Jeanete Maria O. Farias, Maria Lúcia F. de Holanda, Maria Angélica R. Resende, José A. S. Pedroso, p. 22.

¹²⁷ *Folha de S.Paulo*, p. 43, 11 nov. 1971.

¹²⁸ *Folha de S.Paulo*, p. 43, 25 nov. 1971.

Na abertura do festival no dia 3 de dezembro de 1971, a reportagem “Festival de Brasília começa com Cordélia” dá a lista dos selecionados, mas nela não há nenhum comentário sobre a substituição de *O País de São Saruê*, simplesmente aparece o filme de Carlos Niemayer, *Brasil bom de bola*.¹²⁹ Ainda há referências ao festival, anunciando que o filme *Crônica da casa assassinada* foi o favorito (mais aplaudido),¹³⁰ mas o comentário sobre a censura só aparece em relação a outro filme:

Veto. O filme que não se pôde ver em Brasília, este ano, apesar de ter sido escolhido pela competição oficial, foi “Nenê bandalho”, do diretor paulista Emílio Fontana. Sua projeção no festival foi sustada pela censura. Os organizadores do certame não sabiam e as razões não foram explicadas. Como resultado, cineastas, críticos, produtores e artistas pediram ao ministro Jarbas Passarinho que interferisse para a liberação daquela obra [...].¹³¹

Só em 1978, ano da liberação do filme de Vladimir Carvalho, aparece no jornal *Folha de S.Paulo* uma reportagem que critica a censura,¹³² mesmo assim, de forma bem amena.

Na revista *Realidade* de dezembro de 1971, na semana do *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, não há a menor referência sobre a censura. Apenas uma reportagem sobre o Cinema Novo, destacando elogios internacionais ao movimento brasileiro, como o do cineasta Luis Buñuel, e reivindicando aumento da cota de exibição para filmes brasileiros, ao mesmo tempo que deveria haver restrições à importação de filmes estrangeiros.¹³³

Mesmo no jornal *O Pasquim*, “um jornal a favor do contra”, como indica uma de suas edições, não há a menor referência sobre o filme de Vladimir Carvalho. Vale destacar que as notícias sobre teatro e música eram mais frequentes neste periódico. Há apenas um comentário sobre o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* feito pelo ator

¹²⁹ *Folha de S.Paulo*, p. 31, 3 dez. 1971. Os filmes que constam na lista são *Anjo mau* (Roberto Santos), *Crônica da casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos), *A culpa* (Domingos Oliveira), *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana), *Cordélia, Cordélia* (Rodolfo Nani), *Brasil bom de bola* (Carlos Niemayer).

¹³⁰ *Folha de S.Paulo*, p. 37, 7 dez. 1971.

¹³¹ *Folha de S.Paulo*, p. 35, 10 dez. 1971.

¹³² *Folha de S. Paulo*, p. 30, 30 dez. 1978.

¹³³ *Realidade*, p. 14, dez. 1971.

José Lewgoy, que se queixava de os diretores e produtores receberem premiação em dinheiro, ao passo que os atores recebiam premiações simbólicas.¹³⁴ A única menção é sobre a liberação com cortes, pela censura, do filme *Como era bom o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970).¹³⁵ Há uma nota bastante irônica falando da censura: informa que os filmes *O leão de sete cabeças* (Glauber Rocha, 1970), *Cabeças cortadas* (Glauber Rocha, 1970) e *Como era bom o meu francês* estavam em exibição no exterior. Logo, para o crítico manter-se atualizado sobre a recente produção cinematográfica brasileira precisaria ir para outros países.¹³⁶

Diferentemente desse período de silêncio, atualmente é possível encontrar *O País de São Saruê* nas listas de filmes realizados por Vladimir Carvalho, sobretudo se a busca for feita pelo nome do diretor. A referência ao processo de interdição ao qual o filme foi submetido é recorrente.¹³⁷

Não é pouco lembrar, no entanto, que esses jornais e revistas vistos acima também estavam sob censura. A imprensa cumpriu um papel de denúncia na primeira fase do regime militar (1964-1968), mas a partir do Ato Institucional nº 5 (em dezembro de 1968), iniciou-se a censura prévia à imprensa, ocultando as ações do regime militar da

¹³⁴ *O Pasquim*, n. 124, p. 22, 16 a 22 nov. 1971; n. 127, p. 23, 7 a 13 dez. 1971.

¹³⁵ *O Pasquim*, n. 125, p. 22, 23 a 29 nov. 1971. Esse filme de Nelson Pereira dos Santos ficou conhecido como *Como era gostoso o meu francês*.

¹³⁶ *O Pasquim*, n. 122, p. 20, 2 a 8 nov. 1971.

¹³⁷ Obs.: todos estes artigos citam o filme *O País de São Saruê* (LEAL. *A experiência da realidade: estudo biofilmográfico do documentarista paraibano Vladimir Carvalho*. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 19 maio 2008; *Barra 68 sem perder a ternura*. Entrevista com Vladimir Carvalho, realizada em São Paulo, 3 nov. 2001. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 19 maio 2008; Perfil de Vladimir Carvalho. Disponível em: <www.guiadebrasil.com.br/cidade/letras/vladimir.html>. Acesso em: 22 maio 2008; Memórias de Vladimir. Disponível em: <www.nordesteweb.com>. Acesso em: 22 maio 2008; Faróis: Vladimir Carvalho. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs>>. Acesso em: 22 maio 2008; Vladimir Carvalho. Disponível em: <www.filmeb.com.br/quemequem>. Acesso em: 22 maio 2008; Vladimir Carvalho na janela da corte. Brasília, 8 set. 1996. Disponível em: <www.gorgulho.com/janela%20da%20corte/carvalho.htm>. Acesso em: 19 maio 2008; Veredas de Som, por Carlos Alberto Mattos. Disponível em: <www.criticos.com.br>. Acesso em: 22 maio 2008; Vladimir Carvalho, menino de engenho, por Carlos Alberto Mattos. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com>>. Acesso em: 22 maio 2008; A escrita que vem dos arquivos, por Carlos Alberto Mattos, em 23 abr. 2005. Disponível em: <www.rizoma.net>. Acesso em: 22 maio 2008; Vladimir Carvalho é o convidado do Personalidade. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/camaraFaz/ultimas-noticias/vladimir-carvalho-e-o-convidado-do-personalidade>>. Acesso em: 10 jan. 2008; Vladimir Carvalho: cineasta afinado, por Lúcio Flávio. Disponível em: <<http://www.stellabortoni.com.br/artigo2.php?id=620>>. Acesso em: 2 nov. 2008.

maior parte da população. Na visão de Carlos Fico, a censura às diversões públicas era legal, ao passo que a censura à imprensa era “revolucionária”, ou seja, orientada pelo golpe de 1964 e não por uma legislação, portanto, mais suscetível ao arbítrio.¹³⁸ Nesse ambiente de censura prévia à imprensa, alguns veículos de comunicação, como os telejornais da Rede Globo, por exemplo, se autocensuravam para evitar problemas com a censura. Existiram também jornalistas que colaboraram com o regime militar dentro da redação de alguns jornais, como no periódico *Folha da Tarde*, do Grupo Folha da Manhã, do qual também faz parte o jornal *Folha de S.Paulo*.¹³⁹

Desse modo, pode-se verificar que esse silêncio imposto ao documentário *O País de São Saruê* fez parte de um processo sistematizado de manutenção de um pensamento único por parte de um Estado autoritário, sustentado pelo tripé: propaganda, censura e repressão. Ao reter o filme na divisão de censura, ele não é visto pelo público e, quando aparece em críticas cinematográficas ou em reportagens de jornais e revistas, há as poucas informações, como vimos acima, legando-o à invisibilidade. Em outro momento histórico mais propício, ele pode voltar à visibilidade, mas com outros significados diferentes daqueles existentes no período de interdição.

2.3 Silenciar o sujeito

As tentativas de apagamento dos rastros materiais, ao se fazer o pêndulo ir para o abuso da memória, mesmo que não os destrua, impõem a eles o silenciamento. Segundo Eni Orlandi, o silêncio não é o nada, o vazio, ele é fundante, tem significação própria. Apesar disso, ele não se dá à visibilidade, não é representável. Por isso, não é muito fácil observá-lo. O caminho é analisar o como, os processos de produção do silêncio e seus efeitos. Isso pode ser feito por meio do método histórico. É nessa análise que se pode distinguir sua dimensão política: o silenciamento que não é uma forma de calar, mas de não permitir dizer outras coisas diferentes daquelas autorizadas. A censura é, então, uma forma organizada institucionalmente para realizar o silenciamento. Ela produz o interdito, o proibido, obviamente, de modo repressivo. A opressão gera, conseqüentemente, a

¹³⁸ FICO, 2004b, p. 71-79. Ver também, do mesmo autor: *Prezada censura: cartas ao regime militar. (Revista Topoi, p. 251-286, 2002).*

¹³⁹ KUSHNIR, 2004c, cap. 4.

resistência. Nessa relação dinâmica é que se pode pesquisar a dimensão política do silêncio: o processo de silenciamento,¹⁴⁰ no qual se pode observar a questão do abuso da memória citado anteriormente.

Podemos entender, então, essa estratégia de silenciamento como uma tentativa de apagar os rastros, ou seja, aqueles que, consoante a interpretação de Paul Ricoeur, na operação historiográfica se tornaram o rastro documental.¹⁴¹ Pensando o documentário como fonte histórica,¹⁴² ele também seria um rastro do mesmo modo que os documentos escritos, sobretudo ao considerarmos que expressa uma argumentação sobre o mundo histórico construída pelo diretor. Ao apagar os rastros, impede-se que o autor fale aos seus contemporâneos. Impede-se que, posteriormente, sua fala possa ser lembrada. Impede-se que depoimentos e entrevistas contidos no filme sejam vistos pelas gerações futuras. Uma memória impedida. Um silêncio forçado.

Se pensarmos, com o pesquisador Cássio dos Santos Tomain,¹⁴³ que a narrativa, na ótica benjaminiana de comunicação da experiência, é uma característica fundamental do documentário, porque, por meio dos depoimentos, os sujeitos filmados são capazes de partilhar sua experiência, essa memória impedida seria, portanto, a impossibilidade de comunicação da experiência não só do diretor, como também dos sujeitos filmados.¹⁴⁴ Nesse sentido, a interdição tenta apagar outro tipo de rastro: o psíquico, constituído pela impressão, enquanto afecção, que os acontecimentos causam na memória de quem os vive.¹⁴⁵

É preciso, no entanto, não esquecer que, quando o diretor lança seu olhar sobre o passado dentro de um filme, ele é orientado por questões do presente, do mesmo modo que o historiador diante de seu objeto de pesquisa. O documentário apresenta narrativas cheias dos sentimentos vivenciados pelo sujeito, que narra diante da câmera sobre um

¹⁴⁰ ORLANDI, 2007.

¹⁴¹ RICOEUR, 2007, p. 425.

¹⁴² Para discussão sobre o filme como fonte histórica, ver: SCHVARZMAN, 1994; SCHVARZMAN, 2004, p. 44-51; FERRO, 1992; FERRO, 2004, p. 32-41.

¹⁴³ TOMAIN, 2008, p. 59-63.

¹⁴⁴ Tomo a associação entre os entrevistados num documentário e o narrador benjaminiano feita por Tomain como válida apenas para os documentários cuja base narrativa é a entrevista. Não acredito que a associação seja pertinente para os documentários em geral. Ver os vários tipos de documentário em: NICHOLS, 2005b; RAMOS, 2005.

¹⁴⁵ RICOEUR, 2007, p. 425.

passado recente ou distante. Tais sentimentos compõem a memória afetiva (boa ou ruim) de quem narra, deixa os rastros psíquicos, os sentimentos que nos afetam, inscritos no filme. Assim, o documentário também pode ser um meio para se seguir esses rastros, mesmo sabendo que lembrar implica certo trabalho do sujeito, que a memória é reatualizada no presente e que o filme apresentado na tela não é exatamente toda a narrativa, mas como o diretor a organizou segundo seus próprios critérios.

Levando-se em conta que, no primeiro capítulo, vimos como a argumentação do filme expõe uma visão sobre o sertão nordestino como uma região subdesenvolvida; no primeiro tópico deste capítulo, acompanhamos a recepção dos censores sobre esse argumento e identificamos que seu discurso contrário à imagem de progresso que o regime militar queria impor foi a justificativa para sua interdição; no segundo tópico deste capítulo, vimos a pouca visibilidade do filme na imprensa escrita, que também vivia sob os ditames da censura; consideramos que foi trabalhado o argumento do filme e sua exibição. No entanto, ainda falta um elemento constitutivo da produção artística: o sujeito que a realiza, que será abordado neste tópico. Assim, focaremos mais um aspecto do processo de silenciamento de *O País de São Saruê*: o silenciamento do sujeito que realizou o filme e o lugar do qual ele fala. Para refletir sobre a invisibilidade submetida ao filme de Vladimir Carvalho, faremos ligeira comparação com o documentário *Cabra marcado para morrer*, que também possui as marcas da invisibilidade e visibilidade. Posteriormente, abordaremos o lugar de onde falavam esses cineastas.

Desde fevereiro de 1964, alguns “jovens barbudos”, vinculados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), estavam no engenho da Galiléia, Vitória de Santo Antão, interior do estado de Pernambuco, filmando a história de João Pedro Teixeira, líder camponês e fundador da Liga Camponesa de Sapê (Paraíba), assassinado dois anos antes. Uma produção do CPC-UNE e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, ligado ao governo estadual de Miguel Arraes, cuja verba foi obtida junto ao Ministério da Educação. Tratava-se da reconstituição da vida e assassinato de João Pedro Teixeira, encenado pelos próprios camponeses. Sua esposa, Elizabeth Teixeira,

tornara-se líder do movimento em substituição ao marido, representando seu próprio papel no filme.¹⁴⁶

Dentre esses “barbudos”, estavam o diretor do filme, Eduardo Coutinho, e seu assistente de direção, Vladimir Carvalho, iniciantes no *métier*. Durante três anos, Coutinho estudou cinema no IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques – Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), em Paris, França. Logo ao voltar ao Brasil em 1962, envolveu-se no projeto do CPC.¹⁴⁷ As primeiras experiências de Coutinho foram no campo da ficção. Depois do inacabado *Cabra marcado para morrer*, em 1964, ele dirigiu *O pacto*, episódio do filme *ABC do amor* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970). De 1975 a 1984 trabalhou no programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, que, apesar da censura, tinha relativa liberdade. Foi um período considerado por Coutinho como uma escola, na qual pôde exercitar a relação com o outro e aprender a fazer documentário, mas foi só a partir de *Cabra marcado para morrer* de 1984 que ele se firmou como documentarista. Desde então, não parou mais de realizar filmes amplamente reconhecidos até os dias atuais.¹⁴⁸

Assim como Coutinho, no início da década de 1960, Vladimir Carvalho também participava do CPC (Bahia) e era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Antes do *Cabra 64*,¹⁴⁹ Vladimir já tinha sido assistente de direção e roteirista do curta-metragem *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e realizado *Romeiros da Guia* (Vladimir Carvalho, 1962), juntamente com seu amigo João Ramiro.¹⁵⁰ Mas talvez o que pesou no convite para integrar a equipe de *Cabra 64* foi que, em seu trabalho como correspondente do jornal *Novos Rumos*, cobriu o movimento da Liga Camponesa na Paraíba e conheceu o casal Teixeira, hospedando-o algumas vezes em sua casa em João Pessoa, uma tarefa que lhe foi atribuída pelo PCB, sendo, assim, o elo inicial entre Coutinho e dona Elizabeth.¹⁵¹

¹⁴⁶ QUEIROZ, 2005.

¹⁴⁷ QUEIROZ, *op. cit.*, p. 6, 17.

¹⁴⁸ LINS, 2004, p. 17-26.

¹⁴⁹ Quando me referir às gravações de *Cabra Marcado para Morrer* em 1964, escreverei *Cabra 64*. Quando me referir ao *Cabra marcado para morrer* lançado em 1984, vou escrever *Cabra 84*.

¹⁵⁰ MARANHÃO SÁ, 2003, p. 123-133. RAMOS; ALMEIDA (Org.), 2000, p. 97-99; FLÓRIDO, 2002, p. 204-207.

¹⁵¹ MATTOS, 2008, p. 94.

As filmagens de *Cabra 64* foram interrompidas pelos militares em abril, logo após o golpe militar em março de 1964. Não é difícil imaginar o motivo. Para os militares, os “jovens barbudos” eram considerados “subversivos” armados, enviados de Cuba para agitar os camponeses em prol da revolução de esquerda, e o filme, mero pretexto para encobrir o objetivo de organizar os camponeses para a revolução. Foi essa a informação veiculada na imprensa da época.¹⁵² A equipe de filmagem e os camponeses fugiram. Alguns foram presos. Outros entraram na clandestinidade. A partir de 1981, após o início da abertura política, Coutinho retomou esses personagens dispersos dezessete anos atrás. Descobriu que Elizabeth Teixeira vivia na clandestinidade como Marta Maria da Costa, em São Rafael, pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte. Apenas um de seus filhos morava com ela, os demais foram dispersos pela ação militar em Galiléia em 1964.¹⁵³

Após ajudar na fuga de dona Elizabeth, Vladimir Carvalho escondeu-se por mais de dois meses no sítio do Ligeiro, perto de Campina Grande/Paraíba, onde adotou a identidade de José Pereira dos Santos. Nesse período, começou a esculpir, sobretudo santos, atividade que tornou seu nome falso bastante literal: Zé dos santos.¹⁵⁴

Além da fuga e da clandestinidade, outra questão emerge dessa experiência. Segundo Orlandi, ao se proibir, proíbe-se que o sujeito fale de determinado lugar. Não é apenas o que, mas também de onde ele fala. Seu lugar de enunciação é interdito, tal como o enunciado. Assim, a interferência é mais profunda, pois ela atua na identidade do sujeito.¹⁵⁵ Nessa perspectiva, era o lugar de militante de esquerda que estava sendo interdito. Entretanto, esse lugar era constitutivo da identidade de Vladimir, pois desde criança ele convivia com livros e pensamentos socialistas por meio da figura paterna, a quem declara grande admiração. Seu nome é marca dessa influência. Vem de Lenin, Vladimir Ilyich Ulianov Lenin.¹⁵⁶

O impedimento das filmagens de *Cabra 64* e a longa interdição de *O País de São Saruê* foram ações que não entrariam no esquecimento. Para Eduardo Coutinho, a

¹⁵² QUEIROZ, 2005, p. 18.

¹⁵³ LINS, 1996, p. 45.

¹⁵⁴ MATTOS, 2008, p. 103-107.

¹⁵⁵ ORLANDI, 2007, p. 76.

¹⁵⁶ MATTOS, 2008, p. 47-52.

retomada desse trabalho interrompido de forma tão abrupta tornou-se uma questão visceral, “[...] *um troço do fundo do coração, um pesadelo, uma dor no fígado, um negócio brutal*, que se não realizasse, ficaria *envenenado pelo resto da vida*”.¹⁵⁷ Coutinho, apesar de contar apenas com um copião com parte do material filmado e algumas fotografias de cena, em 1981 retomou o projeto interrompido em 1964. Do mesmo modo, Vladimir Carvalho tentou a liberação de seu primeiro longa-metragem durante anos, para que ele não entrasse no esquecimento. Um modo de dizer “você se lembrará” ou “você não esquecerá”.

Assim, a ação dos militares e a censura produziram silenciamentos na produção de sentidos desses sujeitos por meio de seus filmes. No entanto, como reflete Orlandi, não há força que pare o silêncio. Ele se desloca para outro lugar ou outro tempo, carregando a marca da interdição.¹⁵⁸ Tanto em *Cabra 84* como em *O País de São Saruê*, esse deslocamento de sentido está explícito na própria película. No primeiro, como parte da trama: o reencontro do cineasta com seus personagens. Só ele poderia voltar e filmar os participantes de *Cabra 64*. A força do filme está justamente no silêncio que os militares impuseram aos “jovens barbudos”, pois ele se calou temporariamente, voltou a falar quando foi possível: em 1984. No segundo, foi inserido nos créditos iniciais do filme a interdição pelo qual passou. Assim, enquanto eles durarem (seja no suporte em película ou em DVD), serão testemunhas do processo de silenciamento ao qual foram submetidos.

Diante dessas experiências de interdição do sujeito, de negação de sua identidade, os sentimentos gerados não poderiam ser diferentes do medo da prisão e da humilhação, sentimentos acrescidos por Pierre Ansart à noção de ressentimento, retomada de pensadores como Nietzsche, Max Scheler e Merton, que caracterizavam o conceito com os sentimentos de inveja, ciúme, rancor, maldade, vingança.¹⁵⁹ É a partir desses sentimentos de medo e de humilhação propostos por Ansart que podemos pensar a interdição do lugar de militância política de esquerda ocupada por esses cineastas. Ainda segundo esse autor, há a memória do fato e a dos sentimentos vinculados a ele, que podem ser positivos ou não, gerando ressentimentos.

¹⁵⁷ LINS, 1996, p. 30.

¹⁵⁸ ORLANDI, 2007, p. 13.

¹⁵⁹ ANSART, 2004.

