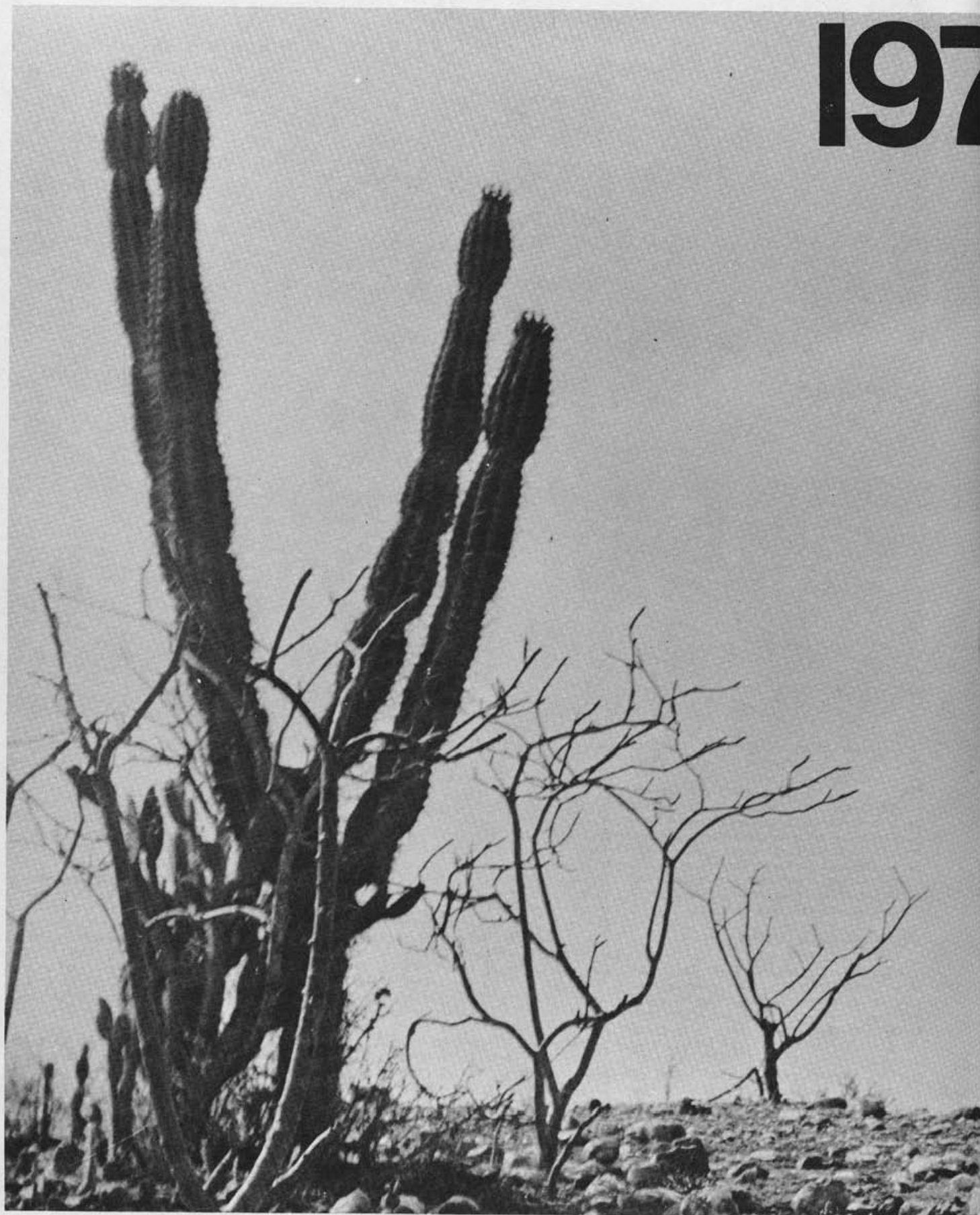


197



O:

UMA ODISSÉIA NO SERTÃO

José Carlos Avellar

**«Doutor mestre Pensamento
Me disse um dia: — Você,
Camilo, vá visitar
O país São Saruê
Pois é o melhor lugar
Que neste mundo se vê»**

(Literatura popular nordestina. Autor anônimo)

Há mais ou menos dez anos, um documentário francês de longa-metragem mostrava as possibilidades de trabalho oferecidas por um novo material, a câmara leve e silenciosa de 16 mm, aliada a um gravador portátil. *Chronique d'un Été*, de Edgar Morin e Jean Rouch, marcava o aparecimento de um estilo de cinema de reportagem que conjugava as características da entrevista de estúdio de televisão a uma imagem de uma mobilidade até então desconhecida pelas câmaras de TV ou de cinema.