Segundo Ansart, tais sentimentos podem promover certa solidariedade de grupo, podem inclusive fazer parte dos elementos que o caracterizam como tal. Normalmente, os regimes políticos relacionam-se, pelo menos no plano ideal, a um tipo de sentimento. Por exemplo, na democracia seria possível externar os ressentimentos não por meio da violência, mas sim do debate, o que contribuiria para arrefecê-los por conseguir trabalhá-los em alguma medida, e não recalçá-los. No entanto, neste quesito, cada regime esconde seus limites, inclusive o democrático.

Se voltarmos o olhar para *Cabra marcado para morrer*, o filme só pôde ser retomado após a abertura do regime militar e o processo de transição para o regime democrático, quando Coutinho pôde finalmente retornar ao episódio incômodo e violento do passado, reencontrando as pessoas com as quais partilhou a mesma experiência. Se fizermos o mesmo em relação ao *País de São Saruê*, ele também só pôde se tornar visível a partir desse mesmo período de transição para a democracia. Inicialmente, o filme só foi liberado no começo da abertura política em 1979, mesmo assim, com a película em mau estado de conservação e com as dificuldades habituais de distribuição do filme brasileiro, foi pouco visto. Diante disso, o diretor continuou na tentativa de tornar seu filme visível por meio da publicação do livro *O País de São Saruê* em 1986, com artigos de diversos autores sobre o filme e com o roteiro do mesmo.¹⁶⁰ Posteriormente, sua difusão só se efetivou plenamente com o lançamento do DVD em 2004. Para *Cabra marcado para morrer*, a interdição estava no impedimento das filmagens, na constituição mesma do filme. Para *O País de São Saruê*, a interdição estava na visibilidade do filme. Em ambos, a política do silenciamento foi imposta aos filmes (ao que foi dito) e a seus autores (a quem disse). Se entendermos que o lugar de onde esses cineastas falavam nas décadas de 1960 e de 1970 foi interdito e que uma das discussões da época sobre esse lugar era a associação entre o autor e o intelectual engajado, então, cumpre refletir sobre a questão da autoria.¹⁶¹

¹⁶⁰ Na introdução deste livro, Vladimir Carvalho explica o processo de produção e interdição do filme. Depois há o roteiro, escrito a partir do filme concluído. Termina com artigos de renomados críticos cinematográficos: José Carlos Monteiro, José Carlos Avellar, Jean-Claude Bernardet, Ariano Suassuna, Clovis Sena e José Nêumanne Pinto (Ver: CARVALHO, 1986).

¹⁶¹ Paulo Emílio Salles Gomes estabeleceu a diferença entre o autor e o artesão: “O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua

Colocar essa questão poderia estabelecer uma relação mecânica entre *O País de São Saruê* e a questão da “autoria” e da “política de autor”, como se expressasse um modo de se aproximar do objeto de pesquisa no qual o filme seria localizado forçosamente no contexto cultural e teórico no qual foi realizado. A facilidade de se encontrar esse debate em entrevistas e críticas cinematográficas da época poderia ser uma armadilha em dois sentidos. Primeiro, à primeira vista, por se distanciar de *O País de São Saruê*, estabelecendo associações cada vez mais distantes do objeto de pesquisa. Segundo, por tratar de termos imprecisos como “autoria” e “política de autor”. Apesar dos riscos, o que realmente interessa para este trabalho é investigar se o lugar de onde fala Vladimir Carvalho naquele momento histórico (décadas de 1960 e 1970) pode ser pensado em relação à questão da “autoria” e da “política de autor”, do modo como esses conceitos foram re-significados no Brasil.

Vimos que *O País de São Saruê* pode ser interpretado não exatamente como uma representação sobre a pobreza na Paraíba, mas como uma visão de Vladimir Carvalho sobre os problemas sociais de seu estado natal, durante o regime militar. Nesse sentido, o filme é assinado, expressa a visão de seu diretor. Tem um “autor” que responde por ele, tanto em relação ao filme propriamente dito, quanto à necessidade de defendê-lo junto à Divisão de Censura e Diversões Públicas.¹⁶² Tal afirmação facilmente conduz à problemática da “autoria” e da “política de autor” recorrente nas discussões sobre o Cinema Novo. A revista de crítica cinematográfica francesa *Cahiers du Cinéma*, criada em 1951, foi a principal responsável pela divulgação desses conceitos defendidos pelos franceses, que se pode chamar de método de crítica cinematográfica. Não por acaso, é possível encontrar

personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se de epopéias e catedrais” (GOMES, 1981, v. 2, p. 333. Obs.: o texto foi escrito em 14 de abril de 1961). Talvez a postura de Vladimir Carvalho, ao longo desses anos de realização no campo do documentário, tenha sido mais a de construir “epopéias e catedrais”, no entanto, escolho o conceito de autor porque a discussão gira em torno do processo de silenciamento imposto ao lugar de onde ele falava na época de interdição de *O País de São Saruê*. Então, nesse sentido, creio que a discussão poderá ser mais aprofundada se pensarmos nesse lugar da autoria.

¹⁶² Vladimir Carvalho não considera seu primeiro longa-metragem como um filme de autor, porque acreditava numa suposta “autonomia” do material gravado, como se ele se organizasse “quase sozinho”. Apesar de sua opinião, ainda assim, o cinema de autor como entendido no Brasil, ou seja, uma combinação de experimentação estética e responsabilidade social, pode ser útil para a análise de *O País de São Saruê*.

nessa revista entrevistas e notícias sobre cineastas e filmes brasileiros, sobretudo os do Cinema Novo, discutindo tanto o cinema nacional quanto a questão da autoria no cinema.

A ideia do cineasta como “autor” existia desde a década de 1920, quando Jean Epstein utilizou o termo em seu texto *Le cinéma et les lettres modernes (O cinema e as letras modernas)*, de 1921, e comparou as técnicas narrativas de Griffith e Eisenstein a procedimentos literários de Dickens e Flaubert. Essa ideia foi retomada pela “política de autor”, tanto na França como em outros países nas décadas de 1950 e 1960. Ela serviu para equiparar o cineasta ao escritor, pintor e músico, numa tentativa de conferir *status* de arte ao cinema, concepção apropriada de Alexandre Astruc, segundo o qual a câmera cinematográfica deveria ser como a caneta para o escritor, chamando-a de *camera stylo* em 1948. O cineasta deveria ser capaz de se expressar em primeira pessoa, deveria ter a liberdade de dizer “eu” em sua obra, assim como fazia o escritor.¹⁶³

Tais conceitos, contudo, são vagos e imprecisos, girando em torno da busca de certa unidade e estilo próprio em diretores inseridos no contexto de produção dos grandes estúdios hollywoodianos. Portanto, o elemento surpreendente da “política dos autores” não foi a retomada do conceito de “autor” e sim esse gesto de buscar a marca pessoal num ambiente extremamente comercial.¹⁶⁴ No Brasil, esses conceitos ganharam novas interpretações, sobretudo demarcando território entre o “cinema comercial” e o “cinema de autor”.

Sem uma indústria cinematográfica constituída, com poucos recursos, pouco incentivo do poder público e em meio a um golpe militar, para alguns cineastas brasileiros que se propunham a pensar a Nação por meio dos seus filmes, da escrita da história do cinema brasileiro, ou da crítica cinematográfica, tais como Alex Vianny, Glauber Rocha e Gustavo Dahl, o cinema brasileiro da década de 1960 precisaria ser, talvez, um cinema de guerrilha, no qual os cineastas deveriam se posicionar e defender seus argumentos, como um verdadeiro “autor” que expressa suas ideias por meio de uma arte capaz de refletir e intervir na realidade brasileira.

¹⁶³ STAM, 2003, p. 103.

¹⁶⁴ BERNARDET, 1994, p. 9-65.

No Brasil, os conceitos “cinema de autor” e “política dos autores” passaram a ser utilizados no início dos anos 1960, quando havia mais de uma década de discussão em outros países. Mas esse fato não pode ser apressadamente interpretado como uma defasagem em relação aos europeus, sobretudo aos franceses. Os brasileiros conheciam o método, mas não se interessavam muito por ele. Por um lado, parte da crítica interessava-se mais pelo neorealismo italiano como, por exemplo, a *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, na qual esse movimento cinematográfico ocupava boa parte das reflexões. Por outro, apesar de não se instaurar como problemática, a centralidade do diretor nos anos 1950 contribuiu para a emergência da questão da “autoria” nos anos 1960.¹⁶⁵

A questão aparece nas primeiras tentativas de escrever a história do cinema brasileiro nos termos de uma defesa da cinematografia nacional. Um dos primeiros livros sobre o tema, *Introdução ao cinema brasileiro*, escrito por Alex Viany em 1959,¹⁶⁶ tinha a intenção de mostrar aos brasileiros uma linha evolutiva da linguagem cinematográfica no país, de criar uma unidade na qual eles pudessem ser reconhecidos e, ao mesmo tempo, nela se reconhecessem. Além disso, as informações arregimentadas por Viany que abarcavam desde as primeiras filmagens no Brasil no final do século XIX até a década de 1950, serviam para afirmar a produção nacional frente à estrangeira, tanto dentro quanto fora do país.¹⁶⁷ A questão era de ordem política, pois naquele momento via-se como necessário criar um nacionalismo na arte, algo que conferisse identidade ao Brasil.

No caso do cinema em particular, a presumida dependência do mercado interno à importação indiscriminada do produto estrangeiro e do diretor brasileiro à mentalidade de Hollywood e de outros centros de produção eram discussões que já vinham sendo feitas desde o início dos anos 1950, sobretudo nos Congressos de Cinema, como nos lembra Nelson Pereira dos Santos, e que viam o Brasil como um país subdesenvolvido também no

¹⁶⁵ BERNARDET, 1994, p. 68.

¹⁶⁶ VIANY, 1959.

¹⁶⁷ Segundo Jean-Claude Bernardet, essa primeira historiografia foi escrita sem muita problematização, seu recorte era naturalizado, instaurando-se uma hierarquia na qual os filmes de longa-metragem de ficção ocuparam a função de fio condutor da narrativa histórica, ao passo que o cinema de animação, os documentários e os curtas-metragens ficaram em segundo plano (Ver: BERNARDET, 1995).

campo cinematográfico.¹⁶⁸ De certo modo, o livro de Viany cumpriu a proposta de tornar visível aos brasileiros sua própria produção, além de ter subsidiado cineastas e produtores na luta política para implementar uma legislação específica para o cinema, tão necessária quanto a existência da legislação do petróleo, na visão de Viany.¹⁶⁹

Talvez a defesa de uma indústria cinematográfica brasileira e a valorização do conteúdo em detrimento da técnica e estética, feita por Alex Viany, tenham provocado o jovem cineasta Glauber Rocha. Apropriando-se do método francês de maneira bastante pessoal, sua resposta foi a defesa da estética e do cinema autoral no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, no qual defendia que a história do cinema brasileiro deveria ter como recorte a diferenciação entre cinema de autor e cinema comercial, pois “[...] o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. [...] se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução”.¹⁷⁰

Se essa história cronológica que se voltava às origens era um ato político de afirmação da produção brasileira, a defesa de um “cinema autoral” era a reivindicação de autonomia do realizador frente ao cinema comercial que dominava o mercado interno. Era libertar-se da suposta “mentalidade de colono” dos cineastas brasileiros. Além disso, constituía-se num gesto classificatório: de um lado os cinemanovistas, de outro, aqueles que faziam cinema comercial. A função essencial de *Revisão crítica...* era demarcar territórios, pois há um “valor de combate” no texto.¹⁷¹ Pressupunha um embate de ideias sobre qual deveria ser a atuação do cineasta frente à realidade brasileira. Assim, sobretudo no período pré-1964, na perspectiva cinemanovista, pretendia-se produzir um cinema no qual,

¹⁶⁸ Cinema novo: origens, ambições e perspectivas, Alex Viany entrevista Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. *Revista Civilização Brasileira*. Para mais informações sobre os Congressos de cinema na década de 1950, ver também: VIANY, 1959, p. 109-127; RAMOS (Org.), 1987, p. 299-397.

¹⁶⁹ VIANY, 1959, p. 126. Interessante observar que essa luta política pelo cinema brasileiro se repetiu numa reedição desse livro de Viany em 1993, num período agonizante para o longa-metragem de ficção, quando, em 1990, o governo Fernando Collor de Mello extinguiu a Embrafilme e a Fundação do Cinema Brasileiro sem as substituir por nenhum outro mecanismo de incentivo fiscal e promoção do cinema nacional. De 1990 a 1993, o Brasil produziu dois ou três filmes de longa-metragem de ficção por ano. Em 1993, no governo Itamar Franco, quando *Introdução...* foi reeditado, foram implementadas novas leis federais de apoio à produção, baseadas na renúncia fiscal e novo apoio das prefeituras ao cinema de seus municípios, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo. Para mais informações, consultar AUTRAN. *Brevíssimo panorama do cinema brasileiro nos anos 90*. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>; LABAKI (Org.), 1998, p. 18; XAVIER; BERNARDET, 1985, p. 9.

¹⁷⁰ ROCHA, 2003, p. 36.

¹⁷¹ ROCHA, 2003.

implícita ou explicitamente, o “autor” deveria se apropriar da cultura popular a fim de se aproximar do “povo” e conduzi-lo a reflexões sobre as questões políticas do país, valorizando o que era nacional frente ao estrangeiro.¹⁷² Desse modo, pode-se vislumbrar o prenúncio de dois aspectos recorrentes no debate brasileiro: a “política de autor” como defesa de um cinema específico, nacional e autônomo, ou seja, aquele que volta suas lentes para a realidade do país sem se prender às técnicas estrangeiras (ou ser dependente delas) e o “autor” como aquele capaz de interpretar e intervir nessa mesma realidade.

Se Glauber definiu e defendeu a seara cinemanovista, assim como Viany, escreveu uma história panorâmica na qual privilegiou o longa-metragem de ficção no período de 1930 a 1960. Segundo Ismail Xavier, seu esquema é teleológico, começa no cinema intuitivo de Humberto Mauro para desaguar no Cinema Novo, a modernização do cinema nacional: “Como acontece com os líderes de rupturas, ele inventa a tradição que interessa, seja na referência a processos e tendências, seja no destaque dado a personalidades”.¹⁷³ Quando Glauber escolhe as “ilusões industriais” como seu alvo principal, omite o fato de que alguns cineastas conseguiram ser extremamente autorais e ao mesmo tempo trabalhar na indústria hollywoodiana, como François Truffaut, por exemplo.¹⁷⁴ Logo, é possível perceber o distanciamento da “política dos autores” francesa, que buscava encontrar o “autor” no campo comercial. O cineasta Walter Hugo Khouri é um exemplo do que foi dito. Contemporâneo aos cinemanovistas, por sua produção extremamente autoral, no sentido de desenvolver um estilo próprio, foi talvez o mais próximo do conceito de autor defendido pela *Cahiers du Cinéma*. No entanto, não foi considerado “autor” pelos cinemanovistas, porque não se debruçava sobre a realidade brasileira do modo como estes entendiam que o “autor” deveria fazer.¹⁷⁵

Outra chave interpretativa na historiografia do cinema brasileiro foi estabelecida por Paulo Emílio Salles Gomes. Em comum com Glauber e Viany, ele adotou a mesma perspectiva panorâmica e teleológica, acompanhando diretores e longas-metragens de ficção desde o final do século XIX até a década de 1960. Diferentemente

¹⁷² XAVIER, 1983.

¹⁷³ ROCHA, 2003, p. 11.

¹⁷⁴ ROCHA, 2003, p. 17.

¹⁷⁵ BERNARDET, 1994, p. 99-118.

deles, Paulo Emílio focou a condição de subdesenvolvimento na qual esse cinema evoluiu.¹⁷⁶ A figura do diretor era importante nos escritos de Paulo Emílio, do mesmo modo que é inegável sua defesa do cinema nacional. Entretanto, a partir dessa constatação não se pode concluir que ele tenha empregado o método crítico francês, pelo contrário, ele conhecia o método, mas nunca aderiu a ele.¹⁷⁷ Apesar disso, a combinação entre as discussões sobre “autoria”, do modo como foi entendida no Brasil, e as reflexões que Paulo Emílio fez acerca do subdesenvolvimento serviu como base do pensamento cinematográfico sobre o próprio cinema nacional e sobre o país.

Essa escrita da história do cinema brasileiro e o debate instaurado pelo Cinema Novo foram um gesto de defesa dessa arte no país, pois, para os cineastas e críticos cinematográficos cinemanovistas, até a década de 1950, o cinema era uma arte muito desvalorizada, desconhecida do público, marginalizada e muito desprezada pela crítica cinematográfica, elogiosa de cineastas estrangeiros, como, por exemplo, a crítica de Ruben Braga sobre *Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus, 1959), e depreciativa no tocante aos “cineastas nativos”, como conta Glauber Rocha numa entrevista concedida a Alex Viany.¹⁷⁸

Nessa perspectiva, tal desvalorização do cinema nacional frente ao estrangeiro era a expressão de uma “mentalidade de colono”, ou seja, de um país subdesenvolvido que não valorizava sua própria produção, mantendo a dependência que abrange não só a esfera econômica, mas também a cultural. Nesse sentido, o cinema nacional padecia do mesmo subdesenvolvimento que eles identificavam no plano econômico. Assim, a “política de autor”, no Brasil, vinculava-se à luta política contra essa suposta “mentalidade de colono”, fruto da imagem de subdesenvolvimento que eles tinham do país.¹⁷⁹

¹⁷⁶ GOMES, 1980, p. 41, 89.

¹⁷⁷ BERNARDET, 1994, p. 118-132.

¹⁷⁸ Cinema novo: origens, ambições e perspectivas, Alex Viany entrevista Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. *Revista Civilização Brasileira*.

¹⁷⁹ Os críticos cinematográficos Alberto Shatovsky e Salvyano Cavalcanti Paiva reforçam essa visão que desvaloriza o cinema brasileiro antes do Cinema Novo e veem esse movimento cinematográfico como um momento de ruptura e de valorização do cinema brasileiro. Ver: A crítica e o cinema novo (II), Alberto Shatovsky, Alfredo Sternheim, José Júlio Spiwak e Ely Azeredo respondem a 7 perguntas sobre o Cinema Novo. *Revista Filme Cultura*, v. 1, n. 3, jan./fev. 1967, p. 52; Cinema novo: origens, ambições e perspectivas, Alex Viany entrevista Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. *Revista Civilização Brasileira*, p. 189.

Assim, o realizador que deveria fazer essa defesa do cinema nacional como uma produção autônoma e independente, econômica e esteticamente, estava associado à visão do cineasta como “autor” que reflete sobre a realidade na qual vive. Para Glauber Rocha, a noção de “autor” tinha forte cunho anti-industrial, contra o cinema comercial, mas não se restringia a isso, pois estava intimamente associada à ideia de que o diretor deve expressar suas opiniões por meio de seus filmes, deve ter completa autonomia de trabalho frente ao produtor e que é “autor”, em seu sentido mais radical, não só aquele que imprime sua marca em seus filmes, mas também aquele que, além disso, mantém um compromisso revolucionário com a arte. É nessa perspectiva que o “autor” ocupa o lugar do intelectual engajado para os cinemanovistas. Segundo Ismail Xavier, essa dimensão política do “autor” para Glauber seria uma combinação do método crítico de inspiração francesa com a inserção nos problemas relativos à cultura brasileira: “É a ‘política dos autores’, sim, mas é também um aliar-se aos termos de uma crítica de arte empenhada em articular o problema social e o problema do estilo dentro de uma tradição que vem do modernismo dos anos 20”.¹⁸⁰ Assim, a questão da autoria no Brasil inspirava-se no método crítico francês, porém, incorporava a tradição modernista, na qual a arte deveria ser um instrumento para pensar o país.

O cineasta baiano não estava sozinho nessa combinação. Outros cineastas da década de 1960, cinemanovistas ou não, discutiam frequentemente essa articulação entre desenvolvimento de um estilo e envolvimento com os problemas sociais de seu tempo. Gustavo Dahl, por exemplo, dentre os que iniciaram a carreira no final dos anos 1950, foi o que mais se dedicou à questão do “cinema de autor”,¹⁸¹ diz que “[...] no filme, quem fala, quem diz alguma coisa é o diretor, é ele [*sic*] o criador das formas que irão depois, projetadas numa tela, significar”.¹⁸² Essas formas significariam sentimentos e emoções latentes na realidade, reveladas no filme. Desse modo, o autor seria um mediador entre a arte e o mundo e também entre as diferentes classes sociais,¹⁸³ acrescentando mais um problema para a questão do “cinema de autor” que inexistia para os críticos franceses, mas

¹⁸⁰ ROCHA, 2003, p. 19.

¹⁸¹ BERNARDET, 1994, p. 132-139.

¹⁸² DAHL, 1965, p. 172.

¹⁸³ DAHL, 1965, p. 176-180.

que era extremamente importante para os cineastas brasileiros: o conflito entre as classes sociais.

Na versão brasileira, essa concepção de “autor” — consciente, existencialista, realista —, entretanto, não poderia ser confundida com a de artista — inconsciente, romântico, espetacular — que desde a revolução industrial se distanciara da existência de uma função social da arte e passou a produzir bens comercializáveis, solitariamente. Do mesmo modo, a transformação do cinema em indústria tendia a afastar a arte do público e transformá-la num artigo de luxo.¹⁸⁴ Defendendo essa diferenciação entre “artista” e “autor” estava o cineasta Nelson Pereira dos Santos, numa avaliação retrospectiva sobre a questão:

[...] Quando falo em preocupação autoral, não quero me referir a uma fase em que esta era levada ao extremo da radicalização: o autor como o todo-poderoso, um ser mitológico. Falo no sentido de que, se quisermos construir um cinema altamente representativo, em termos culturais, é preciso valorizar a figura do realizador, que ele tenha condições de fazer mais filmes, trabalhar melhor, criar a sua obra.