O estilo logo ganhava um título, a partir de um artigo escrito por Morin para o "France Observateur" — *Pour un nouveau cinéma-vérité* —, onde criticava sobretudo a frieza dos jornais cinematográficos e documentários curtos, habituais complementos do longa-metragem nas sessões comerciais: "Os jornais cinematográficos nos apresentam uma vida endomingada, oficial, ritualizada. Apertos de mão de homens de Estado, discursos. Algumas vezes o acaso ou a sorte colocam no campo visual um rosto crispado ou radiante, um acidente, um fragmento de verdade. Esta filmagem ao vivo é frequentemente uma filmagem morta. Em geral, a câmara é muito pesada, não tem a mobilidade necessária, o gravador não pode acompanhá-la, e o vivo se escapa ou se fecha. O cinema sente necessidade de uma encenação, de um cerimonial, de parar a vida."

Chronique d'un Été permanece exemplo isolado de filme bem sucedido a partir das possibilidades de se filmar segundo os hábitos do cinema-verdade. Fascinados pelas possibilidades materiais, os documentários diretos se deixavam levar, com frequência, para um registro impressionista de gestos e palavras. O principal resultado do cinema-verdade veio mais tarde: foi o meio termo que resultou do velho confronto entre o documentário e a ficção (a chegada de um trem à estação ou a viagem à Lua?), as marcas que a câmara silenciosa e o gravador deixaram no estilo de encenação do filme de ficção e vice-versa. A câmara na mão subordinada à movimentação da cena, os diálogos mais ou menos improvisados, os planos mais longos, as filmagens sob luz natural começaram a invadir os filmes de ficção tal como a montagem sincopada do filme de ficção começou a tomar conta do documentário.

Cada vez menos fácil, e menos importante, é estabelecer as fronteiras entre o documentário e a ficção, que já não eram muito distintas, por exemplo, em *Berlin, Sinfonia de uma Metrópole* (Berlin Symphonie einer Grosstadt, de Walther Ruttmann/1929), onde o documentário do dia-a-dia de uma cidade se mistura a uma cuidadosa pesquisa de montagem sobre imagens libertas da estrutura narrativa de um argu-



mento. Ou ainda, em *O Homem de Aran* (The Man of Aran, de Robert Flaherty/1933), onde o documentário é feito através de uma típica narrativa de filme de ficção, com os pescadores de Aran interpretando a si mesmos diante da câmara.

A BUSCA DO REAL

Há mais ou menos dez anos, ao mesmo tempo em que, na Europa, Morin e Rouch realizavam *Chronique d'un Été*, no Brasil o Cinema Nôvo começava a tomar fôlego. Já se preparava o caminho que iria consolidar-se depois do aparecimento de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1963. Nenhuma câmara leve e silenciosa, capaz de comandar um gravador portátil, chegara ao Brasil, mas as possibilidades oferecidas por estes novos instrumentos de trabalho vinham exatamente ao encontro dos interesses dos novos cineastas.

Era importante, acima de tudo, a mobilidade que permitia aos cineastas misturar-se à vida dos homens, viajar com eles, retratar fiel e intimamente o problema do homem brasileiro que até então só chegara à tela numa imagem caricatural e falsa. Misturar-se à vida dos homens e realizar um documentário de uma realidade social da qual o próprio documentarista participa, filmar de dentro, em lugar da filmagem fria e à meia distância.

Misturar-se intimamente aos acontecimentos foi a tônica de quatro documentários realizados entre agosto de 64 e março de 65. A câmara de 16 mm subiu o morro para acompanhar uma escola de samba em seus preparativos para o desfile — *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Giménez. Foi aos vestiários, arquibancadas e campos de peladas para retratar toda a engrenagem do futebol — *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla. Foi ouvir os depoimentos de ex-cangaceiros e componentes das volantes para recompor a história de Lampião — *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Foi à estação receber os nordestinos que chegam de trem a São Paulo em busca de trabalho — *Viramundo*, de Geraldo Sarno.