Sempre foram os autores que deram a contribuição mais importante ao cinema brasileiro, ao longo da sua história. Houve um momento em que eles atuavam isoladamente: Mário Peixoto, Humberto Mauro. Depois houve um momento em que eles se reuniram em grupo e formaram o Cinema Novo. Hoje existe uma abertura muito maior, e há uma grande variedade de posições autorais.¹⁸⁵

Como se vê, os brasileiros estavam bem informados sobre essas discussões, indicando que houve uma reapropriação dos sentidos ligados à questão do “cinema de autor” e da “política dos autores” e não uma suposta defasagem em relação aos europeus. Mesmo entre aqueles que conheciam a “política dos autores”, mas não aderiram a ela, havia uma valorização do diretor e do longa-metragem de ficção. A opinião de Nelson Pereira dos Santos citada acima é exemplar nesse sentido. No Brasil, a luta deveria ser travada contra a desvalorização da produção nacional, precárias condições de produção e falta de visibilidade que impediam um desenvolvimento mais vigoroso dessa arte no país. Nesse quesito, tanto *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, quanto o *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de

¹⁸⁴ DAHL, 1966/1967, p. 196.

¹⁸⁵ *Revista Filme Cultura*, n. 29, maio 1978; Perspectivas do cinema brasileiro. Entrevistas com Eduardo Escorel, Luiz de Miranda Corrêia, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Arnaldo Jabor, Walter Lima Júnior, David Neves, Oswaldo Caldeira e Ana Carolina, p. 7.

Paulo Emílio Salles Gomes, estavam de acordo. Ao contrário de países como a França, no Brasil havia tudo por construir. Glauber Rocha se posiciona assim numa entrevista concedida à *Revue Cahiers du Cinéma*: “Eu falei sobre isso com Godard, ele me disse: no Brasil, vocês devem destruir o cinema. Eu discordo. Aqui, na França, [...] vocês podem destruir. Mas nós, [...] devemos construir em diversos níveis, na linguagem, na estética e na técnica” (tradução minha).¹⁸⁶

Na sua versão brasileira, sobretudo pela atuação do Cinema Novo, a “política dos autores” focou no caráter de construção acima citado, ganhando tons eminentemente políticos no que tange à defesa do cinema nacional frente ao estrangeiro, numa tentativa de promover o nacionalismo no cinema, assim como ocorrera na literatura com o movimento Modernista. Ao passo que a noção de “autoria” implicava uma visão da liberdade expressiva do cineasta, visto como um intelectual engajado que deveria se manifestar sobre os problemas sociais de seu país por meio de seus filmes, numa confluência entre experimentação estética e responsabilidade social, elevando o diretor ao “[...] mesmo nível de qualquer outro intelectual integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo há dez anos”,¹⁸⁷ como defendeu Glauber Rocha.

O crítico cinematográfico Jaime Rodrigues Teixeira, em comentário feito em 1966 sobre o filme *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), defendeu que um intelectual engajado deveria estar atento às questões de sua época e ter coragem de “sujar as mãos”, numa citação direta de Jean-Paul Sartre em *Les mains sales (As mãos sujas)*.¹⁸⁸ Jaime Rodrigues Teixeira se apropriou das concepções de Sartre para desenvolver a ideia de que a existência do cinema precede à sua essência, parafraseando o pressuposto sartreano “a existência precede à essência”, alinhando a “política dos autores” ao “humanismo

¹⁸⁶ *Revue Cahiers du Cinéma*, n. 214, jul./ago. 1969, Entrevista de Glauber Rocha concedida a Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Narboni, p. 29 [“J’en ai parlé avec Godard, il m’a dit: ‘Au Brésil, vous devez détruire le cinéma’. Je ne suis pas d’accord. Chez vous, en France, [...] vous pouvez détruire. Mais nous, [...] en sommes encore à construire, plus les niveaux, langage, esthétique, technique”].

¹⁸⁷ Cinema novo: origens, ambições e perspectivas, Alex Vianny entrevista Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, p. 189, mar. 1965. Caderno Especial n. 1.

¹⁸⁸ O desafio do cinema novo, Jaime Rodrigues Teixeira, Octávio Ianni e Antônio Lima. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 8, p. 227-242, jul. 1966.

existencialista de inflexão fenomenológica”.¹⁸⁹ Carlos Diegues, por sua vez, numa entrevista à *Revue Cahiers du Cinéma*, disse que

Inicialmente, nós fizemos um cinema muito “social” e depois, nós chegamos ao cinema político pela via do autor. O Cinema Novo sempre foi mais pessoal quando ele era mais político, ou vice-versa [...]. Isso não é por acaso: nós somos uma geração formada na paixão pela política e a política já nos interessava quando a Nouvelle Vague falava dos amores frustrados, das amizades eternas, dos fantasmas pequeno-burgueses.¹⁹⁰ (tradução minha)

Como se vê nesse depoimento, no Brasil, houve uma fusão entre o conceito de “autor” e o engajamento político. Porém, essa forma de entender o método francês era, de certo modo, paradoxal ao defender a combinação entre experimentação estética e responsabilidade social.¹⁹¹ Por um lado, a experimentação estética pressupunha a sintonia com as vanguardas cinematográficas estrangeiras e com novos elementos formais que renovavam o cinema. Quem tinha acesso a essas vanguardas eram os cineastas que, normalmente, pertenciam à classe média ou à elite e que não viam motivos para recusar esse tipo de conhecimento.¹⁹² Por outro lado, a dimensão da responsabilidade social pressupunha que o cineasta, como um intelectual engajado, deveria se apropriar da cultura popular para se aproximar do “povo” e conduzi-lo às transformações sociais pelas quais o país precisaria passar. Acontece que esses cineastas produziram filmes que não atingiram o

¹⁸⁹ STAM, 2003, p. 102-151.

¹⁹⁰ *Revue Cahiers du Cinéma*, n. 225, nov./dez. 1970, Entretien avec Carlos Diegues, p. 48 [“Nous avons fait un cinéma très ‘social’ tout au début, et ensuite nous sommes arrivés au cinéma politique par la voie de l’auteur. Le Cinema Novo a toujours été plus personnel quand il était plus politique, ou vice-versa [...]. Ça n’est pas par hasard: nous sommes une génération formée dans la passion pour la politique et la politique nous intéressait déjà quand la Nouvelle Vague parlait encore des amours frustrées, des amitiés éternelles, des fantômes petit-bourgeois”].

¹⁹¹ Aqui será destacado somente o aspecto paradoxal da questão da “autoria” e da “política dos autores”. Sobre as críticas ao “cinema de autor” e à “política dos autores”, ver artigo de Gustavo Dahl: Cinema novo e seu público. *Revista Civilização Brasileira*, n. 11/12, dez. 1966-mar. 1967; A crítica e o cinema novo (II). *Revista Filme Cultura*, v. 1, n. 3, jan./fev. 1967; AZEREDO. O cinema novo brasileiro. *Revista Filme Cultura*, v. 1, n. 1, p. 5-13, ago./set. 1966; Entrevista com Carlos Diegues na *Revue Cahiers du Cinéma*, n. 225, p. 48, nov./dez. 1970. Para o declínio do “cinema de autor” e da “política dos autores”, ver: BERNARDET, 1994. Ver também: FOUCAULT, 2006; e STAM, 2003, p. 107-146.

¹⁹² Ver entrevista de Joaquim Pedro de Andrade em Crítica e autocrítica: O Padre e a Moça, Alex Viany conversa com Joaquim Pedro de Andrade, p. 251-266; *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 7, maio 1966.

“povo”, seu público era, em sua maioria, os estudantes universitários de classe média ou a elite, criando, assim, uma defasagem entre os filmes cinemanovistas e o grande público.¹⁹³

Ao reivindicar a “autoria”, os cineastas pretendiam se expressar, desenvolver estilo próprio, independentemente de imposições comerciais e, sobretudo, colocar o cinema a serviço da constituição de uma imagem do país que ainda não aparecia nas telas, articulando para tal experimentalismo estético com responsabilidade social, erigindo um nacionalismo em cinema como ocorrera na literatura com o Romantismo do século XIX e com o Modernismo do início do século XX. Não se tratava da expressão do “eu” romântico e genial, mas de um sujeito que deveria ter o compromisso ético de refletir sobre a realidade de seu país por meio de suas obras. Nesse sentido, o conceito de “autor” articulava ética e política, arte e cultura, “povo” e intelectual engajado, malgrado os ruídos existentes nessas relações.

Não se poderia dizer que o *País de São Saruê* seria um filme de “autor” no sentido que propõem os franceses, pois para estes a unidade da obra, a repetição de temas e a recorrência de traços estéticos que poderiam identificar um estilo seriam as características que definiriam o “autor”.¹⁹⁴ Afinal, antes dele, Vladimir Carvalho realizara três curtas-metragens: *Romeiros da Guia* (co-direção João Ramiro, 1961), *A bolandeira* (1967) e *O sertão do Rio do Peixe* (1967), o que seria insuficiente para identificar esses traços de “autoria”.

Se considerarmos, no entanto, os novos significados que os cinemanovistas conferiram ao conceito “cinema de autor”, podemos pensar a questão sob outro prisma. Ao acompanhar a construção do argumento sobre o subdesenvolvimento contida em *O País de São Saruê*, no primeiro capítulo, foi possível identificar a ressonância da concepção de responsabilidade social e experimentação estética. Em relação a esta, sob o ponto de vista da produção, assumiu a precariedade técnica como meio de expressão estética; foi uma produção independente, realizada com recursos próprios, câmera Bell & Howell emprestada pelo Serviço de Cinema Educativo e apoio da prefeitura de Sousas; sua equipe

¹⁹³ Sobre o assunto, ver: BERNARDET, 2007.

¹⁹⁴ Ver: BERNARDET, 1994, p. 9-65.

técnica foi mínima; a película utilizada nas gravações era vencida e foi comprada no Consulado dos Estados Unidos sediado em Recife.¹⁹⁵

Não foi difícil vislumbrar a experimentação de elementos constitutivos do documentário oriundos de gêneros diferentes, tais como as entrevistas (típicas do Cinema Verdade), a voz *over* e a dramatização de eventos (documentário clássico). A construção poética é bastante original se comparada às produções da época, não só pela inserção do poema como uma voz dentro do filme, mas também por um certo lirismo na montagem dos planos. Além disso, é dominante uma fotografia que não ameniza a forte luz do sertão com o uso de filtros, imprimindo na película cenas contrastadas entre claro/escuro, ou ainda, cenas com câmera na mão, acompanhando os personagens em sua caminhada pela caatinga, recursos anteriormente experimentados pelos cineastas, ou em filmes, associados ao Cinema Novo, como *Aruanda* e *Vidas secas*.¹⁹⁶

Em relação à responsabilidade social, salta aos olhos o empenho do diretor paraibano em refletir sobre a realidade do sertanejo e o emprego da precariedade técnica como meio de expressão estética. Levando-se em conta a argumentação sobre o subdesenvolvimento no sertão exposta no primeiro capítulo, seria legítimo pensar que esse argumento é um elo entre o filme e a necessidade desses cineastas de refletirem sobre a realidade de seu país. Não é pouco lembrar que os artistas dos anos 1960, sejam eles das artes plásticas, da música, da literatura ou do cinema, eram intelectuais cujas obras pretendiam participar da construção política do país.¹⁹⁷ Um certo *romantismo revolucionário* no qual esses intelectuais se viam como agentes capazes de transformar a história, buscando erigir um “homem novo”: “[...] o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem novo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana e capitalista [...]”.¹⁹⁸

¹⁹⁵ CARVALHO, 1986, p. 123-138.

¹⁹⁶ Para mais detalhes, ver: MONTEIRO, 1986; AVELLAR, José Carlos. Um caçador de imagens; BERNARDET, 1986; SENA, Clovis. São Saruê, Getúlio, Terceiro mundo; PINTO, 1986, p. 139-177.

¹⁹⁷ PÉCAUT, 1990, p. 11.

¹⁹⁸ RIDENTE, 2003, p. 198.

Se, por um lado, esses cineastas seriam os “autores” que deveriam voltar sua câmera para a realidade brasileira, por outro, eles a viam como subdesenvolvida, o que implicava certa relação de alteridade: externamente, com países considerados desenvolvidos; internamente, entre classes sociais diferentes. Esse modo de pensar pressupunha uma “linha evolutiva” que, externamente, iria de um país subdesenvolvido para outro, desenvolvido; internamente, de uma classe social menos esclarecida para outra mais esclarecida, estabelecendo uma escala valorativa, na qual os primeiros estariam num estágio menos avançado que os segundos. Mais que isso: aqueles seriam dependentes destes.

Como demonstrado anteriormente, é essa visão de subdesenvolvimento que encontramos no *País de São Saruê*: os grandes criadores de gado abandonaram suas fazendas no sertão pobre para se dedicarem a atividades mais lucrativas no litoral mais desenvolvido; os latifundiários que ficaram e se dedicaram ao cultivo do algodão impuseram um regime de trabalho ao camponês no qual ele é enredado em dívidas infundáveis; se em relação aos camponeses esses latifundiários são os exploradores, em relação às grandes usinas estrangeiras de beneficiamento do algodão, eles ocupam um lugar inferior, um lugar de dependência num país dependente e subdesenvolvido; a feira da cidade de Sousas é apresentada como a síntese do subdesenvolvimento, onde sertanejos pobres, endividados e doentes trocam seus produtos tradicionais por outros industrializados, trazidos por empresas estrangeiras.¹⁹⁹

No campo cinematográfico, talvez quem melhor sintetizou a ideia de subdesenvolvimento foi Paulo Emílio Salles Gomes, no ensaio *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, citado anteriormente. Segundo Jean-Claude Bernardet, na época de sua publicação, em 1973, na revista *Argumento*, o ensaio de Paulo Emílio sensibilizou cineastas debutantes e veteranos, representou “[...] certo momento de consciência de um

¹⁹⁹ A autora Maria Rita Galvão destaca que os valores culturais ligados ao sertanejo, ao mundo rural, eram vistos como o cerne da nacionalidade brasileira em detrimento do Sul urbano, industrializado e com influência de imigrantes estrangeiros (Ver: GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 220-221).

certo grupo de cineastas”.²⁰⁰ Ao escrever a história do cinema brasileiro sob o ângulo do subdesenvolvimento, o autor levantou uma complexa reflexão sobre a alteridade. Em primeiro lugar, na relação do Brasil com outros países, dizendo que somos “[...] destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos, se desenvolve na dialética rarefeita do ser e ser outro”.²⁰¹ Em segundo, na relação entre as diferentes classes sociais na sociedade brasileira. Nesse sentido, estabeleceu uma diferenciação entre “ocupantes” e “ocupados”, promovendo uma associação entre os cineastas e os “ocupados” que foi bastante estratégica, pois, os jovens cineastas estariam se “dissociando” de sua classe social de origem para se solidarizarem com os “ocupados”, ou seja, com aqueles que estavam à margem dos espaços de poder: favelados, nordestinos, comunidades tradicionais, seja no litoral ou no interior do Brasil. Identificados com os ocupados, esses cineastas se sentiam na condição de representá-los.²⁰²

Segundo Daniel Pécaut, os intelectuais, e com eles os cineastas que se propunham a refletir sobre o país, como os cinemanovistas, por exemplo, viam-se como representantes do outro de classe, ou seja, das classes sociais que eram vistas como oprimidas, e deveriam ter o compromisso ético de esclarecer o “povo” e conduzi-lo à revolução. Essa ideia vinha se gestando desde o final da década de 1940, quando o Partido Comunista, assumindo uma postura cada vez mais nacionalista, foi atraindo para si os intelectuais, mesmo aqueles que não eram militantes, fazendo girar em torno de si uma “sociedade civil comunista”.²⁰³

A cultura popular era o meio pelo qual esses cineastas se aproximavam do “povo”. Entretanto, tal encontro não foi desprovido de tensão. Segundo Ismail Xavier, por um lado, valorizava-se o arcaico, as tradições populares, o mundo rural, como valores nacionais que deveriam ser defendidos frente aos valores estrangeiros, sobretudo os dos países desenvolvidos. Por outro, essas mesmas tradições eram desvalorizadas, pois seriam fatores alienantes, suas características radicadas no tempo, sem abertura às mudanças,

²⁰⁰ *Revista Filme Cultura*, ano 13, n. 35/36, jul./set. 1980. Mesa-redonda na qual Maria Rita Galvão, Antônio Cândido de Mello e Souza, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall debatem o artigo Cinema, trajetória no subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes, p. 2.

²⁰¹ GOMES, 1980, p. 88.

²⁰² GOMES, 1980.

²⁰³ PÉCAUT, 1990, p. 141-152.

serviam aos interesses da classe dominante brasileira, o que fazia os cineastas entenderem o outro de classe como alienado. Muitos filmes dessa época, em sua maioria centrados nesses temas, não mascararam tal conflito, *Barravento* (1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1961) são exemplos do que foi dito.²⁰⁴

Alguns dos principais textos dessa época que discutiam sobre a cultura popular e o militante de esquerda, como o de Ferreira Gullar²⁰⁵ e o de Carlos Estevam,²⁰⁶ demonstram que o sujeito da história não era o “povo”, mas seus representantes: parte da classe média urbana, ou seja, os intelectuais que conseguiam fazer análises mais abrangentes sobre a realidade brasileira e inseri-las num contexto de luta de classes. Portanto, para esses intelectuais, eles tinham a responsabilidade de conduzir o “povo” à revolução. Para tal, eles se apropriariam das manifestações culturais produzidas pelo “povo”, para construir uma cultura popular reelaborada a partir de uma visão mais abrangente, tanto estética quanto política, da realidade brasileira para retornar ao “povo” e mostrar-lhe qual era sua real condição de explorado numa sociedade dividida em classes sociais e que formava um país dependente, cultural e economicamente, dos países desenvolvidos.

Esse modo de ver o outro de classe foi muito influenciado pelas concepções sobre o subdesenvolvimento muito empregadas no contexto desenvolvimentista dos anos 1950, sobretudo pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), por onde passaram vários intelectuais, inclusive Carlos Estevam.²⁰⁷ Um dos meios para realizar tal tarefa eram os Centros Populares de Cultura (CPCs), criados inicialmente em São Paulo por pessoas do teatro ligados ao Teatro de Arena, adquirindo forma definitiva ao se articularem com o ISEB e com a União Nacional dos Estudantes (UNE). Os CPCs foram o ponto de encontro de vários artistas dispostos a levar ao “povo” a arte que visava a provocar reflexões sobre o

²⁰⁴ XAVIER, 1983, p. 161. Segundo Jean-Claude Bernardet, apesar dessa visão sobre o outro de classe como alienado, seria errôneo dizer que esses cineastas não se interessavam pelos outros. Há não só um interesse como uma ternura pelo outro de classe. No entanto, a linguagem da época impedia o surgimento do outro e não a vontade pessoal do realizador (Ver: BERNARDET, 2003, p. 17, 214-218).

²⁰⁵ GULLAR, 1965.

²⁰⁶ ESTEVAM, 1963.

²⁰⁷ Para compreender o surgimento do ISEB e a influência que o Instituto exerceu junto aos intelectuais, ver: PÉCAUT, 1990, p. 97-191.

país e questionamentos sobre a realidade na qual os “oprimidos” estavam inseridos.²⁰⁸ Apesar da pouca expressão que o CPC teve no campo cinematográfico, conseguindo realizar apenas quatro curtas-metragens dos cinco que compunham o filme *Cinco vezes favela*, muitos cineastas que participaram dele, tais como Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, além de Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho, como visto anteriormente, salientaram a importância que ele exerceu em sua formação cultural.²⁰⁹

Ainda no auge das discussões sobre cultura popular, Jean-Claude Bernardet, no livro *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, escrito em 1967, identificou certa “má consciência” dos intelectuais de classe média que iam ao “povo” de maneira paternalista, idealizando “Proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses [...]”²¹⁰ Essa “ida ao povo”, carregada de ambiguidades, fundamentava-se no sentimento de urgência dominante entre os intelectuais dos anos 1960 que acreditavam na sua capacidade de intervenção na realidade por meio de sua arte.

A maior parte da crítica, contudo, veio dos intelectuais dos anos 1980 que não foram nada condescendentes com a concepção “nacional-popular” cunhada por seus pares dos anos 1950/1960. Marilena Chauí, por exemplo, apontou o autoritarismo existente nesse modo de entender a cultura popular nos anos 1960. Na visão da autora, a ideia de ir ao “povo” ou de que os intelectuais seriam seus representantes impediu-os de ver que a cultura popular não seria tão alienada quanto pensavam, mas que suas práticas e representações possuíam lógica própria e que demonstravam duplo movimento de aceitação e resistência à cultura dominante.²¹¹

Na concepção de Ismail Xavier, a visão dos intelectuais como representantes do “povo” acabou sendo paternalista e provocando duplo movimento: conservador, porque o intelectual idealizava certa cultura popular que precisava ser defendida da extinção; progressista, pois fazia dela uma leitura esquemática e redutora, acreditando que desse modo poderia guiá-la para a transformação. Nos dois casos, o ponto de partida era o

²⁰⁸ PÉCAUT, 1990, p. 152-164.

²⁰⁹ GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 146.

²¹⁰ BERNARDET, 2007, p. 49.

²¹¹ CHAUI, 1996.

mesmo: o intelectual que não se perguntava se não seria uma postura autoritária reduzir a cultura popular somente à sua dimensão estética. No pós-1964, talvez pelo choque do golpe militar, essa perspectiva foi estilhaçada pela produção cultural, gerando conflitos no interior dos próprios filmes sem, necessariamente, resolvê-los.²¹² Mas, no campo do documentário, em geral, e de *O País de São Saruê*, em particular, essa perspectiva perdurou por algum tempo, sobretudo mantendo-se o caráter informativo da voz *over*.

Apesar das críticas pertinentes desses autores, Daniel Pécaut chama a atenção para o risco de se caricaturar o passado. Exceto Jean-Claude Bernardet que escreveu no calor das discussões, os demais escreveram num período de abertura política, em que a defesa e a valorização da democracia eram desdobramentos dos anos vividos sob a ditadura militar. O mesmo não acontecia nas duas décadas anteriores, quando a democracia formal não era tão valorizada pelos militantes e intelectuais de esquerda, que a viam inclusive com certa desconfiança, por associarem-na ao liberalismo.²¹³

Todo esse debate girou em torno da construção da nação, de qual imagem de Brasil os cineastas ligados direta ou indiretamente ao Cinema Novo queriam colocar nas telas e à questão da “autoria” e da “política dos autores”. Se essa dimensão da responsabilidade social do “autor” não tivesse tanto peso, talvez filmes mais intimistas, como *Limite*, de Mário Peixoto, ou *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri, teriam tido mais espaço na crítica cinematográfica. É nesse sentido que o primeiro longa-metragem de Vladimir Carvalho parece se alinhar a essa tradição de parte do cinema brasileiro de pensar e construir a Nação. Digo “parte do cinema brasileiro” porque não foram todos os filmes e os cineastas, mesmo os contemporâneos à geração de 1960, que se atribuíram essa tarefa.

É nesse sentido que *O País de São Saruê* se aproxima dessa tradição cinemanovista. Nele é possível encontrar a preocupação de um “autor” que se propõe a refletir sobre a realidade na qual vive de várias maneiras: pela pesquisa realizada para fazer o filme, pela inserção de informações históricas por meio da voz *over* que informa o espectador sobre os problemas do sertão, por assumir as dificuldades técnicas diante da falta de financiamento e transformá-las em recurso estético dentro do filme. Para exemplificar o que

²¹² XAVIER, 1983.

²¹³ PÉCAUT, 1990, p. 180.

foi exposto, ao descrever as condições de produção de seu primeiro longa-metragem, Vladimir Carvalho conta

Filmei ao correr da câmera, improvisado, ligeiro como na feitura de um afresco, porque as precárias condições que reunira não permitiriam um esquema rígido, profissional, com previsão de locações, ou sequer armar um plano de produção com datas e recursos. Era uma peleja em céu (e sol) aberto, sem tempo a perder, com dinheiro curto e equipe mais que mínima, anoitecendo mas não amanhecendo nos lugares, como numa guerrilha.²¹⁴

Além da escassez de recursos financeiros, numa entrevista concedida à revista *Filme Cultura* em 1975, Vladimir Carvalho revelou que não tinha pretensões comerciais com seus filmes. Sabia que eles circulariam, provavelmente, nas universidades, festivais e encontros de cinema, em museus e cinematecas. No entanto, não se furtava ao que, para ele, seria uma satisfação

[...] seguir no mesmo passo, registrando, na medida do possível, os últimos vestígios da cultura e do caráter populares da civilização brasileira. Dessa forma, sem querer, estou realizando um tipo de cinema que poderia chamar de “ressentido”. Portanto, pode parecer estranho minha insistência em permanecer no documentário ou no apego a fatos da cultura que ultimamente vem tomando uma conotação, digamos de “folclorização”. Explico: com o turismo disparado por tantas estradas e o consumo afluente galopando com a classe média abastada, os lugares santos e os monstros sagrados da cultura popular estão sendo rifados, incrementados, televisados, apalpados, como sabemos. Nunca o pitoresco esteve tão em moda, o que nos confirma que a decadência desses valores também chegou.²¹⁵

Então, sua preocupação como autor em registrar a cultura brasileira que estaria ou à margem, ou em vias de desaparecimento remete novamente à postura de Flaherty diante dos esquimós do Norte ou dos pescadores da ilha de Aran: filmar a cultura desses povos que, na sua visão, estaria desaparecendo. Quando Flaherty filmou esses povos, ele os conhecia bem. Ele filmava, montava, filmava novamente, num processo bastante peculiar que seria inviável se fosse nos estúdios de Hollywood. Seus filmes, então, não fazem parte

²¹⁴ CARVALHO, 1986, p. 11.

²¹⁵ *Revista Filme Cultura*, ano 9, n. 27, abr. 1975, Vladimir Carvalho. Documentar a realidade. Entrevista concedida à Vera Brandão de Oliveira, p. 35.

dessa estrutura comercial.²¹⁶ *O País de São Saruê* também não. Mais uma aproximação a um ponto fundamental para o modo como o conceito de “autor” se desenvolveu no Brasil: estar em oposição aos filmes comerciais.

A argumentação de *O País de São Saruê* sobre o sertão nordestino foi tecida por alguém que não é sertanejo, mas que possui bastante proximidade com o tema, como militante de esquerda da sua época.²¹⁷ Numa arena em que valores antagônicos estão em disputa, é preciso admitir as divergências, argumentar a favor de uma perspectiva escolhida e valorizar a adesão do interlocutor obtida por meio da persuasão, o que o documentário faz muito bem. Essa é uma maneira possível de não se recorrer à violência como forma de resolução dos conflitos,²¹⁸ pois não se trata de convencer ninguém pela força, já que a violência não convence, ela impõe um ponto de vista. Assim, *O País de São Saruê* é um ponto de vista que disputou legitimidade por meio da argumentação durante um regime político que se impôs pela força. Tanto Vladimir Carvalho quanto seus contemporâneos escolheram a persuasão em detrimento da violência. Eles, no entanto, valeram-se de outra espécie de violência: a violência simbólica das imagens feias, tristes e pobres que passaram a figurar nas telas como representação do subdesenvolvimento brasileiro que, para eles, era um dado.

Enfim, as questões sobre a autoria são bastante elucidativas a respeito do primeiro longa-metragem de Vladimir Carvalho, mas não exatamente do modo como o método crítico francês as compreendeu e sim da maneira como essas questões foram resignificadas no Brasil. Afinal, a argumentação sobre a miséria do sertão nordestino oferecida ao espectador foi construída por um sujeito que se expressa sobre o problema, que expõe um ponto de vista na arena de debate e contestação social, onde se posiciona em relação aos valores do mundo histórico, seja para concordar ou discordar deles. Nessa perspectiva, esse sujeito ocupa o lugar do autor, do modo como foi pensado no Brasil: como alguém capaz de combinar experimentações estéticas com responsabilidade social, mas que está à margem de uma estrutura comercial.

²¹⁶ COMOLLI, 2008b, p. 230-235.

²¹⁷ MATTOS, 2008, p. 32.

²¹⁸ PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, cap. 1 da segunda parte.

Se pensarmos no processo de interdição de *O País de São Saruê* e de *Cabra marcado para morrer*, descritos anteriormente, é exatamente esse lugar de “autor” que foi interdito. O lugar daquele que expunha uma imagem de Brasil como um país subdesenvolvido, portanto, discordante daquela que o regime militar desejava divulgar, ou seja, de um país em desenvolvimento, cujo progresso, graças à ação dos governos militares, se realizaria no futuro. Esse lugar também foi interdito porque, ao se associar à noção de militante de esquerda, ou de intelectual engajado, agenciava uma imagem imediatamente associada aos “subversivos”, representantes do “perigo comunista”, contra a qual os militares lutavam. Por outro lado, vimos como esse lugar de militante de esquerda era constitutivo da identidade de cineastas como Vladimir Carvalho. Por isso, o processo de silenciamento atingia não só o lugar de fala, que era interdito, como também a identidade desses sujeitos.

Esse percurso feito até o momento demonstrou que o processo de silenciamento imposto ao *O País de São Saruê* envolveu várias dimensões. Em primeiro lugar, por meio da ação censória, tal silenciamento impediu que o filme não fosse exibido no período de 1971 a 1978, recolhendo-o à censura e não atendendo aos pedidos de liberação dele. Concretizou, assim, a repressão a uma imagem de Brasil subdesenvolvido, identificado nos pareceres dos censores. Em segundo lugar, a imprensa escrita pouco noticiou sobre essa interdição. Afinal, apesar de a censura prévia a jornais e revistas não ter existido legalmente, vimos anteriormente o modo como ela foi exercida. Em terceiro lugar, esse processo de silenciamento também atingiu o “autor”, ou seja, aquele que se expressa sobre a realidade brasileira por meio de seus filmes, que também foi interdito.

É por isso que, em 1971, *O País de São Saruê* era um documentário com um argumento sobre o sertão nordestino, apresentando-o como pobre e subdesenvolvido. Com a história de interdição à qual foi submetido, ele passou a expressar também todo um sistema repressivo que tentava impor um silenciamento às ideias discordantes das dos militares. Do mesmo modo, em 1964, *Cabra marcado para morrer* seria um filme sobre o assassinato de um líder camponês no interior da Paraíba, ou seja, o foco seriam os conflitos em função da estrutura agrária. Em 1984, ele foi o encontro do cineasta com as pessoas de sua equipe original, perseguidas pelos militares, ou seja, o foco foi a repressão política. Em

ambos os casos, expressam a busca do regime militar por uma homogeneidade de pensamento que compreendia o modo como viam a si mesmos, o país e a população brasileira. Nessa perspectiva, podemos entender que o silêncio não cala, seu sentido só se desloca no tempo, sendo, muitas vezes, re-significado, tornando-se possível seguir os vestígios do passado e ver as dimensões de uma memória manipulada.

Capítulo 3: ENTRE O PASSADO E O FUTURO: SÃO SARUÊ, A ASPIRAÇÃO DO SERTANEJO

DOUTOR mestre pensamento
Me disse um dia: – você
Camilo, vá visitar
O país de “São Saruê”
Pois é o lugar melhor
Que neste mundo se vê.²¹⁹

Quando os acontecimentos são organizados em forma narrativa na montagem de um filme, são dispostos em uma determinada temporalidade. Uma, duas horas ou mais de narrativa podem conter séculos ou apenas um dia. Pensemos nos documentários que se referem ao mundo histórico. As filmagens são feitas no tempo presente e, via de regra, registram o encontro do realizador com o outro. Mas, nesse encontro, há várias maneiras de acessar o passado²²⁰ e também de pensar o futuro.²²¹ Nessa perspectiva, *O País de São Saruê* é bastante recortado por diferentes temporalidades.

As primeiras imagens que o espectador vê no documentário de Vladimir Carvalho não são os créditos iniciais, são informações sobre o processo de restauração pelo qual passou a película, os patrocinadores e os restauradores que trabalharam no projeto, iniciado em março de 2003 e finalizado em setembro de 2004, revelando um passado bastante recente. Tal restauração não foi um caso isolado, pois, a partir de meados dos anos 1990, houve um esforço de instituições de guarda e preservação de filmes para recuperar obras da cinematografia nacional consideradas importantes, tornando-as mais acessíveis,

²¹⁹ SANTOS, [s.d.].

²²⁰ As lembranças de um ou de vários entrevistados, os filmes de arquivo (aqueles realizados no passado depositados em arquivos filmográficos), os filmes domésticos (aqueles amadores, para registrar eventos familiares ou entre amigos), fotografias, jornais antigos.

²²¹ É comum vermos nos créditos finais, em filmes de ficção ou em documentários, informações sobre o personagem ou assunto tratado que são posteriores ao tempo contemplado na narrativa fílmica e ao período das gravações. Em relação ao tempo de filmagem, essas informações são futuro, mas, para o espectador, são passado.

por meio do DVD, a um público mais amplo.²²² A recuperação de obras de Joaquim Pedro de Andrade e de Glauber Rocha são exemplos dessa ação.

Numa época em que a experiência temporal é cada vez mais acelerada e que as tecnologias se modificam e se deterioram muito rapidamente,²²³ segundo Beatriz Sarlo, essa prática preservacionista das últimas décadas apresenta dois movimentos opostos. De um lado, anuncia a era das dissoluções do passado, como se ele tivesse sido capitulado pelo “instante”, “lugar-comum” da pós-modernidade. De outro, a transformação desse passado em heranças, em museus, em parques temáticos históricos, no renascimento de romances históricos, nos filmes que visitam momentos diferentes do passado, nas histórias da vida privada, o que Nietzsche chamou, irritado, de “história dos antiquários”.²²⁴

A preservação fílmica está na linha tênue entre as “dissoluções do passado” e a “história dos antiquários” que, no entanto, não são necessariamente polos opostos. À primeira vista, o DVD, por exemplo, contribuiria para essa “dissolução do passado” por ser uma mídia mais barata e menos durável. Contudo, a possibilidade de transferir a película para o meio digital e gravá-la em DVD favoreceu maior difusão do filme, porque é mais fácil e barato assistir a ele nesse suporte do que em seu formato original. Além disso, contribuiu para a preservação da própria película, pois a matriz pode permanecer numa instituição de guarda e preservação, correndo menos risco de se deteriorar na manipulação para a exibição. O mercado aproveitou o público dos filmes esquecidos ou daqueles valorizados pela crítica, mas desprezados pelo grande público, lançando-os em DVDs.²²⁵ Assim, a mídia que poderia ser vista como “diluidora de passado” pode ser uma difusora de “antiquários”.

Entretanto, à medida que aparecem novas tecnologias de captação ou de difusão da imagem em movimento, e isso tem sido cada vez mais frequente, os suportes anteriores

²²² Para informações sobre projetos de restauração de filmes, ver: <www.cinemateca.com.br>; para difusão, ver: <www.arquivonacional.gov.br> e <www.mnemocine.com.br>, além dos diversos Museus da Imagem e do Som espalhados pelas principais capitais brasileiras.

²²³ A preservação de qualquer suporte depende das condições em que é feita, mas, de modo geral, uma película dura aproximadamente 100 anos, a fita VHS, 10 anos e o disco DVD, 5 anos. Agradeço à Daniela Giovana Marquez, conservadora do Centro de Referência Audiovisual da Prefeitura de Belo Horizonte, pela informação.

²²⁴ SARLO, 2007, p. 11.

²²⁵ PEREIRA, 2005, p. 41.

são esquecidos. Isso quer dizer que, se um filme está gravado em fita magnética VHS e não for transferido para DVD, corre o risco de não mais ser visto, porque com o tempo, o aparelho que lia a primeira desaparecerá do mercado e o que lê o segundo não consegue fazer o mesmo com a fita VHS.²²⁶ Logo, neste caso, as novas invenções tecnológicas seriam as “diluidoras do passado” que só seria conhecido pelas “histórias de antiquários”.

Como se vê, o problema não é nada simples. Mesmo entendendo o filme como um documento histórico,²²⁷ independentemente de seu gênero cinematográfico, por ele registrar os bens materiais existentes (vestuário, móveis, tecnologias, arquitetura, máquinas, dentre outros), o imaginário social de uma época (por exemplo, valores, comportamentos, temas preferidos e o modo como são filmados) e o desenvolvimento de técnicas e linguagens cinematográficas (tipos de equipamentos disponíveis, quais os elementos de linguagem cinematográfica utilizados, quais as inovações técnicas e estéticas, etc.), as instituições de guarda e de preservação não teriam recursos técnicos e humanos suficientes para guardar e preservar todos os filmes produzidos.²²⁸

Esse panorama gera certos impasses, pois coloca a questão de eleger critérios que orientem a escolha do que preservar. Isso significa que esse gesto define se um filme merece entrar para a posteridade ou não. Se o critério fosse a bilheteria, filmes como *O País de São Saruê*, por exemplo, desapareceriam. Se o critério fosse o sucesso de crítica e de premiações, as pornochanchadas, por exemplo, também desapareceriam. Apesar de inexistirem respostas unânimes a essa questão, na prática dos arquivos filmográficos é possível perceber frequentemente dois caminhos: as obras doadas pelo cineasta ou por sua família e as que tiveram boa recepção da crítica têm mais chances de entrarem para a posteridade por meio das instituições de guarda e preservação, tais como cinematecas e Museus da Imagem e do Som. O empenho da família do cineasta em conseguir recursos junto a leis de incentivo à cultura para recuperar sua obra também é um fator importante na preservação de uma obra cinematográfica. No caso que nos interessa diretamente, *O País de São Saruê* foi restaurado pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, com

²²⁶ PEREIRA, 2005, p. 66-70.

²²⁷ Para a discussão sobre o filme como documentário histórico, ver: FERRO, 1992; *Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, 2004, ano 1, n. 1; SCHVARZMAN, 1994.

²²⁸ PEREIRA, 2005.

patrocínio da *Petrobras Distribuidora*, por meio da Lei Rouanet/Ministério da Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), fruto do empenho do diretor. Este fato demonstra, em primeiro lugar, a existência de uma lei que incentiva a restauração de películas, reflexo do interesse da sociedade, ou de parte dela, nesse tipo de ação cultural. Em segundo, expressa o empenho do próprio diretor ou em não deixar seu filme no silêncio, ou em não aceitar o silêncio imposto pelos militares.

Além do valor artístico de *O País de São Saruê*; do empenho do diretor em preservar a película; do quanto ele é um documentarista com carreira sólida dedicada ao documentário, cujas obras são premiadas e respeitadas; outro aspecto pode ter colaborado com o fato de ele ter conseguido patrocínio para a restauração da película de seu primeiro longa-metragem: 2004 foi o ano de um aniversário que dificilmente se esqueceria, pois fazia quarenta anos que os militares tomaram o poder, ficando vinte anos no governo. O conteúdo do terceiro fotograma, nos créditos iniciais, é exatamente sobre o período da censura no regime militar. Ele apresenta três informações básicas: ano de produção (1970), período que ficou interdito (1970-1978), quem exerceu a censura (Divisão de Censura e Diversões Públicas) e sua exibição no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* em 1979, quando ganhou o Prêmio Especial do Júri. É prática comum inserir na película os prêmios conquistados pelo filme, mas acrescentar informações sobre a história de sua interdição e de sua restauração é um gesto que deixa para a posteridade não somente o filme, mas também o fato de que em determinado momento histórico ele foi rejeitado, em outro, aceito. Quando se interdita, o gesto é de rejeição. Quando se restaura, o gesto é de valorização e de aceitação.

Assim, os primeiros fotogramas dos créditos iniciais apresentam a relação de *O País de São Saruê* com o regime político de sua época e seus desdobramentos mais de trinta anos depois. Por um lado, logo de início, eles explicitam o longo silêncio imposto ao filme pela censura do regime militar e a persistência do diretor em difundí-lo, questão vista no capítulo anterior. Por outro, é possível identificar neles, e em todo o filme, ora um passado bastante recente; ora um passado distante, da história do Brasil, como a lendária seca de 1877; ora um passado mítico, remontando a um tempo de abundância perdido.

Em resumo, ao seguir o argumento de *O País de São Saruê* sobre o tema do subdesenvolvimento, no primeiro capítulo, esses sentidos de presente, passado e futuro foram se tornando visíveis ao longo do filme: um passado de apogeu econômico, mas que acumulou erros em relação a possíveis soluções para as consequências dos ciclos da seca; um presente subdesenvolvido, mas com potencial para agenciar um futuro melhor, quando se realizaria a utopia de uma sociedade mais justa. Segundo Reinhart Koselleck, esse modo de ver o futuro foi gestado na modernidade, um pouco antes da Revolução Francesa, quando deixou de ser visto sob uma perspectiva teleológica para ser o momento em que o progresso seria definitivamente alcançado, misturando prognósticos racionais, baseados em conhecimentos científicos disponíveis na época, e previsões de caráter salvacionista.²²⁹

Além do modo como presente, passado e futuro aparecem nos créditos iniciais, em grande parte, essas temporalidades são articuladas no filme em um contraste entre o que o sujeito enuncia — seja ele a voz *over* do narrador, o poema em *off*, as canções ou ainda os entrevistados —, muitas vezes referindo-se a um passado de abundância, e as imagens de um presente em decadência que se opõe ao que esse sujeito diz. Assim, acompanharemos as mediações existentes na construção dessas temporalidades na narrativa fílmica.

3.1 “É tempo de parar? Ainda não.”: passado e futuro movimentados pela esperança

“É tempo de parar?” é a pergunta que o poema em *off* faz, ao se identificar com o explorador de minério Chateaubriand Suassuna (veremos esse personagem com mais detalhes posteriormente). A resposta é “ainda não”, revelando um constante agenciamento da esperança que perpassa passado e futuro, apesar de o presente ser visto pelos personagens do filme com características negativas. Na construção dessas temporalidades na narrativa fílmica, muitas foram as mediações, oriundas tanto de conhecimentos históricos e sociológicos sobre o sertão quanto das manifestações da cultura sertaneja.