Pela primeira vez se trazia para a tela a fala mansa do homem da favela, que não pode colocar sua filha no ginásio quando ela termina a escola primária ("pois aí tem de pagá"), e a do sertanejo analfabeto, que não ouviu falar de medicina (e cuja mulher morreu por falta de cuidados médicos: "tava na hora de morrer"). Pela primeira vez, na tela, a gente da escola de samba e da arquibancada, do sertão e da cidade, falava para a platéia. E a posterior reunião desses quatro filmes num longa-metragem para distribuição comercial, *Brasil Verdade*, criou um novo sentido. Os depoimentos colhidos em um dos episódios passaram a funcionar como um dado esclarecedor de outra parte do filme, isto é, os documentários se ligaram normalmente entre si, cada um deles completava o outro.

TRÊS EXEMPLOS

Memória do Cangaço, entre algumas cenas do que restou do filme feito por Abraão Benjamim, em 1936, sobre o bando de Lampião, entrevista ex-cangaceiros para saber o que os levou àquela vida. "Um negócio com uma moça minha irmã. Um soldado queria carregar ela para fazer dela mulher solteira. Eu fui, encontrei ele e atirei nele", diz o ex-cangaceiro Labareda, lavrador durante dezesseis anos em Pernambuco. "Perseguição da polícia", diz Saracura, também ex-



Geraldo Sarno, Sidney Paiva Lopes, Afonso Beato e, embaixo, Edgardo Pallero: uma equipe de cineastas & sociólogos.

cangaceiro e lavrador até que os policiais das volantes que caçavam Lampião arrancaram as unhas e as barbas de seu pai. Ouve ainda o comandante de volantes, Coronel José Rufino, contar como matava cangaceiros e cortava suas cabeças, "para tirar um retrato depois".

Subterrâneos do Futebol vai aos terrenos onde as crianças sem escolas começam a se apaixonar pelo futebol, e acompanha os torcedores nas arquibancadas ou os jogadores no gramado dos grandes estádios: de um lado, o operário que tem em média apenas quinze anos de trabalho para ganhar por toda a vida, de outro, o operário que tira muito do seu magro salário para transferir para seu clube toda a sua vida, para esquecer suas tristezas. De um lado Pelé, calçado, empurrado, chutado no campo, de outro o torcedor de arquibancada que só deseja a vitória de seu clube "pra gente esquecer que tem que pagar a prestação e está sem dinheiro". O torcedor que desce ao vestiário para comemorar a vitória meio fora de si gritando em lágrimas: "Santos, eu vivi com você, Santos."

Nossa Escola de Samba mostra a favela descrita por um de seus moradores, Antônio da Silva, o China, sócio fundador da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel. "A escola é o nosso segundo lar, é o segundo lar de todos daqui do morro", diz o China, num depoimento quase didático de como o morro se prepara para o carnaval.

A CHAVE DO CICLO

A favela, o cangaço e o futebol filmados bem de perto. Estes documentários se completam entre si exatamente porque foram realizados com a preocupação de documentar fenômenos de uma única sociedade — a brasileira. E nesta ação cons-



tante que cada filme exerce sobre o outro, uma das partes se mostra mais ativa, uma espécie de núcleo, um dado imprescindível para a total assimilação dos outros três filmes: *Viramundo*, de Geraldo Sarno.

A rigor, o filme se apresenta como um documento sobre os nordestinos que, atraídos pela riqueza do Sul, chegam a São Paulo para procurar emprego melhor que o da roça. O método de investigação é o mesmo utilizado pelos outros três filmes, isto é, entrevistas em som direto, uma câmara ágil, pronta a andar rápida com os entrevistados, ou a demorar-se num só plano, enquanto tiverem alguma coisa importante a dizer. Mas, em realidade, *Viramundo* é o único desses quatro documentários que consegue documentar alguma coisa além da realidade passível de ser captada na imagem direta.

Já o fio que liga as diversas entrevistas é muito fino e difícil de manter: o filme se abre com a chegada dos nordestinos e procura saber por que deixaram a roça e vieram para a cidade. Num segundo movimento, aproxima-se das possibilidades de emprego que se apresentam para esta mão-de-obra não especializada, frequentemente composta de analfabetos. Acompanha os nordestinos, até que a ilusão de felicidade prometida pelo Sul se desfça, e a vontade de voltar para o Norte aparece. Mostra então o remédio das grandes cidades ao desemprego e à miséria: a caridade e a fuga pelo misticismo.