Uma das mediações possíveis é a caracterização do sertão como espaço geográfico hostil à presença humana, no qual se destaca o sertanejo como homem forte que

²²⁹ KOSELLECK, 2006, p. 36. Obs.: O autor trata a relação futuro/passado na modernidade, mas creio que suas reflexões acerca das temporalidades podem iluminar as questões deste trabalho.

luta contra as intempéries da natureza, presente tanto em *O País de São Saruê* quanto em *Os sertões*,²³⁰ de Euclides da Cunha. No entanto, tal ponto de partida poderia sugerir uma aproximação forçada entre o filme e o livro só por terem o sertão como tema comum. Entendendo, por um lado, que Vladimir Carvalho era um militante de esquerda, filiado ao Partido Comunista, com pensamentos esquerdistas herdados do pai, a quem ele demonstra bastante consideração, e que, além de tudo isso, graduou-se em filosofia; entendendo, por outro lado, que a saga dos habitantes de Canudos narrada pela ótica de Euclides da Cunha foi amplamente divulgada²³¹ e que fatalmente seu livro seria lido, ou pelo menos conhecido, em um curso de filosofia; sabendo que é uma característica marcante desse documentarista paraibano fazer longas pesquisas sobre o assunto que deseja filmar, método utilizado desde a década de 1960 até os dias atuais,²³² seria compreensível a dedução dessa influência. Vladimir Carvalho inclusive cita que as três idades — a terra, o homem e a cultura — foram organizadoras da estrutura de seu primeiro longa-metragem.²³³ Vale lembrar que a terra, o homem e a luta foi a organização que Euclides da Cunha deu a seu livro sobre Canudos. Mas a citação direta da obra que narra a saga de Antônio Conselheiro está em *Romeiros da Guia* (1962), um curta-metragem que Vladimir Carvalho dirigiu logo após a participação em *Aruanda*.²³⁴

Os sertões é um livro entendido como um ensaio que combina conhecimentos científicos (geografia, história, sociologia, antropologia) com estilo literário. Ao ser inserido nesse gênero, o livro que narra a luta dos seguidores de Antônio Conselheiro

²³⁰ A edição que será usada na presente pesquisa é a publicação de *Os sertões*, na coleção “Intérpretes do Brasil”, lançado pela Editora Nova Aguilar em 2002, com três volumes que reúnem obras clássicas, como *Retrato do Brasil* (Paulo Prado), *Casa Grande & Senzala* (Gilberto Freyre) e *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda).

²³¹ O clássico de Euclides da Cunha foi editado desde 1902 (primeira edição) até o século XXI, com mais de cinquenta edições em língua portuguesa e traduzido para cerca de dez línguas estrangeiras. Apesar de existirem outras insurreições após a proclamação da República, a guerra de Canudos teve ampla cobertura na imprensa escrita por causa da presença de jornalistas no local dos acontecimentos, uma novidade na imprensa da época. O engenheiro militar Euclides da Cunha foi um deles, enviado como repórter para a guerra de Canudos pelo jornal *A Província de São Paulo*, precursor do jornal *O Estado de S.Paulo*. Assim, as reportagens sobre a guerra de Canudos publicadas nos jornais provocaram a opinião pública, com posturas favoráveis e contrárias à campanha republicana contra os seguidores de Antônio Conselheiro (Ver: GALVÃO, 2001, p. 153-154).

²³² Declaração de Vladimir Carvalho numa palestra sobre o filme *O Engenho de Zé Lins*, dia 04.11.2009, no Museu de Imagem e Som de Campinas/SP.

²³³ MATTOS, 2008, p. 129.

²³⁴ MOURA, 1996, p. 17-18.

contra o exército republicano foi colocado ao lado de autores como *Populações meridionais* (Oliveira Viana), *Retrato do Brasil* (Paulo Prado), *Casa Grande & Senzala* (Gilberto Freyre), *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda), dentre outros. Segundo Roberto Ventura, na introdução da edição de *Os sertões* em 2002, todos esses autores “[...] traçaram amplos panoramas da sociedade e da cultura brasileiras com base em modelos vindos da antropologia, da história, da geografia e da sociologia”.²³⁵

De certo modo, o documentário de Vladimir Carvalho guarda traços ensaísticos, combinando informações históricas, descrições antropológicas da vida do sertanejo e, ao mesmo tempo, desenvolvendo um estilo poético de narrar, seja nos enquadramentos que escolhe, seja no poema que acompanha as imagens. O documentário também traça uma visão panorâmica do sertão nordestino, tomando a região do rio do Peixe como caso exemplar que pode ser estendido ao sertão como um todo, como avisa nos créditos iniciais.

Essa referência aparece fortemente na configuração do vaqueiro. Dois homens vestidos com roupas de couro, trajes típicos do sertão, montados em seus cavalos, atravessam o quadro num cenário solitário. Numa panorâmica em câmera baixa, ao longe, caminhando, esses vaqueiros são quase dois pontos solitários em meio ao deserto, sobre o chão seco e debaixo de sol forte, visível pela sombra marcada. Eles atravessam um riacho e correm em meio à caatinga, protegidos dos galhos secos e espinhos pela “armadura de couro”.

²³⁵ CUNHA, 2002. Texto introdutório de Roberto Ventura, p. 171-172.



FIGURA 22 – Cavalgada dos sertanejos
 Fonte: *O País de São Saruê*.

Na descrição euclidiana, o sertanejo, numa primeira observação, seria visto como “desgracioso e desengonçado”. Todavia, um olhar mais atento desse vaqueiro em ação, como na recuperação de um novilho desgarrado, por exemplo, revelaria quase um herói da caatinga, como, talvez, os vaqueiros vistos nos fotogramas acima reproduzidos,

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. [...] A sua compleição robusta ostenta-se, nesse momento (de perseguição ao novilho desgarrado), em toda a plenitude. Como que é o cavaleiro robusto que empresta vigor ao cavalo pequenino e frágil, sustentando-o nas rédeas improvisadas de caroá, suspendendo-o nas esporas, arrojando-o na carreira — estribando curto, pernas encolhidas, joelhos fincados para frente, torso colado no arção — escanchado no rastro do novilho esquivo: aqui curvando-se agilíssimo, sob um ramalho, que lhe roça quase pela sela [...] e galopando sempre, através de todos os obstáculos, sopesando à destra sem perder nunca, sem a deixar no inextrincável dos cipoais, a longa aguilhada de ponta de ferro encastado em couro, que por si só constituiria, noutras mãos, sérios obstáculos à travessia [...].²³⁶

²³⁶ CUNHA, 2002, p. 272.

As cenas acima e essa citação de *Os sertões* apresentam a preocupação em descrever o sertanejo, identificar seus traços culturais e seu modo de vida. No entanto, a obra euclidiana não oferece uma chave de interpretação do filme, não o abre, nem o fecha, não aparece na escolha das canções, quase todas recolhidas do cancionário popular nordestino ou da música urbana. A descrição euclidiana do sertão e do sertanejo complementa as informações históricas oferecidas pela voz *over* e reforça a composição da cena. Como exposto no primeiro capítulo, essa voz ocupa um lugar de poder determinante dentro do documentário de modelo sociológico, já que é a “voz da verdade” dentro do filme.²³⁷ Entretanto, em *O País de São Saruê*, ela não é a única, mas apenas mais uma voz a falar sobre o sertão, pois ocupa o lugar de informar, de agregar à cultura do sertanejo mais conhecimentos a respeito do sertão, de estabelecer diálogos com o modo de ver o Brasil pela ótica do subdesenvolvimento²³⁸ e com um dos autores considerados intérpretes do Brasil, Euclides da Cunha, que fundou o sertão como um lugar de representatividade do nacional e requalificou-o nas ciências humanas.

Assim como a voz poética, os entrevistados, o diretor, as canções, o cordel e a *mise-en-scène* dos sertanejos sobre seu cotidiano, a referência de *Os sertões* é mais uma voz que compõe a narrativa fílmica, cuja polifonia, como num coro, dilui o poder de verdade da voz *over*. Dentro dessa polifonia, a literatura de cordel ocupa um lugar de destaque nas mediações do filme. Muitas vezes ela se destaca das outras vozes; em outras, mantém-se discreta, sustentando a base para que outras vozes possam sobressair.

A literatura de cordel ganhou o interesse dos intelectuais e chegou ao cinema como recurso estético num contexto de engajamento político desses intelectuais nos anos 1960, quando, como vimos no segundo capítulo, buscaram se aproximar da cultura popular.²³⁹ Segundo Candance Slater, brasileira que fez pesquisa de campo com os

²³⁷ Para mais informações sobre o documentário de modelo sociológico, ver: BERNARDET, 2003; NICHOLS, 2005b.

²³⁸ Para a importância do tema do subdesenvolvimento para a geração de intelectuais dos anos 1960, ver: PÉCAUT, 1990.

²³⁹ Ismail Xavier lembra que os intelectuais de esquerda se aproximaram da cultura popular a partir dos anos 1960 porque viam nas manifestações culturais da população um meio de comunicação que poderia conduzir o “povo” à revolução. Antes da tomada do poder pelos militares em 1964, eles acreditavam que a

poetas nordestinos, até a década de 1960, os poetas populares chamavam suas produções de “folhetos” ou “folhetes”. A autora afirma que o nome “literatura de cordel” lhes foi atribuído por visitantes de classe média urbana, sobretudo os intelectuais, a partir da década de 1960, que passaram a associar os folhetos nordestinos ao cordel português. Desde então, algumas universidades do Nordeste começaram a catalogá-los e colecioná-los. Os projetos existentes no governo João Goulart voltados para a valorização da cultura popular contribuíram com o crescimento desse interesse. Embora com objetivos diferentes, a cultura popular continuou sendo preocupação dos governos militares. Sobretudo após 1968, eles quiseram promover o nacionalismo por meio de programas de valorização do folclore, inclusive empregando-o politicamente, como por exemplo, convidando artistas populares para fazerem festas de formatura da Escola Superior de Guerra, festivais populares para aniversários do golpe militar de 1964 e, ainda, divulgando na imprensa escrita que os poetas populares seriam os “profetas do futuro”.²⁴⁰

O encontro do cinema brasileiro com os folhetos nordestinos já havia se dado em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), no qual eles eram uma mediação importante, mas não a única. Segundo Ismail Xavier, o cordel dentro do filme de Glauber Rocha faz um movimento em direção ao discurso de raízes culturais, mas não dá a chave de fechamento do filme, delegada à música erudita de Villa-Lobos. Ambos — cordel e Villa-Lobos — são reorganizados sob uma perspectiva erudita, incrustada na cultura urbana. Entretanto, não se trata de qualquer música erudita, mas sim daquela que está intimamente associada a um sentimento nacionalista. Em contrapartida, o cordel não é exatamente aquele da tradição nordestina. Do mesmo modo que beatos e cangaceiros são encenados, o cordel também o é. Ele passa por uma reelaboração sob uma matriz erudita que encena o popular.²⁴¹ Ao contrário do filme de Glauber, no documentário *O País de São Saruê*, o poema em *off* escrito por Jomar Souto a pedido de Vladimir Carvalho, bem ao estilo dos

revolução brasileira iria encaminhar o país para a modernização, superando o mundo arcaico e rural. Nessa perspectiva, era quase natural a passagem da transformação econômica para mudanças sociais, culturais e democratização do poder, haja vista as experiências de Cuba e de outros países (XAVIER, 1993, p. 269).

²⁴⁰ SLATER, 1984, p. 50-54.

²⁴¹ XAVIER, 1984, p. 92.

folhetos nordestinos, é utilizado como mediação do início ao fim do filme, dialogando com canções do próprio cancioneiro nordestino, sem ser substituído por alguma música erudita.

Seria impróprio, no entanto, afirmar que Vladimir Carvalho se aproximou dos folhetos nordestinos apenas em função do filme, como se essa arte lhe fosse distante. Desde menino, ele conhecia os folhetos em geral, e *Viagem a São Saruê* em particular, das feiras na Paraíba.²⁴² Afinal, seu estado natal é considerado pelos pesquisadores como o berço dos folhetos nordestinos desde a segunda metade do século XIX, quando sua produção ganhou impulso após o crescimento econômico do Nordeste por causa do aumento da produção de algodão. Com essa economia crescente, chegaram prensas²⁴³ que possibilitaram a impressão de folhetos em pequenas cidades da Paraíba, tais como Areia, Guarabira e Itabaiana, onde nasceu Vladimir Carvalho, e de outros estados como Pernambuco (Catolé do Rocha), Ceará (Novas Russas) e Rio Grande do Norte (Carris Novos).²⁴⁴ Os mais importantes poetas do século XIX, inclusive Sebastião Nunes da Costa (1797-1858), o iniciador dos folhetos, saíram da cidade paraibana de Teixeira.²⁴⁵ Além dessa proximidade com a literatura de cordel, Vladimir Carvalho também fazia — e ainda faz — xilogravura, uma técnica muito empregada nas ilustrações desse tipo de poesia. Aliás, o cartaz do filme *O País de São Saruê* é uma xilogravura feita por seu diretor.²⁴⁶

²⁴² MATTOS, 2008, p. 126.

²⁴³ Prensa é o nome atribuído ao local onde fica o maquinário que imprime os folhetos, de onde são retirados para serem vendidos nas feiras.

²⁴⁴ SLATER, 1984, p. 13-22.

²⁴⁵ ABREU, 1993, p. 73-81.

²⁴⁶ Entrevista concedida ao Programa *Nomes do Nordeste*, no Centro Cultural Banco do Nordeste, [s.d.]. Agradeço a Alberto Nasiasene por ter gentilmente cedido uma cópia dessa entrevista.

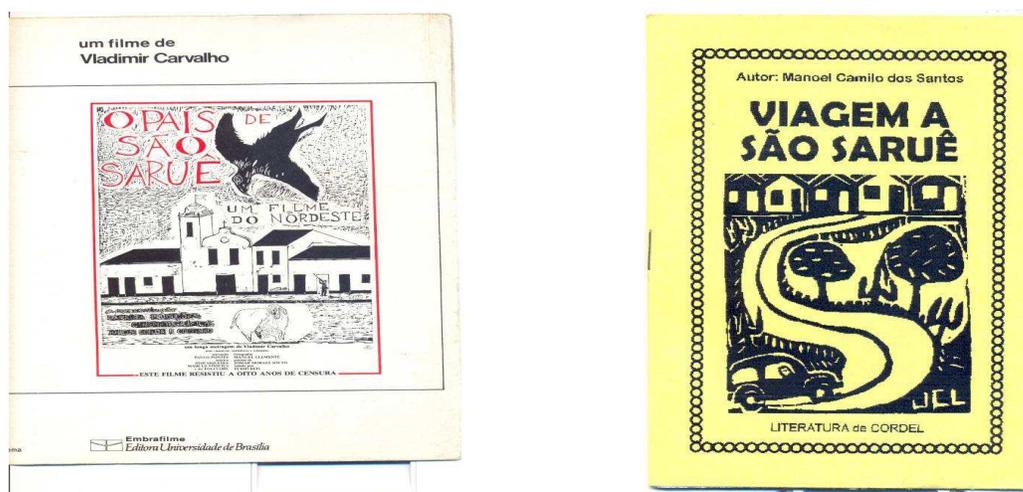


FIGURA 23 – Xilogravura de Vladimir Carvalho, reproduzida na capa do livro *O País de São Saruê* e Capa da literatura de cordel de *O País de São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos
 Fonte: CARVALHO (Coord.), 1986 e SANTOS, Manoel Camilo dos. *O País de São Saruê*, 1979.

O autor de *Viagem a São Saruê*, Manoel Camilo dos Santos, vem desse berço dos folhetos nordestinos. Paraibano, nasceu em 1905, em Guarabira. Diferente de muitos poetas populares, Manoel Camilo imprimia seus próprios folhetos e também de outros poetas na sua prensa chamada Estrela da Poesia, localizada em Campina Grande, que funcionou até o final da década de 1970.²⁴⁷

Se poetas e público denominavam de folhetos essas histórias narradas em forma poética, então os motivos pelos quais eles receberam dos intelectuais esse nome de literatura de cordel são uma questão que deve ser levada em conta. A pesquisadora Márcia Abreu desenvolve a seguinte hipótese sobre o assunto: os folhetos nordestinos não são tributários dos cordéis portugueses. O que eles têm em comum é a estrutura física: papel jornal dobrado duas ou quatro vezes, normalmente dependurados num barbante, baratos e fáceis de transportar e de vender. Este suporte para histórias existe em vários países, mas, segundo a autora, não se pode definir um gênero literário em função das características materiais de seu suporte. Ela argumenta que o folheto nordestino possui estrutura própria, diferente do cordel português e de outros países. Sendo assim, a razão do pressuposto da

²⁴⁷ BATISTA, 1977, p. 295. Ver também: SLATER, 1984, p. 32.

origem portuguesa para os folhetos nordestinos pode ser encontrada em outro lugar: é comum à elite brasileira pensar que o colonizador é superior, doando “cultura” aos colonizados e recebendo destes a “natureza”. No máximo, o que as elites fazem é valorizar essas produções como folclore ou cultura popular, mas sempre os inserindo numa tradição européia, como se esse gesto lhes conferisse *status* de arte. Por isso, não conseguiam pensar que os nordestinos, apesar das precárias condições sociais, criaram uma forma de poesia específica e original.²⁴⁸

Na medida em que o pressuposto da origem portuguesa dos folhetos nordestinos é encontrado não numa estrutura comum entre estes e o cordel português, mas na imagem de Brasil dependente culturalmente que a elite construiu, essa discussão dialoga com as questões expostas sobre como os cineastas dos anos 1960/1970 viam a cultura popular. Eles acreditavam que deveriam valorizar a cultura popular, mas, ao mesmo tempo, entendiam-na como “alienada” e não abriam mão do recorte político ao qual se filiavam. Ver o Brasil sob a ótica da carência colocava o país em posição inferior aos estrangeiros, interpretando as manifestações culturais como inferiores ou tributárias de outras mais “avançadas” ou “modernas”. A hipótese de Márcia Abreu traz à baila a questão de que a construção dessa imagem de Brasil colonizado e dependente, no viés dessas esquerdas, influenciou a interpretação de uma manifestação cultural comum a todo o Brasil, mas que desenvolveu características próprias na região nordestina, impedindo de vislumbrar as diferenças entre o cordel português e os folhetos nordestinos.

De modo geral, segundo Sebastião Nunes Batista, os temas da literatura de cordel giram em torno da religiosidade (histórias de santos e curas, por exemplo), de aventuras, de casos de amor. Os seres humanos ora são representados como heróis, ora como anti-heróis. Há também narrativas que envolvem animais, às vezes, eles são personagens que prejudicam os seres humanos, outras vezes, são companheiros.²⁴⁹ Candace Slater completa dizendo que a maior parte dos folhetos são engraçados, poucos são obscenos ou pornográficos, mas quase todos têm mensagem explícita, solene e sem ambiguidades. Os acontecimentos históricos também servem como matéria-prima para os

²⁴⁸ ABREU, 1993, p. 125-136.

²⁴⁹ BATISTA, 1977.

poetas: o banditismo, o messianismo, a política e a seca, dentre outros. Outra fonte de inspiração para os poetas é o cotidiano, acontecimentos escutados nas ruas e feiras que são recriados nos folhetos, ou histórias que destacam as virtudes do vaqueiro. Quando as histórias são fantasiosas, elas devem obedecer ao princípio da verossimilhança. Frequentemente, os poetas eram homens, entre 13 e 90 anos que sabiam ler precariamente. Não raro aprendiam a ler sozinhos, com folhetos e cartilhas. A família incentivava o poeta que aprendia seu “ofício” com algum parente. O poeta, em geral, se autorrepresentava, orgulhosamente, como um “matuto”. Isso lhe dava um sentimento de pertencimento ao mesmo grupo social dos compradores dos folhetos.²⁵⁰

O cordel *Viagem a São Saruê*, do poeta Manoel Camilo dos Santos, uma das vozes do filme de Vladimir Carvalho, é uma história fantasiosa e verossímil, cujo personagem principal é o próprio poeta que viaja à terra sem males, ao lugar ideal, à utopia de uma sociedade perfeita.

A utopia é a confluência entre o filme de Vladimir Carvalho e o folheto, tendo na participação dos exploradores de minério (Pedro Alma, Zeca Inocência e Chateaubriand Suassuna) sua melhor expressão.²⁵¹ Entendendo utopia como a concebe o historiador Jerski Szacki, ou seja, como uma categoria histórica justamente porque não é independente das condições nas quais foi criada,²⁵² é possível ver que as imagens e o argumento do documentário ora expressam a utopia de um lugar melhor de se viver, como no folheto *Viagem a São Saruê*, ora expõem uma visão sobre a realidade como pobre e subdesenvolvida.

Chateaubriand Suassuna, visto como lunático por seus vizinhos, é apresentado no filme como um homem que levava às últimas consequências a busca pelo minério. Sua personagem é a expressão da prospecção de uma terra sem males, cuja esperança de encontrá-la ainda não tinha se perdido, como indica o título deste tópico. Nas cenas da

²⁵⁰ SLATER, 1984, p. 13-34, 181-206.

²⁵¹ Outro filme de Vladimir Carvalho que trata da exploração de minério é o curta-metragem *A pedra de riqueza*. O início de suas filmagens foi na época das gravações de *O País de São Saruê*, mas foi finalizado em 1975. O filme mostra a exploração rudimentar da xelita no interior da Paraíba, um minério utilizado nas indústrias bélica e espacial, mas cujo destino é desconhecido dos sertanejos que o extraem das terras áridas do sertão. Ver o “Extra” do DVD *O País de São Saruê*.

²⁵² SZACKI, 1972, p. 18.

chegada da equipe de filmagem à casa de Suassuna (figura 18), antes mesmo de apresentar o personagem, a voz *over* informa “O folheto da ‘Viagem a São Saruê’, do romanceiro popular, fala da existência de uma terra mitológica de riqueza e fartura. Essa imagem parece se repetir, pelo menos virtualmente, nesses campos, inflamando as imaginações e provocando, às vezes, ilusões definitivas”.

Logo na sequência, essa mesma voz *over* apresenta Chateaubriand Suassuna, como membro de família tradicional e sobrinho de antigo governador da Paraíba. Ele seria incansável na busca por urânio em sua propriedade, usando “rudes instrumentos de trabalho”, um “visionário como sabem ser os sertanejos”. Dos mineiros Pedro Alma e Zeca Inocência ouve-se a voz que combina um passado histórico com um tempo de fartura e de bonança. Ao contrário, de Suassuna não se ouve a voz. Sua fala é substituída pela voz *over*, que o apresenta, e pelo poema em *off* que se coloca em primeira pessoa e que fala por ele. Vê-se apenas sua ação de cavar a terra arenosa com uma foice, mostrando para a câmera sua persistência na busca por urânio.

Com suas ferramentas rústicas, Chateaubriand Suassuna cava a terra seca que reluz ao sol. Ao seu redor, fotógrafo e cinegrafista registram sua ação. Na cena seguinte, cuja montagem demonstra o processo de construção da imagem dentro do próprio filme,²⁵³ a foto da cena anterior é a mesma publicada no *Jornal do Brasil* de 28 e 29 de dezembro de 1969.

²⁵³ Esse tipo de montagem é denominada de *mise-en-abymes* por Jean-Louis Comolli. Sem tradução para a língua portuguesa, o termo significa a cena dentro da cena, como se fosse uma autocitação, um retorno sobre si mesma, uma constante lembrança para o espectador de que ele está vendo um filme e não o real. O recurso de *mise-en-abymes* é identificado por Comolli no filme *O homem da câmera* (Dziga Vertov, 1929). Neste filme, a sequência na qual parece haver um homem preso numa linha férrea e o trem vindo em alta velocidade, criando a ilusão de que o homem será atropelado pelo trem, para, logo na sequência seguinte, desfazer a ilusão ao ver que o homem não estava preso, era uma montagem que pretendia mostrar ao público um dos truques cinematográficos. No caso da sequência de Suassuna, é empregado o mesmo recurso de revelar ao espectador os “truques cinematográficos”, mostrando, à maneira de Vertov, como a imagem foi filmada e a reprodução da cena como uma foto no jornal. Para mais informações sobre esse filme de Vertov, ver: COMOLLI, 2008a, p. 236-259.



FIGURA 24 – Chateaubriand Suassuna escava em busca de minério – *Jornal do Brasil*
Fonte: *Jornal do Brasil* e *O País de São Saruê*.

O poema em *off* identificado com Suassuna projeta no futuro a terra da bonança. Ele fala por Suassuna e estabelece o elo entre o filme e o folheto da terra utópica de São Saruê. Ele dá a chave de interpretação do título do filme e de como o estilo do folheto nordestino foi utilizado como recurso estilístico para a criação do poema. Seria como se o poema refletisse o mundo imaginário do sertanejo em geral e de Suassuna em particular, como na narrativa abaixo que o acompanha cavando a terra em busca do minério:

Falaram-me de mel e era distante
Longe demais o engenho de onde vinha
Refiz léguas, e mais: segui adiante
despi os ombros da camisa minha.
Embalsamei-me numa nau errante,
e flutuei perdido entre o que tinha
(o meu trabalho) e a sobra que, distante,
mais me negavam nessa dura linha.
Falaram-me do fruto, ele fugiu
das buscas que da polpa andei no mundo,
entre sol, ribeira, seca e rio
É tempo d’eu parar? Ainda não.
Da terra que eu semeio o veio é fundo,
e de demoras gero outra canção.

Ao contrário do viajante que consegue chegar em São Saruê, o caçador de urânio não havia conseguido alcançar nem o “mel”, nem o “fruto da terra prometida”. Apesar disso, não seria o tempo de parar, pois tal terra prometida seria constantemente projetada no futuro, ensejando uma eterna busca de São Saruê, uma utopia da terra sem males. Nesse sentido, essa prospecção de Chateaubriand Suassuna aproxima-se da profecia utópica “o sertão vai virar praia, e a praia virar sertão”, do personagem principal de *Os sertões*,²⁵⁴ concretizando a terra prometida de Abraão que estaria também no futuro. Dos dois (Conselheiro e Suassuna) não se ouve a voz, eles foram representados pela ótica daqueles que os inseriram na história.²⁵⁵

²⁵⁴ CUNHA, 2002, p. 308.

²⁵⁵ Esse imaginário encontrado no Antônio Conselheiro de *Os sertões* foi material simbólico para o cinema brasileiro. Sua força aparece nos primeiros filmes de Glauber Rocha, nos quais a síntese sertão-mar

Diferentemente de Chateaubriand Suassuna que projeta no futuro a terra utópica, Pedro Alma e Zeca Inocêncio, os dois primeiros mineiros entrevistados no filme, revelam um passado de riqueza, um paraíso perdido. O passado na visão do ex-garimpeiro Pedro Alma foi próspero em razão da exploração do ouro na década de 1940. Em contraposição a esse fausto, as imagens do presente, captadas pela câmera, são da vila de Piancó, região do vale do Rio do Peixe, com pouquíssimos moradores, em sua maioria velhos, crianças e mulheres, entre casas desgastadas pelo tempo. Apesar da decadência, elas parecem guardar algum vestígio desse possível passado glorioso, como o nome dos comércios quase apagados nas paredes das construções em ruínas: restaurante, armário, perfumes...

dos filmes do cineasta baiano carrega a utopia do mar como instância imaginária, como visão do paraíso, e do sertão como dado, como o mundo, e do quanto essa síntese é também carregada de distopia. Reaparece também no Cinema da Retomada dos anos 1990 (Ver: XAVIER, 1983, p. 13-19; BALDESSIN, 2006, p. 67-72).

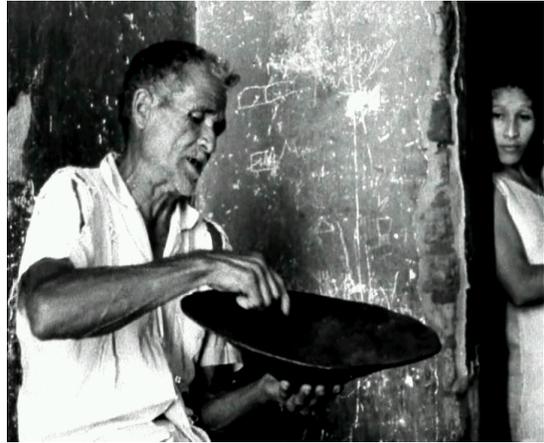


FIGURA 25 – Vila de Piancó
Fonte: *O País de São Saruê*.

Em seu depoimento, Pedro Alma conta que, na época do auge da exploração de minério em Piancó, foi encontrado um cadáver morto de fome na seca de 1877, no meio do ouro. Essa imagem é a síntese da extrema contradição entre a riqueza e a miséria. Ela expõe temporalidades diferentes: no mundo histórico e no plano da utopia. No primeiro há referências à extração do minério na década de 1940 e à temível seca de 1877 que, como lembra o prefeito Antônio Mariz no último depoimento do filme, ficou no imaginário sertanejo.

É na utopia de uma terra sem males, no entanto, que está o foco dos mineiros entrevistados por Vladimir Carvalho.²⁵⁶ Tanto os mineiros quanto o viajante do folheto projetam no tempo ou no espaço uma sociedade melhor, afinal São Saruê também é uma utopia da terra sem males ou da terra prometida. No folheto de Manoel Camilo, logo após ouvir o “Doutor mestre pensamento”,²⁵⁷ sobre a existência de um país chamado São Saruê do qual ouvira falar desde a infância, o poeta inicia sua viagem *com a ordem do pensamento*, radicando o início de sua história no campo da imaginação, sem espaço nem tempo definidos, mas acreditando que viajaria para

[...] o lugar melhor
que neste mundo se vê.²⁵⁸

²⁵⁶ Utopia significa “um bom lugar” e “lugar nenhum”, ao mesmo tempo. A utopia pode ser entendida como um gênero literário que se insere nas preocupações políticas e sociais de seu tempo. Ela surge no contexto renascentista da racionalização das ações humanas, cuja maior divulgação como um lugar perfeito, uma terra de abundância e fartura, teve início com o livro *Utopia*, de Thomas More, escrito em 1516. Ela objetiva construir um lugar melhor, possível, realizável, entretanto, possui certa dose de dogmatismo, pois em uma sociedade perfeita não haveria mudança, seria, portanto, atemporal. De todo modo, parte dos problemas reais para projetar uma realidade criada e planejada racionalmente sem eles, tudo dentro do plano do possível, guardando o sonho da “terra prometida”. Por isso pode-se ver na ilha de Utopia inúmeros dados reais da Inglaterra do século XVII (BALDESSIN, 2006, p. 51). Para a relação entre *O País de São Saruê* e as lendas europeias do *País da cocanha*, e livros como *A nova Atlântida*, de Francis Bacon, ver: MOURA, 1996, p. 46-52. Para a associação entre os utopianos e a visão do indígena brasileiro como o bom selvagem, ver: FRANCO, 2000, p. 135-151. Para um argumento contrário à utopia, afirmando que, nas sociedades contemporâneas, talvez a utopia agoniza porque é incapaz de produzir novas utopias, ver: PAQUOT, 1999, p. 5-8.

²⁵⁷ SANTOS, [s.d.]. Obs.: há também a reprodução desse folheto no livro *Literatura popular em verso*: antologia, t. I, 1964.

²⁵⁸ SANTOS, *op. cit.*, p. 1.

Para chegar nesse tal país, foi preciso um dia e uma noite de viagem nos transportes oferecidos pela natureza (“carro da brisa”, “carro do mormaço”, “carro da neve fria”), indicando que o poeta passava por espaços geográficos diferentes, embora indefinidos. Não se sabe se é uma ilha, mas fica “depois dos confins do horizonte”, ou de atravessar “altos penedos” e que é banhado pelo mar com belíssimas praias:

olhei e vi uma praia
sublime de encantar.²⁵⁹

Nesse país imaginário, não há divisão de classes sociais porque

ali não existe pobre
é tudo rico em geral.²⁶⁰

Seus habitantes eram

um povo alegre e forte
sadio e civilizado
bom, tratável e benfazejo.²⁶¹

Eles não precisavam trabalhar porque a natureza tudo lhes fornecia pronto:

Lá eu vi rios de leite
barreira de carne assada
lagoa de mel de abelhas
atoleiro de coalhada
açude de vinho quinado
monte de carne guisada²⁶²

Não havia comércio nem indústria porque

Tudo lá é bom e fácil
não precisa se comprar
Lá os pés de casimiras
brim borracha e tropical

²⁵⁹ SANTOS, *op. cit.*, p. 2.

²⁶⁰ SANTOS, *op. cit.*, p. 3.

²⁶¹ SANTOS, *op. cit.*, p. 3.

²⁶² SANTOS, *op. cit.*, p. 4.

raiom, brim de linho e cáqui
e de seda especial
já botam as roupas prontas
própria para o pessoal²⁶³

O povo de São Saruê não envelhece porque

Lá tem um rio chamado
o banho da mocidade
onde um velho de cem anos
tomando banho à vontade
quando sai fora parece
ter 20 anos de idade²⁶⁴

Nem mesmo as crianças dão trabalho, pois, quando nascem,

já é falando e já sabe
ler, escrever e contar²⁶⁵

De tão perfeito, é um lugar divino tal qual a terra prometida a Abraão no velho
testamento da *Bíblia*:

imita muito bem pela grandeza
a terra da antiga promessa
para onde Moisés e Aarão
conduzia o povo de Israel
onde dizem que corria leite e mel
e caía manjar do céu ao chão²⁶⁶

Na descrição do poeta, todas essas características fazem a felicidade reinar
soberana. O tempo em que ele passou nesse país, empregou-o recitando poesias,
possivelmente, fazendo aquilo que mais gostava.

Esse país ideal é uma imagem invertida do sertão que é mostrado no filme,
sobretudo quando a vila de Piancó entra em cena: um lugar de pobreza e miséria, com
pessoas doentes e velhas, onde todos são pobres, pois os ricos ou foram para o litoral, ou
teriam ficado no passado glorioso, quando a mina funcionava. Porém, são esses mesmos

²⁶³ SANTOS, *op. cit.*, p. 5.

²⁶⁴ SANTOS, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁵ SANTOS, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁶ SANTOS, *op. cit.*, p. 7.

pobres e doentes que acessam esse lugar idealizado no imaginário sertanejo. Pedro Alma e Zeca Inocêncio projetam no passado esse paraíso perdido, quando era possível, segundo os mineradores, um dono de mina ascender seu cachimbo com nota de 500 cruzeiros, ou ainda, colocar um dente de ouro em um bode. Essa gratuidade do uso do dinheiro/ouro encontra paralelo no país perfeito visitado pelo poeta, onde havia

Uma barra d'ouro puro
servindo de placa, eu vi
com as letras de brilhante
chegando de perto eu li
dizendo “São Saruê”
é este [*sic*] lugar aqui.²⁶⁷

Assim, no documentário de Vladimir Carvalho, essa utopia é projetada em temporalidades diferentes. Para Chateaubriand Suassuna, a utopia de uma terra farta está no futuro, na esperança que sempre se renova no presente. Para os mineiros Pedro Alma e Zeca Inocêncio, ela estaria num passado perdido, em contraposição a um presente decadente, mas que poderia ser recuperado se houvesse alguma intervenção do governo, visão que não é de todo destoante da narrativa em voz *over*, com suas informações históricas. Seja no passado ou no futuro, a utopia pode ser uma tentativa de resgatar a pureza de sociedades passadas, mas pode também voltar-se para o futuro, numa busca da terra prometida, como o fizeram os israelitas.²⁶⁸ A sequência da fazenda Acauã reforça esse sentido.

A voz *over* traz a informação histórica de que a fazenda Acauã foi construída dois séculos antes pelo padre Correia de Sá. Na época de bonança do ciclo pastoril, vivia movimentada pelas famílias cuja riqueza vinha, sobretudo, da criação de gado. As imagens do casarão da fazenda são, no entanto, o vazio. No exterior, nenhum transeunte. No interior, apenas algumas galinhas percorrem seu longo corredor.

²⁶⁷ SANTOS, *op. cit.*, p. 3.

²⁶⁸ BALDESSIN, 2006, p. 63.



FIGURA 26 – Fazenda Acauã
Fonte: *O País de São Saruê*.

Dentro dessa casa grande e vazia se vê um baú antigo, iluminado pela luz do sol que entra suavemente pela janela. Uma panorâmica mostra um quarto com móveis antigos, uma foto de um senhor de terno e, na outra parede, uma jovem senhora bem vestida. Uma leve polca de Ernesto Nazareth conduz a sucessão de fotografias e o poema narra com nostalgia um passado glorioso:

Sob as résteas de sol claro
Dentro da luz da manhã,
Um velhinho na calçada
Da fazenda Acauã.
Era um vestido de renda
Tinha faces de romã
Era uma festa a fazenda
Era um poema Acauã
Talvez dançasse uma polca
Sob a luz da lamparina
Talvez cantigas de roda
Fosse o baile da menina.
Imóveis nos seus retratos
Sobre paredes barrocas,
As damas, os seus ornatos,
Barretes, estolas, toucas.
No chão, cadeiras de vime
Arcas de jacarandá...

E na parede o azedume
Dos homens sérios de lá



FIGURA 27 – Antigos Moradores da Fazenda Acauã
Fonte: *O País de São Saruê*.

Nesse poema não há identificação com o objeto. O narrador poetiza o que vê nas fotografias. A palavra “talvez” pode indicar que o poema conta sobre o passado como possibilidade, como hipótese do que aconteceu, não com a mesma certeza da voz *over*. Ele parece recriar um passado de glória e bonança por meio das fotografias, como se fossem uma evidência do que se passou. A voz *over* da sequência seguinte reafirma isso. Na construção da estação de trem da cidade de Sousas há a alternância entre fotos antigas, da época de sua construção, e a mesma estação no momento da gravação do filme. É visível a diferença entre elas. Na primeira, muitas pessoas acompanhavam a chegada dos trilhos. Na segunda, poucos circulavam pelo lugar. Na sequência de fotografias da chegada dos carros “Ford bigodes” e da abertura de estradas, tudo parece festa, mas no presente o banquete não está mais posto à mesa.



FIGURA 28 – Chegada do trem e abertura das estradas no município de Sousas
Fonte: *O País de São Saruê*.

A representação desse passado por meio das fotografias é de desenvolvimento e de progresso. Nesse sentido, as informações históricas da voz *over*, o poema e os depoimentos dos mineiros Pedro Alma e Zeca Inocêncio atribuem o mesmo significado ao passado. Todos projetam nele um tempo de abundância, glorioso, mas que está perdido. É bom lembrar que, mesmo quando se volta para o passado idealizando um paraíso perdido, projeta-se no futuro a mesma idealização. É essa mesma prospecção que se pode encontrar em Chateaubriand Suassuna e no casal de camponeses que coletam o algodão, visto no primeiro capítulo. O primeiro sonha em encontrar urânio em suas terras. O segundo, que a intervenção de São Miguel irá trazer justa remuneração para seu trabalho. Independentemente de serem uma projeção no futuro ou uma busca por um passado perdido, idealizado, as utopias guardam características do tempo e do lugar onde foram criadas. Normalmente, são “[...] respostas não somente a perguntas eternas sobre a condição humana, mas também a perguntas de sociedades históricas particulares”.²⁶⁹

3.2 O Prólogo e o Epílogo: um reino desencantado e a sede dos magoados

O “gavião” que sobrevoa um “reino desencantado” é o mote da canção que abre e fecha o filme. Durante os créditos iniciais, a sequência das aves sobrevoando o açude é intercalada com a ficha técnica do filme e com informações sobre a localização geográfica do sertão do rio do Peixe, a densidade populacional, a formação histórica que remonta à confederação dos índios Cariris no século XVII e a injustiça social provocada pela má distribuição das terras, identificada na época das gravações do filme. A letra da canção é um prenúncio da exploração do sertanejo pelos ricos, sejam eles latifundiários, empresários ou estrangeiros, representados pelas multinacionais.

²⁶⁹ SZACKI. *As utopias ou a felicidade imaginada*, p. 20.



FIGURA 29 – Aves sobrevoam açude
Fonte: *O País de São Saruê*.

O avião sobrevoa eh, eh
um reino desencantado
o gavião vê de longe eh, eh
As costelas de Eldorado
com suas garras de aço eh, eh
o gavião voa baixo
ouro, prata, diamantes
e o algodão em penacho
nascendo da terra seca
e dos ossos desse riacho
o avião sobrevoa eh, eh
um reino desencantado
o gavião vê de longe eh, eh
as costelas de Eldorado
e a balança dos contentes eh, eh, eh
Pesa a sede dos magoados.

É na sequência seguinte, no entanto, que se inicia o prólogo. Começa por um monólogo do sertão consigo mesmo. O poema está em primeira pessoa, como se o sertão contasse sua origem para o espectador. Nessa montagem, o sertão constitui-se também em um personagem dentro do filme que pensa por si mesmo e que apresenta sua cosmogonia. As cenas compostas pela paisagem sertaneja, sem seres humanos, cujo som ambiente é recortado apenas pelo vento e pelo gorjeio de pássaros, reforçam a narrativa do poema que remonta a uma origem mítica. As cenas se alternam entre planos de conjunto e longas

panorâmicas, partindo de um açude onde sobrevoam aves (figura 29), descrevendo uma luz solar intensa sobre galhos secos, detalhes de mandacarus entre a luz do sol e o chão ressequido, serra ao fundo com arbustos sem folhagem em primeiro plano, balançados pelo vento, criando uma profundidade de campo que conduz o olhar ao horizonte composto por uma paisagem seca, solitária e monótona.



FIGURA 30 – Descrição do sertão
Fonte: *O País de São Saruê*.

Tais cenas revelam indícios da precariedade do equipamento de filmagem utilizado: nas duas cenas após os pássaros sobrevoarem o açude, é nítido o ajuste do

diafragma da câmera, fazendo a fotografia clara escurecer aos poucos, passando de tons acinzentados para um forte contraste entre claro/escuro; a variação entre planos com câmera na mão e com panorâmicas, nas quais se vê o deslizar duro da imagem, indicando o uso de um tripé pouco maleável a esse movimento de câmera. Em contrapartida, elas demonstram a tentativa de criar algum recurso expressivo, malgrado as más condições de produção. Como foi visto no primeiro capítulo, tais soluções estéticas estão intimamente relacionadas com a pedra angular do Cinema Novo: fazer da precariedade técnica meios de expressão estética. Nesse sentido, o ajuste do diafragma partindo do claro para o escuro reforça a narrativa mítica do poema que parte da origem, quando só o sertão existia, para a ocupação daquele espaço pelos bandeirantes. Acompanhando tais imagens, a voz *over*, sob o ponto de vista do sertão, faz então, nas palavras de Vladimir, um monólogo consigo mesmo:

No princípio
o chão de seixos
O deserto, a galharia.
Entre nós, as aves livres.
O resto, o sol ganharia [...]
Solidão era alimento
E aves no céu, sempre iam.
O vento às vezes, levava
Nos descampados além
Lembranças tristes, de graça
Que ninguém sabe de quem. [...]
No princípio era o que sou
Fui o de sempre: o que fui [...]
Imensa múmia de cacto
Rarefiz a pele assim:
Maleável nem ao tato
Dos bichos que moram em mim.
Maleável nem às chagas
Que às vezes o sol inventa,
Cuspindo fogo nas raras
Represas d'água barrenta
No princípio era o silêncio
Quando a terra amanhecia
E entre nós as aves livres...
O resto o sol ganharia.