Dos depoimentos dos nordestinos passa aos slogans do Exército da Salvação —

Frei Damião: Trombeta dos Aflitos,
Martelo dos Hereges: a sociologia
das missões sertanejas.



Viva Cariri!: o misticismo do Nordeste.



A literatura oral
e seus cultores:
Jornal do Sertão.

A Mão do Homem: o mecanismo
do artesanato do couro.

O ritual do vaqueiro se
preparando para o trabalho:
O Homem de Couro.



"aqueça a panela de um pobre neste Natal" — e daí às pregações religiosas em um centro espírita, e a uma manifestação pública, onde o pastor Josias José Joaquim promete cura a uma multidão de doentes. Mas, se em *Viramundo* o método de investigar a realidade e armar o plano é o mesmo, já a maneira de organizar e montar as imagens e utilizar a faixa sonora é outra, francamente preocupada em absorver as lições do filme de ficção. Dêste modo, na faixa sonora, a canção interpretada por Gilberto Gil age como um comentário da ação, oferecendo uma visão global das diversas entrevistas colhidas separadamente.

E também para alcançar a visão geral as entrevistas em *Viramundo* são montadas de modo a se adjetivarem ou a se completarem entre si, ou mesmo são cortadas por planos — como a primeira aparição do Exército da Salvação — que aparentemente não possuem ligação direta



com o assunto. Através desta montagem à maneira de filme de ficção, o documentário de Geraldo Sarno deixa de ser uma simples reportagem sobre os nordestinos que chegam a São Paulo e funciona como um documento mais amplo de toda a estrutura que comanda a cidade e o sertão: uma análise de suas formas de pressão e válvulas de escape, o futebol, o carnaval, o misticismo.

A VIAGEM A SÃO SARUÊ

Cinco anos depois dos quatro documentários de *Brasil Verdade*, o mesmo produtor da série, Thomas Farkas, voltou a armar um esquema de produção semelhante — filmagem em 16 mm e som direto, mas agora com película em cores — para realizar um levantamento sócio-cultural do Nordeste. E com Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno (mais Sérgio Muniz e Eduardo Escorel) colheu material para cerca de

vinete filmes de 10 a 30 minutos sobre a cultura do fumo e do algodão, sobre o começo da industrialização na região, sobre o artesanato de couro e de barro, sobre as formas de literatura popular e o misticismo. Desta série, cinco filmes já inteiramente prontos foram apresentados: *O Homem de Couro*, *Frei Damião*, *Trombeta dos Aflitos*, *Martelo dos Hereges* e *A Mão do Homem*, de Paulo Gil Soares; *Viva Cariri!* e *Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno.

As tendências mostradas por Paulo Gil, em *Memória*, e Sarno, em *Viramundo* são reforçadas nestes novos filmes. O repórter atento que corrigiu o Coronel José Rufino ("Não, Coronel, Corisco não respondeu aos seus tiros porque estava aleijado de ambos os braços") volta ao sertão para interrogar Frei Damião: O senhor faz mesmo milagres? Que acha do fanatismo do povo? Por que tantas pessoas se dizem alvo de seus milagres? Ou para ou-

vir o depoimento da gente de Taperoá, na Paraíba, onde Frei Damião Bozzano chega para uma de suas habituais missões sertanejas.

O mesmo cineasta-repórter que descobriu os ex-cangaceiros Saracura, Lavareda e Odilon Flor, vai descobrir o mundo de estreitos horizontes do vaqueiro e do artesão que lida com o couro e não ganha o suficiente para poder usar as sandálias, o chapéu ou as selas que fabrica. "Na complicada hierarquia da zona do pastoreio", afirma Paulo Gil, "o vaqueiro está acima de todas as outras categorias profissionais, embora em alguns trechos urbanos da zona rural o cantador tenha seu lugar destacado, ou mesmo o lavrador sintasse mais importante, por estar diretamente ligado às grandes firmas compradoras de cereais ou fibras. Mas, em termos de mito, o realmente corajoso, o bravo, o de destreza assegurada e manifesta em trabalhos rurais é o vaqueiro". Por

isso mesmo, *O Homem de Couro* começa com o registro detalhado do ritual de preparação do vaqueiro para o trabalho e, à medida que o homem se vai vestindo, o nome e a utilidade de cada uma das peças de sua armadura de couro vão sendo apresentadas.

A mesma preocupação didática está em *A Mão do Homem*, onde a câmara acompanha passo a passo o trabalho do artesão que faz um chapéu ou uma sela. E documenta mesmo o tratamento do couro de boi antes de chegar às mãos do fabricante de chapéus ou selas. É ainda a organização didática que comanda a faixa sonora destes três filmes, onde os depoimentos se somam aos versos dos vaqueiros e dos cantadores populares de feiras. O som contribui para que o documento saia do simples retrato da paisagem humana e comece a desvendar o mecanismo que compõe esta paisagem, isto é, revela ao mesmo tempo o homem do sertão e a visão que ele tem do seu mundo. "Um mundo fechado nos horizontes dos pastos, onde o gado repousa e pasta", observa Paulo Gil. "E suas aventuras", salienta, "são limitadas aos seus heróis permanentes, frutos de seu próprio mundo, o boi valente, a vaca mimosa, o cavalo bom de montaria, outros vaqueiros mais valentes do que eles, o longo horizonte sem saída que os cerca nos tabuleiros nordestinos".

CULTURAS EM CONFLITO

A literatura oral — o jornal do sertão — "uma das formas culturais através das quais o Nordeste tradicional fixou normas de comportamento ético e social" é o assunto central de *Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno. Seguindo a trajetória dos cantadores de feira, o filme estuda a penetração dos novos mitos e heróis da área industrial Rio-São Paulo nas formas de expressão típicas do Nordeste, graças à expansão dos meios de comunicação da cidade, sobretudo da televisão. "Com a modernização de sua base econômica e com abertura do mercado nordestino aos produtos industriais do Centro-Sul e litoral", declara Geraldo Sarno, "a superestrutura cultural tradicional torna-se obsoleta. O novo consumidor já não aceita mais seus produtos — e os novos processos de comunicação, desconhecendo as matrizes culturais geradas neste meio, impõem uma padronização que aos poucos vai delineando o modelo de nosso desenvolvimento capitalista".

Deste modo as velhas formas de expressão cantada do nordestino — os côcos, as emboladas, as quadras, as sextilhas ou os martelos agalopados das cantorias — começam a ser povoados pelos heróis da cidade, e o cantor se compara ao "crítico Zé Fernandes da TV", a Francisco Buarque de Holanda, a "Roberto Carlos cantando iê-iê-iê". E aqui, então, é que surge a verdadeira preocupação do filme: mostrar o choque entre as formas tradicionais de cultura do Nordeste e as imagens do Sul espalhadas pelo rádio, pela TV e pela imprensa. A rigor, esta é também a preocupação central de *Viva Cariri!*, que documenta este conflito de modo muito mais amplo.

Viva Cariri! já não se organiza simplesmente sobre uma só imagem, nem se apóia numa montagem tão simples e direta como *Jornal do Sertão*. O filme é organizado mais ou menos a exemplo da improvisação de Gilberto Gil ao violão, usada sobre os letreiros de apresentação. Trata-se da organização de uma série de motivos do Cariri, de modo a conseguir um retrato desta incrível mistura de comportamentos e apelos resultante da convivência de um

surto da industrialização e das mais acesas formas de misticismo em Juazeiro do Norte.

Lá estão, ao mesmo tempo, a memória do Padre Cícero, o artesanato feito com o lixo da sociedade industrial (velhas latas de óleo para automóvel são usadas para fabricar candeeiros, velhos pedaços de ferro para alicates), a imensa sala de milagres repleta de ex-votos, oromeiro Cícero Marques, que vai de Caruaru a Juazeiro arrastando uma cruz de madeira de sessenta quilos. Lá estão também as pequenas indústrias criadas no momento de euforia do projeto Morris Asimov (hoje fechando as portas diante das dificuldades), lá estão os velhos coronéis das fazendas. Juazeiro, a terra prometida de Samsaruê, "tôda coberta de ouro e forrada de cristal", cantada pelos cegos da feira, é retratada pela soma de diversos documentos, associados por uma ordem que não é resultado de uma simples necessidade de expor com clareza uma ação contínua, ou de organizar de um modo claro e linear uma situação confusa.