A combinação entre o poema em *off*, cuja rima poética é inspirada nos folhetos nordestinos, e as imagens inóspitas e secas, dá a impressão de que o sertão se apresenta remontando a um tempo original, mítico, quando reinava soberana a natureza, compondo o

cenário sertanejo somente com as aves e o vento. *No princípio era o que sou*, juntamente com o som ambiente, reforçam esse tempo mítico, promovendo uma fusão de passado/presente, pois as imagens vistas na tela são do tempo presente das filmagens, mas que representam um tempo originário descrito no poema em *off*. Essa fusão de temporalidades pode ser percebida no verso seguinte “Fui o de sempre: o que fui”, no qual o advérbio *sempre* colabora com a inserção dos versos num tempo outro, imutável, mítico, originário.

A transição entre esse tempo mítico e o tempo histórico acontece logo em seguida, quando aparecem em cena homens cortando os galhos secos, filmados em diversos planos, devastando a caatinga, e a construção de casas. O poema sugere que as imagens são uma elipse de tempo, pois ele narra a chegada dos bandeirantes e o conflito com os índios Cariris, nativos da região, até a construção das fazendas no início do ciclo do gado. As cenas são embaladas por uma flauta indígena que reafirma essa presença do índio no início da ocupação do sertão. No entanto, a sua origem é a mesma tanto para o tempo mítico quanto para o histórico, pois eles se confundem na narração do sertão por meio do poema em *off*.



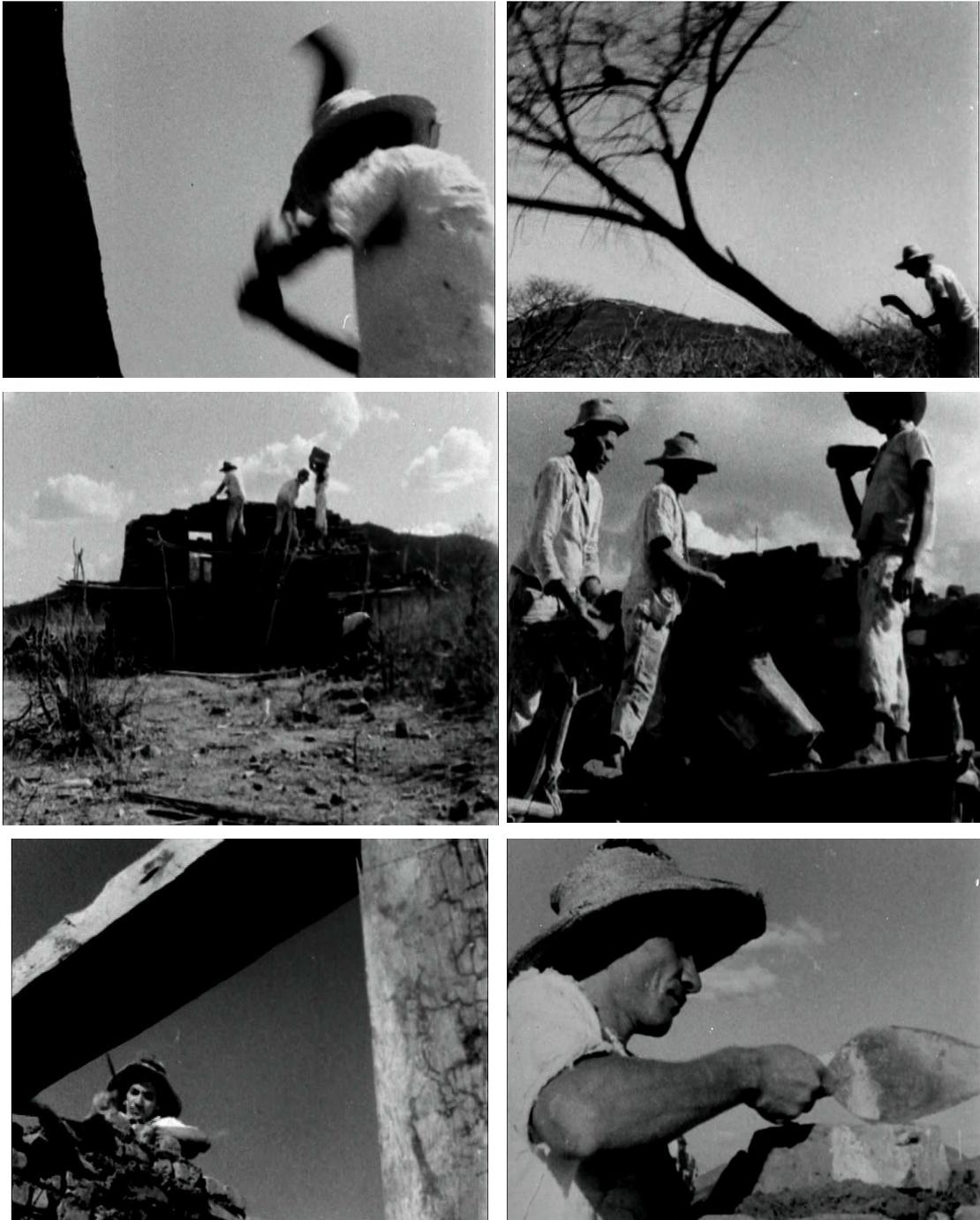


FIGURA 31 – Chegada da civilização no sertão
Fonte: *O País de São Saruê*.

Se no prólogo vimos como o sertão se apresenta, cujo olhar é projetado para uma origem mítica, no epílogo a prospecção é futura. Se levarmos em conta a noção de que um documentário é um argumento, ou seja, possui elementos desenvolvidos pela arte retórica para persuadir o espectador sobre determinado ponto de vista, veremos que, segundo Aristóteles, o epílogo é a parte final do argumento. Ele pode servir para dispor o ouvinte a favor ou contra o adversário; pode amplificar ou atenuar o que se disse; pode excitar as paixões (compaixão, indignação, cólera, ódio, inveja, cobiça, espírito de contestação); e pode recapitular (repetir as provas apresentadas, lembrar os fatos e as razões invocadas, mas sem refazer o discurso, apenas para fixá-las na memória). Com tudo isso, se chegaria a uma conclusão assim: “Tendo dito, ouvistes, estais a par da questão, julgai.”²⁷⁰

Em *O País de São Saruê*, o epílogo foi montado fazendo uma retrospectiva com cenas curtas vistas ao longo do documentário. Exceto as cenas de uma bolandeira²⁷¹ e de um cemitério, as demais são todas conhecidas do espectador. Elas deixam a impressão de retorno ao início, porque sintetizam o argumento do filme como um todo, partindo de imagens do fim para o princípio. Mas o ciclo se fecha mesmo com a canção composta ao estilo popular nordestino por José Siqueira e Marcus Vinícius, cujo trecho foi reproduzido acima, que acompanha todo o epílogo.

Em primeiro lugar, o epílogo repete cenas para lembrar os fatos sem refazer o discurso e para excitar o sentimento de indignação. Ele parece perguntar qual seria a ação do espectador após tudo o que foi mostrado sobre a miséria do sertanejo e as causas históricas do subdesenvolvimento nordestino. O sertanejo do presente das gravações é apresentado no filme como o oprimido que luta heroicamente para sobreviver. Por isso, seria plenamente compreensível empenhar-se numa luta contra os opressores. No entanto, essa luta é bastante prospectiva, pois projeta no devir a utopia de uma vida melhor, de uma sociedade mais justa que poderia se realizar no futuro, parecendo provocar um entrelaçamento entre utopia e política no interior do filme.

²⁷⁰ ARISTÓTELES, [s.d.], p. 220.

²⁷¹ Bolandeira é uma grande roda dentada, movida por animais, utilizada no engenho de açúcar para moagem da cana. A cena incluída neste epílogo fez parte do curta-metragem *A bolandeira* (1968), de Vladimir Carvalho.

É possível ver esse entrelaçamento na elaboração do tema do subdesenvolvimento nordestino construído no filme. Essa argumentação demonstrou que as causas da miséria do sertanejo estão na má distribuição de terras, nos erros acumulados ao longo da história, na falta de políticas públicas para o pequeno agricultor e para a exploração de riquezas minerais. Desse modo, ela conduz o espectador a buscar soluções na esfera política, já que as causas dos problemas estariam nela. O filme não termina nem com o poema em *off*, nem com o cantador, que normalmente se identificaram com os sertanejos, nem com a voz *over*, com suas informações históricas e sociológicas. A última canção que embala o epílogo, nessa montagem de cenas curtas, é a mesma da abertura.

Uma de suas estrofes diz: “a balança dos contentes ê, ê, ê”, passa-se da balança de São Miguel para a imagem de Gadelha em câmera baixa. A música continua: “[...] pesa a sede dos magoados”, enquanto pessoas agachadas catam penachos de algodão no chão.



FIGURA 32 – A balança dos conteúdos pesa a sede dos magoados
Fonte: *O País de São Saruê*.

Se, no prólogo, a montagem das aves sobrevoando o açude e a canção são mais metafóricas, no epílogo, a combinação das cenas acima com esses versos indicam que tal canção reforça um sentimento de indignação que buscaria mudanças projetadas em outro tempo. Como uma projeção, as duas últimas cenas do epílogo são do mesmo camponês maltrapilho, já conhecido do espectador, sentado na soleira da porta, preparando a espingarda e atirando ao infinito, sustentando, desse modo, o sentimento de indignação. No entanto, possivelmente tais cenas indicam que a ação humana mira para uma utopia de um país mais justo, ou seja, o mesmo sentido de correção das injustiças sociais projetada no futuro, existente nas utopias. Assim, as dimensões utópica e política se intercalam na construção do argumento do documentário.



FIGURA 33 – Um tiro ao sol
Fonte: *O País de São Saruê*.

Afinal, segundo Jerski Szacki, o papel do político parece ser contraditório ao do utopista, porque, mesmo que seja inspirado por algum ideal, ele trabalha com elementos do mundo histórico, mas não é bem assim que acontece. A característica principal da utopia não é escolher entre alternativas existentes, mas inventar outra nova que se eterniza e que fala sobre quem a projeta, ou seja, é uma projeção. Sem essa possibilidade utópica, a política estaria presa num círculo vicioso circunscrito entre alternativas “reais” e de escolhas impostas pelas circunstâncias. Desse modo, a utopia política, entendida como aplicação prática do pensamento utópico na vida em sociedade, tende a associar o ato político a esperanças por mudanças sociais que supostamente levariam a uma vida melhor. Assim, as utopias oferecem valores pelos quais lutar, porém seus resultados escapam ao controle de quem os tenta implantar.²⁷²

Nesse sentido, após toda a argumentação sobre o subdesenvolvimento do sertão, *O País de São Saruê* não aponta para uma solução no mundo histórico, não escolhe nenhuma das “alternativas reais”, não diz ao espectador qual o caminho a seguir, muito menos ao próprio sertanejo. Ele retorna à dimensão mítica, utópica, projetiva do início. Fecha o ciclo com o movimento mítico do “eterno retorno”. Ouve o conselho do “Doutor mestre pensamento” e mantém São Saruê, “o lugar melhor que nesse mundo se vê”, no

²⁷² SZACKI. *As utopias ou a felicidade imaginada*, p. 99-107.

horizonte de expectativas, mesmo que seja num exercício de prospecção. Ele oscila entre o tempo histórico e o tempo mítico. Desse modo, o filme partilha da mesma fonte da qual se nutre o sertanejo: as dimensões utópica e política da ação humana.

Comentário final: O PAÍS DE SÃO SARUÊ: UM SONHO POSSÍVEL ENTRE A UTOPIA E A POLÍTICA

É tempo d'eu parar? Ainda não.
Da terra que eu semeio o veio é fundo,
e de demoras gero outra canção.²⁷³

Com a mesma capacidade de imaginação encontrada no poema citado acima, identificado com Chateaubriand Suassuna, o mineiro considerado lunático pelos vizinhos, a narrativa fílmica de *O País de São Saruê* combinou análises sobre o sertão nordestino, baseadas no mundo histórico, com a utopia de uma sociedade melhor e mais justa. Tal sociedade não é designada, não há uma formulação clara e precisa a seu respeito, mas sua aspiração aparece como a esperança de uma vida melhor em alguns momentos do filme, os quais veremos a seguir.

No prólogo trabalhado no último capítulo, as cenas dos sertanejos cortando as árvores secas são acompanhadas pela voz poética que narra a expulsão dos indígenas e a ocupação de suas terras pelos bandeirantes:

Dentro do mato os clamores
Dos bravos índios corridos
– eles únicos senhores
Destes sertões esquecidos.
Mas não são só migradoras
As aves de arribação.
Decerto, um dia, essas coisas
Às suas mãos voltarão.

Essa voz poética identificada com o sertão anuncia o problema — a expulsão dos indígenas — e projeta no futuro a esperança da correção dessa injustiça social expressa nos versos: “Decerto um dia, essas coisas/às suas mãos voltarão”.

Nas últimas cenas da sequência da feira, os sertanejos agachados escolhem ferramentas de trabalho dispostas no chão. Um deles pega uma foice, outro, um martelo. Símbolos da revolução comunista. A canção “Quero que vá tudo pro inferno”, de Roberto Carlos, trilha sonora de toda a feira, nessas cenas destaca-se a estrofe: “e que tudo mais, vá

²⁷³ Poema de Jomar Souto recitado em *off* em *O País de São Saruê*.

pro inferno”. Na cena seguinte, um sertanejo aponta uma garrucha em direção ao céu, como se fosse atirar. A canção de Roberto Carlos termina, resta o som ambiente.



FIGURA 34 – Venda de instrumentos de trabalho do sertanejo na feira de Sousas
Fonte: *O País de São Saruê*.

O poema que acompanha essas imagens diz:

Mecânicas garras de aço
Passam no céu, de manhã,
levando plumas no espaço
por entre nuvens de lã.

As “mecânicas garras de aço” que “passam no céu” são uma alusão ao avião de Gadelha, afinal, no início da sequência da feira, a câmera corta do voo de seu avião para a feira, cuja voz poética, inicialmente se identifica com o usineiro paraibano. É ele, como usineiro, que leva as “plumas de algodão” num processo de produção que o espectador já sabe que é injusto por meio do casal camponês que, apesar de trabalhar na colheita do algodão, não consegue nem mesmo alimentar o filho. Apesar de essas armas expostas fazerem parte do cotidiano do sertanejo, essa montagem do final da sequência da feira, sobretudo antecedida pelo símbolo da foice e do martelo, parece indicar a reação do sertanejo a essa estrutura de produção apresentada no filme como injusta e seu desejo de superá-la.

Nos depoimentos sobre a extração de minério, tanto Pedro Alma quanto Zeca Inocência, afirmam que a exploração de minério poderia ser bem-sucedida como foi no

passado, mas, para isso, o governo precisaria promover pesquisas, convencer os proprietários das terras a concederem licença para a exploração e transformá-la numa atividade econômica regularizada.

Por fim, o prefeito de Sousas, Antônio Mariz, cujo depoimento fecha o filme oferecendo a última reflexão sobre o tema do subdesenvolvimento, diz “E hoje já olham [o governo e o povo] para a terra do sertão sujeita a estas intempéries, como uma terra capaz de criar uma grande civilização. E o povo se identifica em sua capacidade de superar estes problemas menores do clima, para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, de cuja riqueza participem todos.”

Assim, vemos a utopia difusa na narrativa fílmica, percebida na esperança de que, em algum momento no futuro, as terras usurpadas de seus primeiros donos, os indígenas, um dia voltarão para seus primeiros ocupantes; de que os sertanejos consigam se opor ao “gavião” com suas “garras de aço” que exploram os sertanejos na lida com a terra; de que o anjo São Miguel virá em defesa dos camponeses inseridos numa estrutura de produção injusta e, com sua balança, estabelecerá justiça nas relações de trabalho entre camponês e patrão; de que o governo promova e regularize a atividade de extração de minério para que volte a um tempo de riqueza perdido no passado. Na conclusão de Mariz está a síntese objetiva dessa esperança: o sertão como uma civilização rica, “de cuja riqueza participem todos”.

Essas sequências são indícios de que o filme partilha da mesma esperança e capacidade de imaginação do sertanejo. Essa força imaginativa é reforçada pelo folheto *Viagem a São Saruê*, mas vai além dele quando também esboça uma utopia de uma sociedade melhor e mais justa na forma como conduz o tema do subdesenvolvimento. Assim como o poeta Manoel Camilo, o filme também se rende à “ordem do pensamento”, por isso, não perde as esperanças de que dias melhores virão, fazendo as dimensões políticas da ação humana confluírem para a utopia, que, afinal, oferece valores pelos quais lutar.

Nesse sentido, foi possível ver ao longo deste trabalho o engajamento político do diretor, não visando a apontar caminhos políticos para o sertanejo, mas sim refletir sobre a estrutura econômica do sertão. De certo modo, ele partilha determinado romantismo

revolucionário dos intelectuais dos anos 1960 que, no campo cinematográfico, se expressou no uso da precariedade técnica como meio de expressão estética, pilar do Cinema Novo. No entanto, vimos que há aproximações entre *O País de São Saruê* e o Cinema Novo, mas não coincidência absoluta, pois o filme construiu uma poética bastante singular nesse contexto ao abrir mão de expor uma verdade única sobre o mundo histórico.

Alguns recursos estéticos utilizados pelo diretor construíram essa singularidade: a presença da equipe técnica na cena, o uso da metáfora, a polifonia. A presença do diretor na cena em estilo jornalístico, talvez o primeiro documentarista a lançar mão desse recurso no Brasil,²⁷⁴ lembrava ao espectador que se tratava de um filme, portanto, o que ele via na tela não era a verdade absoluta sobre o mundo histórico, mas uma visão sobre o sertão como uma região subdesenvolvida do Brasil, mesmo que para o diretor o subdesenvolvimento do sertão fosse uma verdade dada.

O emprego da metáfora como recurso estilístico, que era mais frequente na ficção que no documentário. É nesse sentido que o monólogo do sertão, no prólogo do filme, refere-se a um tempo mítico, originário; a sequência dos sertanejos cortando as árvores e construindo as casas representa a ocupação do sertão pelos bandeirantes e o início da civilização do couro, cuja criação de gado era a principal atividade econômica; o casal de coletores de algodão era exemplo do modo como os camponeses estariam inseridos na estrutura de produção agrária; a entrevista com José Gadelha, com os estrangeiros do grupo *Voluntários da Paz*, e a presença de multinacionais no Nordeste foram associadas aos agentes de dominação — nacionais e estrangeiros — dos camponeses destituídos dos meios de produção; as fotografias foram incorporadas como evidências de um passado de abundância perdido. A câmera vladimiriana não registrou somente o cotidiano ou as manifestações culturais dos sertanejos, pois os planos, as sequências, a fotografia, a voz *over*, a trilha sonora, a voz poética, as entrevistas e os personagens constituem uma narrativa que apresenta um conceito: o subdesenvolvimento.

²⁷⁴ Consuelo Lins afirma que nos documentários brasileiros dos anos 1960, a presença do diretor na cena estava fora de questão. Ele só apareceria em cena no filme *Di/Glauber* (Glauber Rocha, 1977) (LINS, 2004, p. 33). No entanto, vimos que em *O País de São Saruê* não só o diretor entra em cena, como também sua equipe técnica e os equipamentos de filmagem.

Ao trabalhar esse conceito, sobretudo com a utilização da voz *over* (voz do saber), o filme poderia apresentar uma verdade absoluta sobre o sertão nordestino. No entanto, a polifonia da narrativa fílmica impediu que isso ocorresse. A voz *over*, a voz poética, as canções, as entrevistas, todos esses recursos estéticos criaram uma polifonia que diluiu a autoridade da voz *over*, evidenciando dois aspectos. O primeiro refere-se a uma relação menos autoritária do diretor com os sujeitos filmados, afinal, há a voz do saber, muitas vezes um alter-ego do diretor, mas ela não é única. O segundo refere-se a uma forma de incorporação da cultura popular, não como um suposto instrumento de comunicação com um público mais amplo, mas como elemento estético da narrativa fílmica. É a cultura popular que conduz o filme, seja por meio das canções, do poema ou dos folhetos nordestinos. Ela abre e fecha o filme. A narrativa fílmica de *O País de São Saruê* partilha da imaginação sertaneja como recurso para sonhar um mundo melhor, aliando utopia e política quando projeta no futuro uma sociedade sem os problemas sociais do presente das filmagens.