NOVAS FORMAS DE VER

Onde o simples registro de um acontecimento não consegue mostrá-lo inteiramente, torna-se necessário uma montagem de evidente sentido crítico. Dois depoimentos se somam na faixa sonora sobre um mesmo plano. Dois ou três planos surgem

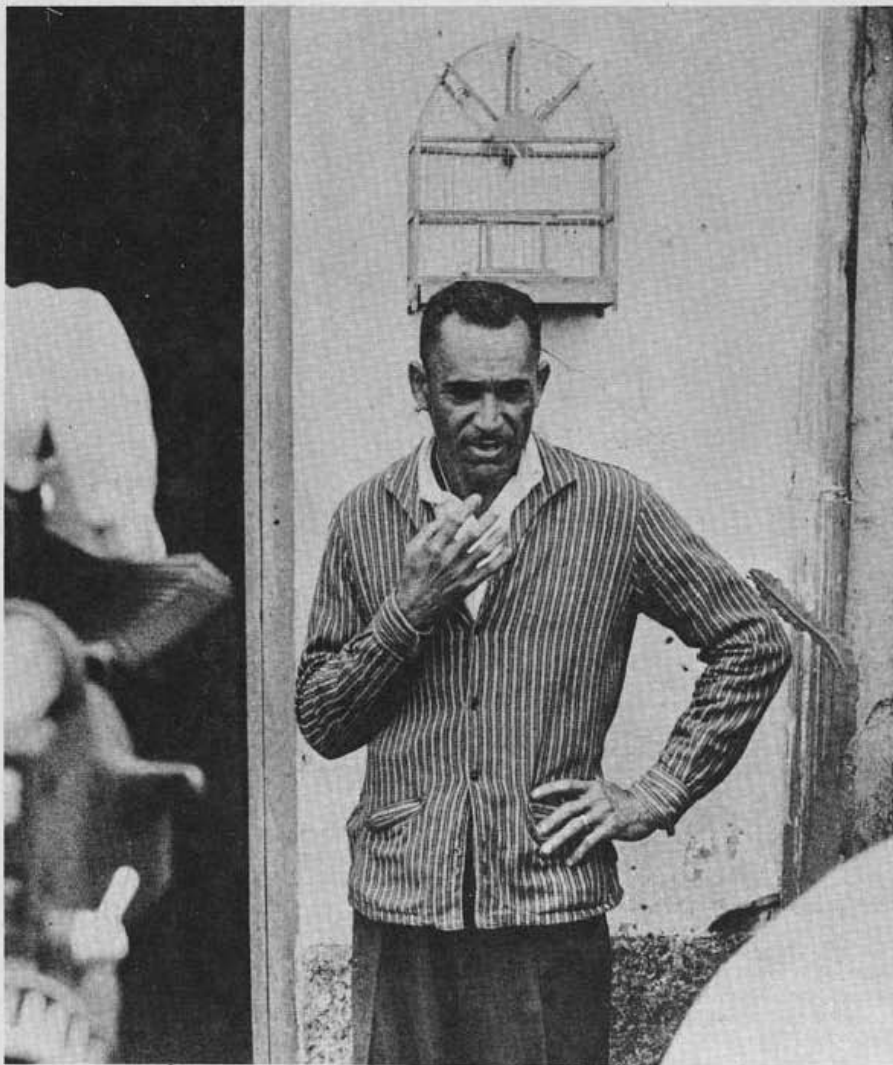
inesperadamente, como um motivo musical que se repete: os ferreiros que batem com o martelo, o socador de pilão, o velho que fala do padre Cícero, a velha que come farinha numa cuia. A imagem e o som são montados ao estilo de um filme de ficção, mas não são montados principalmente segundo um estilo ditado pela própria realidade que o filme procura documentar.

Na aparente mistura desordenada de dois ou três fatos isolados (as velhas que tomam conta dos ex-votos, oromeiro com a cruz, a construção da estátua de padre Cícero) de Juazeiro, o filme procura documentar a estrutura desorganizada que liga todos estes acontecimentos.

A intimidade, hoje possível graças à câmara e ao gravador portátil, já não é mais simples veículo para um registro mais ou menos ingênuo de impressões. Se o cinema começou ao descobrir que podia registrar um trem que chegava à estação, se deu um salto à frente ao descobrir, quase trinta anos depois, que podia registrar o som da chegada do trem, hoje viaja com a câmara e o gravador livremente, já não são mais aparelhos mágicos, mas instrumentos de investigação numa interminável viagem do homem em torno de si mesmo.

NOSSA ESCOLA DE SAMBA — Direção: Manuel Horácio Giménez — Argumento baseado em declarações de Antônio da Silva, da Escola de Samba Unidos de

A odisséia do operário não-qualificado e sem emprego, filmada por Geraldo Sarno: Viramundo.