Outra expressão desse sonho possível pode ser identificada na preocupação de Vladimir Carvalho em relação à preservação da memória e a sua visão de que o filme poderia registrar a cultura sertaneja em vias de extinção, o que aparece em várias sequências de *O País de São Saruê*, como, por exemplo, a “brincadeira do cavalo marinho”, uma representação lúdica da lida diária com o boi. Numa montagem paralela, é estabelecida a correspondência entre os vaqueiros ao redor do boi que agoniza (figura 3) e os sertanejos que circulam a representação do boi morto na “brincadeira do boi”. A voz *over* finaliza a sequência afirmando que “Hoje somente um esforço de reconstituição pode trazê-lo de volta. [A brincadeira do boi] Extinguiu-se pouco a pouco, presa de irremediável decadência.”



FIGURA 35 – Brincadeira do Cavalo Marinho
Fonte: *O País de São Saruê*.

Essa postura se repete no esforço do diretor em recuperar o filme tanto da interdição da censura quanto da degradação física da película.

O documentário faz esse “esforço de reconstituição”. A “brincadeira do cavalo marinho” parece ser reproduzida para a câmera, que observa a brincadeira com o olhar exterior por meio de planos gerais, mas também entra no centro da roda, participa da brincadeira, faz parte da cena, apesar de estar fora de campo. Ela registra algo que, por estar numa presumível “decadência”, só seria preservada no seu registro fílmico.

A insistência de Vladimir Carvalho em conseguir a liberação de *O País de São Saruê* junto à censura também foi uma luta pela memória. Ele conta que “Durante oito anos, desdobrei-me na militância com vistas à liberação de Saruê. Cavei cartas-convite de

festivais, levei montanhas de papéis à censura.”²⁷⁵ Quando pegou seu filme na Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) em 1979, conta que “Alegrou-me principalmente a noção de que não era uma vitória pessoal isolada, mas parte de uma onda reprimida, sinal microscópico da volta do país ao estado de direito.”²⁷⁶ O filme registrara não só as estruturas de produção do sertão nordestino como também um momento histórico de repressão no país. Essa luta se repetiu na busca do diretor pela recuperação da película e sua difusão em DVD no ano de 2004. Ele mesmo não viu seu caso como pessoal ou isolado, ao contrário, o viu como coletivo e característico de um período da história política do país.

Seja na narrativa fílmica, seja na trajetória do filme, em *O País de São Saruê* parece haver uma necessidade de memória que se objetiva de duas maneiras. Uma delas é traduzida pela urgência em registrar o que ainda era possível da cultura nordestina que, na visão do diretor, estaria se diluindo aos poucos. Outra maneira é por meio do gesto do diretor em não deixar o filme cair na invisibilidade diante do silenciamento imposto pela censura. Nessa perspectiva, vimos que o filme entrou num jogo entre memória e esquecimento, no qual as relações de poder interagem na esfera pública e põem em cena diversos agentes sociais. Se, por um lado, o poder instituído por meio da ação censória e da repressão política tentou criar uma homogeneidade de pensamento, motivada por uma utopia autoritária, tentando apagar os rastros das discordâncias, impondo o silêncio aos artistas e às suas obras, por outro, os agentes sociais foram persistentes em evidenciar esses mesmos rastros, não deixando esquecer para poder lembrar.

²⁷⁵ MATTOS, 2008, p. 135.

²⁷⁶ MATTOS, *op. cit.*, p. 136.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia Azevedo de. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de leitura no Brasil, 1993.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia Regina C. (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 15. ed. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962-1964)**. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BALDESSIN, Marcell Giglioli Stoppa. **A ficção científica como derivação da utopia**: a inteligência artificial. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2006.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BENATTI, Antônio Paulo. História, ciência, escritura e política. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato A. de O. (Org.) **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BENTES, Ivana. Vídeo e rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [1. ed.: 1967].

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Ficção real em **O País de São Saruê**. In: CARVALHO, Vladimir (Coord.). **O País de São Saruê**. Brasília: Ed. UNB, 1986.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **O desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Trajatória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

BORGES, Jorge Luís. Funes, o memorioso. In: **Ficções**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **O charme da ciência e a sedução da objetividade**: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil. 2. ed., rev. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

CAMPOS, Humberto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARNEIRO, Maria Luíza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial: Fapesp, 2002.

CARROL, Noël. Ficção, não ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

CARVALHO, Vladimir (Coord.). **O país de São Saruê**. Brasília: Ed. UNB, 1986.

_____. **Cinema Candango**: matéria de jornal. Brasília: Cinememória, 2002.

_____. **Conterrâneos velhos de guerra**. Brasília: GDF, Secretaria de Cultura e Esporte, Fundação Cultural do DF, 1997.

CATÁLOGO de filmes Funarte. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. O futuro do homem?: em torno de o homem com a câmera, de Dziga Vertov. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008a.

COMOLLI, Jean-Louis. O homem essencial: os pescadores de Aran, de Robert Flaherty. In: _____. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008b.

_____. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008c.

COSTA, Célia. Acervos e repressão. In: **1964-2004**: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. Seminário realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 26 mar. 2004, na UFRJ, UFF e FGV.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a. (Coleção Intérpretes do Brasil).

_____. **Os Sertões**: campanha de Canudos. Texto introdutório de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002b. (Coleção Intérpretes do Brasil).

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org.). **A volta aos quartéis**: a memória militar sobre a ditadura. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. **Visões do golpe**: a memória militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DAHL, Gustavo. Cinema nôvo e seu público. **Revista Civilização Brasileira**, n. 11/12, p. 196, dez./1966 a mar./1967.

_____. Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico. **Revista Civilização Brasileira**, ano 1, n. 3, p. 172, jul. 1965.

DAVIS, Natalie Zemon. Las formas de la historia social. **História Social**, v. 10, p. 177-182, 1991.

DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. [1975]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DICTIONNAIRE du Cinéma. Paris: Larrousse, 2001. (1. ed.: 1986).

DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos annales à nova história. Bauru, SP: Edusc, 2003.

DOVIN, Jean-Luc. **Dictionnaire de la censure au cinema**: images interdites. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3. ed. São Paulo: Art: Publifolha, 2000.

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Falsificações. **Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 32-41, set. 2004.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004a.

_____. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: **1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004b. Seminário realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 26 mar. 2004, na UFRJ, UFF e FGV.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, 2004c.

_____. **Como eles agiam**: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Prezada censura: cartas ao regime militar. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginação social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FLÓRIDO, Eduardo Giffoni. **As grandes personagens da história do cinema brasileiro: 1960-1969**. Rio de Janeiro: Fraiha, 2002.

FONTOURA, Carlos Alberto da. **Carlos Alberto da Fontoura**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. 128 p. Mimeografado. Depoimento, 1993.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja Passagens, 2006.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**: origens brasileiras da teoria da bondade natural. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. [1. ed.: 1937].

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense: Embrafilme, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Euclides da Cunha: Os sertões. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Introdução ao Brasil**: um banquete no trópico. 3. ed. São Paulo: Senac, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Artesãos e autores. In: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. v. 2.

_____. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho do; GOULART, Sônia. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997.

GULLAR, Ferreira. **A cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

JEAN-ROUCH: poesia, dislexia e câmera na mão. **Revista Cinemais**, n. 8, nov./dez. 1997.

JOHNSONS, Randal; STAM, Robert (Org.). **Brazilian cinema**. 2nd ed. New York: Columbia University Press, 1995. [1. ed.: 1982].

KORNIS, Mônica de A. História e cinema: um debate metodológico. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KUSHINIR, Beatriz. **Cães de guarda-jornalistas e censores**: do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004a.

_____. De ordem superior... os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004b. p. 357-378.

_____. Entre censores e jornalistas: colaboração e imprensa no pós-1964. In: **1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004c. Seminário realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 26 mar. 2004, na UFRJ, UFF e FGV.

_____. Responsabilidade e soberba: os sigilos e acordos das pautas de jornais, no Brasil, pós 1964. Usos do Passado. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 12., 2006. Rio de Janeiro: ANPUH, 2006.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LABAKI, Amir (Org.). **Cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil = The films from Brazil: from the given word to Central Station**. São Paulo: Publifolha, 1998.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

LEAL, Ricardo Guanabara. **A experiência da realidade: estudo biofilmográfico do documentarista paraibano Vladimir Carvalho**. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 19 maio 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria D. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1993.

LESSA, Orígenes. **A voz dos poetas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho: imagens em metamorfose. **Cinemais**, n. 1, p. 45-56, set./out. 1996.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LITERATURA popular em verso: antologia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa Rui Barbosa, 1964. Tomo I.

MARANHÃO SÁ, Raquel Teixeira. **Cineastas de Brasília**. Brasília: Secretaria de Estado de Cultura do DF, 2003. p. 123-133.

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)**. Rio de Janeiro: Eduff, 1998.

MARSOLAIS, Gilles. **L'Aventure du Cinéma Direct Revisitée**. Québec: Cinéma Les 400 Coups, [s.d.].

MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980. **The Hebrew University of Jerusalém**, v. 1, n. 1, Feb. 2008. Iberoamerica Global.

MARTINS FILHO, João Roberto. A influência doutrinária francesa sobre os militares brasileiros nos anos de 1960. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 23, n. 67, jun. 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Vladimir Carvalho: pedras na lua e peijas no Planalto**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MONTEIRO, José Carlos. A saga do documentarista. In: CARVALHO, Vladimir (Coord.). **O País de São Saruê**. Brasília: UnB, 1986.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Introdução ao Brasil: um banquete no trópico**. 3. ed. São Paulo: Senac, 2001. p. 9-22; 151-170; 357-380.

MOURA, Hudson da Cunha. **Memória & exílio: o cinema de Vladimir Carvalho**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, 1996.

_____. **Oralidade e fabulação no cinema documentário**. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 4 maio 2010.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

NAVARRO, Caio. **ISEB: fábrica de ideologias**. São Paulo: Ática, 1977.

NEVES, David E. No País de São Saruê. In: CALIL, Carlos Alberto (Org.). **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 248-253.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005a.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005b.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. **As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil: 1964-1969**. Petrópolis: Vozes, 1976.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ORTIZ, Renato. Cultura popular: organização e ideologia. **Cadernos de Opinião**, n. 12, p. 65-69, jul. 1979.

PAQUOT, Thierry. **A utopia**: ensaio acerca do ideal. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. [1. ed. em francês em 1996].

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Marcelo Enrique López da Cunha. **Cinema**: memória audiovisual do mundo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINTO, José Nêumanne. A luz, o boi, o algodão, o sonho, a raiz. In: CARVALHO, Vladimir. **O País de São Saruê**. Brasília: UnB, 1986.

PONTES, Heloisa André. **Destinos mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEIROZ, Anne Lee de. **Cabra Marcado para Morrer**: da história do cabra à história do filme. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. **A historicidade de Cabra Marcado para Morrer (1964-1984, Eduardo Coutinho)**. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006. [En Línea]. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1520.html>>. Acesso em: 9 maio 2010. Colocado **on line** em 28 jan. 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2005.

_____ (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luís Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000. p. 97-99.

_____. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. v. 2.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RECINE – REVISTA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, set. 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

RIDENTE, Marcelo. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60? In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTE, Marcelo; ROLLAND, Denis (Org.). **Intelectuais**: sociedade e política, Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SADOUL, Georges. **O cinema**: sua arte, sua técnica, sua economia. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

SANTOS, Manoel Camilo dos. **Viagem a São Saruê**. Recife: Coqueiro, [s.d.].

SANTOS, Manoel Camilo dos. Viagem a São Saruê. In: _____. **Literatura popular em verso**: antologia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa Rui Barbosa, 1964. Tomo I.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema, história e Marc Ferro. **Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 44-51, set. 2004.

_____. **Como o cinema escreve a história**: Elia Kazan e a América. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, 1994.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Senac, 1999.

SLATER, Candance. **A vida no barbante**: a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- SZACKI, J. **As Utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. Enunciação no documentário: o problema de dar voz ao outro. In: FABRIS, Mariarosario *et al.* (Org.). **Estudos Socine de Cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2003. Ano 3.
- TINHORÃO, José ramos. **Pequena história da música popular: da Modinha à Canção de Protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TOMAIN, Cássio dos Santos. **Entrincheirados no Tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário**. Tese (Doutorado em história) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, 2008.
- VASCONCELLOS, Gilberto. **De olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas: entrevista Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. **Revista Civilização Brasileira**, ano 1, mar. 1965. Caderno Especial n. 1.
- _____. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Coleção Brasil: os anos de autoritarismo; 146).
- ZUIN, João Carlos S. **Sobre o neologismo intelectual: um estudo sobre o papel intelectual desempenhado por Paulo Emílio Salles Gomes na Sociedade Brasileira**. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, 1998.

SITES DA INTERNET

AUTRAN, Arthur. **Brevíssimo panorama do cinema brasileiro nos anos 90**. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2008.

BRASIL. Arquivo Nacional. Disponível em: <www.arquivonacional.gov.br>.

BRASIL. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <www.cinemateca.com.br>.

DURAND, Fábio. **Morfologia, sintaxe, estilística, dramaturgia**. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2008.

MURGUIA, Eduardo Ismael. **O museu da imagem e do som de São Paulo (MIS): o documento audiovisual e suas determinações históricas**. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em: 17 nov. 2008.

MOURA, Hudson. **Oralidade e fabulação no cinema documentário**. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 17 nov. 2008.

PARIS. Université Sorbonne Nouvelle-Paris III-Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV). Disponível em: <<http://recherche.univ-paris3.fr>> e em: <www6.senado.gov.br>. Acesso em: 3 jun. 2009.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO PARAIBANO. Disponível em: <www.ihgp.net/memorial3.htm>.

TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em: <www.torturanuncamais-rj.org.br>.

FONTES

A CINEMEMÓRIA de Vladimir Carvalho, Alberto Nasiatene, 2009. Vídeo-documentário.

PROCESSO N°20.182, O País de São Saruê, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo Nacional.

BARRA 68 sem perder a ternura. São Paulo, 3 nov. 2001. Disponível em: <www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 19 maio 2008. Entrevista com Vladimir Carvalho.

BERNARDET, Jean-Claude. Sociologia e cinema. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 109, p. 22, 6 dez. 1974.

CARVALHO, Vladimir. As cinzas da festivália. **Jornal de Brasília**, Brasília, 1989.

CARVALHO, Vladimir. **Rolando a pedra, como se fosse Sísifo**. In: SEMINÁRIO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS. São Paulo, SP. Centro Cultural São Paulo, 5 a 9 dez. 1994.

FARFÁN, René Capriles. Vladimir Carvalho: aproximação à estética do sertão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 26-27, nov. 1972.

FASSONI, Orlando. São Saruê, uma heresia nordestina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, p. 35, 15 ago. 1980.

FOLHA DE S.PAULO, set./dez. 1971; dez. 1978; mar. 1981; set. 2004.

NOMES do Nordeste, no Centro Cultural Banco do Nordeste, [s.d.]. Programa.

O PAÍS de São Saruê, Vladimir Carvalho, 1971.

O PASQUIM, 1971, 1979.

PÓLO de cinema e vídeo de roupa nova. **Jornal de Brasília**, Brasília, 20 fev. 1985. Caderno 2, p. 2.

PROCESSO nº 20.182. O País de São Saruê. Divisão de Censura e Diversões Públicas/Arquivo Nacional.

REALIDADE BRASILEIRA, 1971.

REVISTA CINEMAIS, n. 1-19.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, n. 2-20. Caderno especial n. 1 e 2.

REVISTA FILME CULTURA, n. 1-4, 6, 17-23, 25, 27, 28, 29-36.

REVUE CAHIERS DU CINÉMA, n. 163, 214, 217, 220-224, 228-229, 231, 251.

SOCINE, n. 1-5.

VEJA, 1971, 1979, 1986.

ARQUIVOS

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação-Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal – COREG.

ARQUIVO EDGAR LEUENROTH/UNICAMP

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Anexo: TERMOS TÉCNICOS USADOS NO CINEMA

Câmera

“A comparação da câmera com um olho deriva de idéias antigas, já ditas a propósito da fotografia, o olho e o aparelho de tomada de cenas considerados intermutáveis porquanto ocupam o mesmo ponto de vista. [...]

Essas abordagens [realistas e formalistas] consideravam a câmera instrumento da visão fílmica ou 'pós-fílmica' (Branigan, 1984) em relação à maneira pela qual o filme representa a realidade. Outras abordagens teóricas consideraram a câmera representante quase alegórica da visão geral, e de sua função em geral em nossa cultura. [...]

Pode-se reter, geralmente, que a câmera tem um estatuto de símbolo: ela é 'um nome para a maneira como olhamos e como conhecemos a um dado momento' (Branigan).” (AUMONT, 2003, p. 40-41)

Câmera na mão, portanto, é uma variação desse olhar, porquanto o sujeito que a opera acompanha os acontecimentos em cena.

Câmera na mão

Ver câmera.

Cena

“[...]no emprego corrente da palavra, a cena de um filme é momento facilmente individualizável da história contada (como a sequência). A 'grande sintagmática' (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao seguinte [...]” (AUMONT, 2003, p. 45)

Enquadramento

“[...] as palavras 'enquadrar' e 'enquadramento' aparecem com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo. [...]

Por metonímia, a palavra 'enquadramento' veio a designar valores topológicos ou

expressivos do quadro. Fala-se de enquadramento em plongée, quando o objeto é filmado de cima [em português, esse termo é também conhecido como câmera alta]; em contraplongée [em português, esse termo é também conhecido como câmera baixa] quando ele é filmado de baixo [...]" (AUMONT, 2003, p.98)

Escala de planos

“Nos primeiros filmes, a distância da câmera ao objeto filmado era mais ou menos a mesma, e o enquadramento que daí resultava permitia às pessoas filmadas serem representadas em pé. Essa distância foi rapidamente variada, de modo que os objetos se tornaram 'menores' perdidos no cenário, ou, ao contrário, 'maiores', quando chegaram a exceder os limites do quadro, vistos apenas em parte. Foi para dar conta desse vínculo variável entre a distância da câmera ao objeto filmado e o tamanho aparente desse objeto que foi elaborada uma tipologia empírica e bastante grosseira, uma 'escala', das 'dimensões de plano'. [...]

Tal tipologia é bem flutuante e variável de uma língua para outra. Na tradição dos operadores franceses, ela vai do plano geral (personagens afogados no cenário) ao primeiríssimo plano (o rosto, ou uma parte do rosto, ocupa todo o quadro), passando pelo plano de conjunto, o plano americano, o plano médio, o plano aproximado, o primeiro plano.

Tal nomenclatura está sobretudo relacionada, implícita, mas univocamente, ao tamanho de uma personagem filmada em pé de maneira que sua cabeça esteja dentro do quadro. [...] (Notar que na terminologia americana, as dimensões do quadro estão relacionadas não com o tamanho das figuras, e sim com a distância da câmera ao objeto: close-up, medium shot, long shot etc.)” (AUMONT, 2003, p. 101-102)

Fora-de-campo

“O campo definido por um plano do filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora de quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual.” (AUMONT, 2003, p.132)

Off

“Preposição inglesa tomada por abreviação de 'off screen' (literalmente, 'fora da tela', ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som off é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo.” (AUMONT, 2003, p.214-215)

Personagem

“[...] a encarnação por um ator (de carne e osso, mas representado filmicamente por imagens e por falas) é o modo mais habitual de representação da personagem de cinema (existem outros modos possíveis, por exemplo, por intermédio de descrições ou de narrações verbais, como em 'Índia Song', de Marguerite Duras, 1974).

Distinguem-se duas grandes dimensões do personagem de filme:

- o ser e o fazer da personagem, ou seja, a atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento;
- a diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude, com os outros personagens [...]” (AUMONT, 2003, p.226)

Plano

“A imagem de filme é impressa e projetada em uma superfície plana: é a origem da palavra 'plano', que designa, portanto, o plano da imagem. Tendo em vista que essa imagem representa um certo campo, o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos 'em profundidade' ao longo do eixo da tomada de cena. [...]

Em um certo número de expressões, a palavra 'plano' é considerada substitutivo aproximativo de 'quadro' ou 'enquadramento'. É o caso em todo o vocabulário da escala de planos, ou na expressão 'plano fixo', que designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada (é o 'contrário' do 'movimento de câmera’).” (AUMONT, 2003, p.230)

Plano de conjunto, plano de detalhe, segundo plano, primeiro plano, close

Ver Escala de Planos

Quadro

“[...] Desde suas origens, a fotografia praticou muito o enquadramento, com a intenção de imitar a pintura. De modo mais fundamental, a imagem fotográfica (e a imagem fílmica) foi concebida como enquadrada, limitada por um quadro (moldura), de forma aliás variável. [...]

O quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da imagem. Por isso, ele foi visto muitas vezes como abrindo para um mundo imaginário (a diegese da imagem). É a famosa metáfora da 'janela aberta', atribuída a Leon Battista Alberti, pintor e teórico italiano do século XV, e retomada notadamente por Bazin.

O quadro, enfim, é um elemento importante plasticamente. Limite da superfície da imagem, ele desempenha um papel na organização formal da tela pintada ou da foto. [...]” (AUMONT, 2003, p. 249-250)

Sequência

“Em um sentido quase intercambiável com o de cena, a sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário.” (AUMONT, 2003, p.269)

Som

“[...] O som que o filme oferece raramente intervém sozinho. Ele supõe um agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música. Procede de uma certa arte da composição sonora. Além disso, o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual, até mesmo nos casos-limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, audio (verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc.” (AUMONT, 2003, p.275-276)

Consequentemente, o som ambiente designa o eixo dos ruídos, normalmente

captados com o gravador de som nos ambientes filmados nos quais há ausência de fala e música.

Som ambiente

Ver som.