Memória do Cangaço: as recordações de um matador de cangaceiros. À direita, o célebre Coronel Rufino.

Vila Isabel — Narrador: Arlindo Maximiliano dos Santos — Fotografia: Alberto Salvá e Thomas Farkas — Montagem: José Frade e M. Gimenez — Assistente de direção: Raimundo da Silva Guimarães — Colaboração especial: Dejean Magno Pellegri.

SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL — Direção: Maurice Capovilla — Fotografia: Armando Barreto e Thomas Farkas — Assessores esportivos: Celso Brandão, Onofre Gimenez — Colaboração: Clarisse Herzog, Francisco Ramalho, João Batista de Andrade, José Américo Viana e Canal 100 — Texto: Celso Brandão — Narrador: Antero de Oliveira — Montagem: Luís Elias.

VIRAMUNDO — Direção: Geraldo Sarno — Fotografia: Armado Barreto e Thomas Farkas — Música: Caetano Veloso e José Carlos Capinam — Interpretada por Gilberto Gil — Montagem: Sílvio Renoldi — Assessor de Montagem: Roberto Santos — Som direto: Sérgio Muniz, Edgardo Pallero, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog — Assistente de direção: Júlio Calasso e Úrsula Weiss — Assistente de câmara: Antônio Mateus.

MEMÓRIAS DO CANGAÇO — Direção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Afonso Beato — Montagem: João Ramiro — Música tocada e cantada pelos violeiros improvisados João Santana e José Canário — Som direto: Afonso Beato e Paulo Gil.

FREI DAMIÃO, TROMBETA DOS AFLITOS, MARTELO DOS HEREGES — Dire-

ção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Afonso Beato — Fotografia adicional: Thomas Farkas e Lauro Escorel — Música: Banda de Pifanos de Caruaru — Montagem: Geraldo Veloso — Assistência de montagem: Amauri Alves e Teresinha Muniz — Mixagem: Carlo de la Riva — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Produção executiva: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz e João Trevisan.

A MÃO DO HOMEM — Direção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Thomas Farkas e Lauro Escorel — Música: Banda de Pifanos de Caruaru — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Mixagem: Carlo de la Riva — Montagem: Geraldo Veloso — Assistência de montagem: Amauri Alves e Teresinha Muniz — Produção executiva: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz e João Trevisan.

O HOMEM DE COURO — Direção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Thomas Farkas — Assistência de fotografia: Lauro Escorel — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Montagem: Geraldo Veloso — Assistência de montagem: Amauri Alves e Teresinha Muniz — Música: Banda de Pifanos de Caruaru e do cego Birrão do Crato — Mixagem: Carlos de la Riva — Produção executiva: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz e João Trevisan.

JORNAL DO SERTÃO — Direção: Geraldo Sarno — Fotografia: Afonso Beato, Leonardo Bartucci e Thomas Farkas — Narrador: Tite de Lemos — Montagem: Eduardo Escorel — Assistência de mon-

tagem: Amauri Alves — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Mixagem: Carlo de la Riva — Produção executiva: Edgardo Pallero, Vladimir Carvalho, Sérgio Muniz e João Trevisan.

VIVA CARIRI! — Direção: Geraldo Sarno — Fotografia: Afonso Beato e Lauro Escorel — Música: Villa Lobos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e dos cantadores Pedro Bandeira e Raimundo Silvestre — Narrador: Paulo Pontes — Montagem: Geraldo Sarno, Amauri Alves e Rose Leconte — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Produção executiva: Edgardo Pallero e Sérgio Muniz.

Outros documentários da série, produzidos por Thomas Farkas:

O ENGENHO — Direção: Geraldo Sarno — Sobre produção de rapadura.

A CANTORIA — Direção: Geraldo Sarno — Sobre cantadores e desafio popular em verso.

PADRE CÍCERO — Direção: Geraldo Sarno — Sobre a liderança político-religiosa do padre Cícero Romão no Nordeste.

ERVA BRUXA — Direção: Paulo Gil Soares.

REGIÃO CARIRI — Direção: Geraldo Sarno — Sobre as atividades econômicas da região do Cariri.

CASA DE FARINHA — Direção: Geraldo Sarno — Sobre o fabrico e comercialização da farinha de mandioca.

VAQUEJADA — Direção: Paulo Gil Soares.