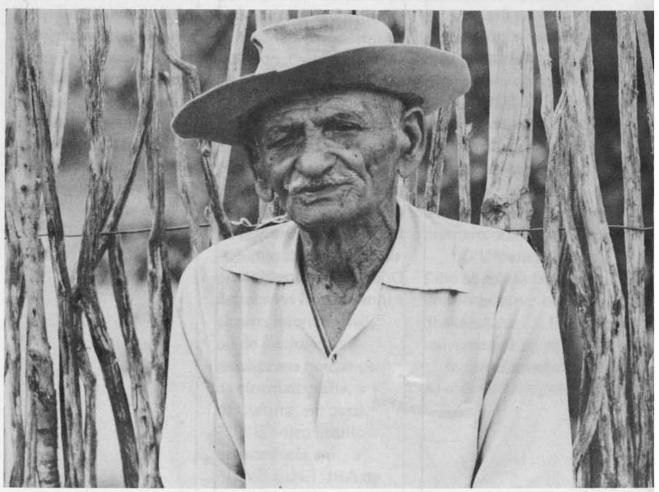
GERALDO SARNO E "CORONEL DELMIRO GOUVEIA"

JOSÉ CARLOS AVELLAR

O VELHO E O NOVO



O depoimento de um antigo operário de Delmiro Gouveia.

A sala de projeção fica escura, a luz do projetor bate na tela, e o que primeiro aparece é o rosto de um homem velho. Com uma expressão tranquila, voz suave e muito pausada, e praticamente sem qualquer gesto, o velho fala de alguém que conheceu:

"Antes dele chegar, era. A fome era grande. A gente comia era (quando no tempo de seca, que não tinha planta) a gente comia era macambira, xiquexique. Esses frutos do mato. Xiquexique velho, assado.

Com a chegada dele nem nunca mais passou fome. Fome nunca mais se passou.

Nem nu.

Com a chegada dele... O lugar foi o mesmo que ter enricado... Quando ele chegou. Foi.

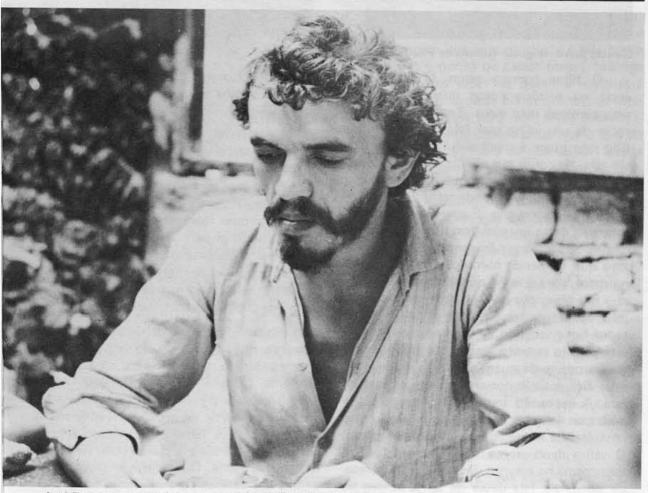
Quando chegava um homem, um retirante de fora, nu, ele mandava vestir. Tava com fome, dava de comer. No outro dia ia trabalhar. Quando o serviço era pouco mandava juntar pedra no mato, nas malhadas, pra ficar só certinho.

Mas ninguém passava fome nem tava parado também.

É. O povo, quando ele mandava chamar um, o camarada chegava lá e já ficava logo tremendo. Pois diziam que ele tinha (mã nos olhos. Tinha (mã nos olhos.

Agora, o que fizesse mal feito ele ou mandava se embora ou dava umas coiradas, e o cabra ia se embora.

Mas nunca mandou matar ninguém."



José Dumont no papel de um operário de Delmiro Gouveia.



Geraldo Sarno dirigindo Rubens de Falco e Sura Berdichevski.

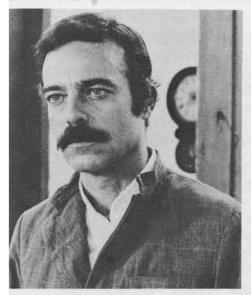
O filme começa assim. O espectador entra na história como quem surpreende uma conversa pelo meio. Tem diante de si o rosto de um velho que fala, e isto é tudo. Não sabe quem é o velho. Não sabe de quem ele fala. As coisas que ele diz parecem vir em resposta a uma pergunta que não aparece na tela, e assim ninguém pode saber ao certo sobre o que se conversa. É como se o principal interesse desta imagem fosse chamar a atenção do espectador não propriamente para o fato que vai sendo narrado, mas sim para o narrador, para o velho que está na tela.

Em princípio o velho aparece como um intermediário, para que através dele o espectador fique sabendo de uma pessoa que não está ali. No entanto, como não temos o nome da pessoa de quem se fala, a maneira de falar fica mais importante que o assunto da fala. A expressão tranquila, a voz mansa, a ausência de gestos, as longas pausas entre uma frase e outra passam a primeiro plano. O velho deixa de ser um intermediário, se transforma no assunto da conversa. A pessoa de quem ele fala deixa de ser o centro da conversa, se transforma num intermediário,

numa fantasia, numa ficção feita para revelar melhor a pessoa que está ali, presente, na tela.

Só é possível, em verdade, perceber uma coisa se se percebe a outra ao mesmo tempo. O interesse pela figura do velho narrador se mantém em função do interesse pelo assunto que ele vai narrando, e conscientemente o espectador quer mesmo é saber de quem se fala. O interesse pelo velho virá mais tarde. No primeiro instante o espectador é levado pela curiosidade de descobrir quem era o homem que, quando mandava chamar um, o camarada chegava lá tremendo.

A curiosidade só é satisfeita no final da conversa, quando o rosto do velho narrador desaparece para surgir o cartão com o título do filme, Coronel Delmiro Gouveia. Aí se complementa a meia informação contida no prólogo. A partir de então, e enquanto na tela desfilam os letreiros, o espectador recompõe na memória o que acabou de ver. A imagem se esfria. O interesse se esgota logo depois dos cartões com os nomes dos principais intérpretes — como acontece aliás em



Rubens de Falco.



Isabel Ribeiro e Rubens de Falco.



Jofre Soares e Álvaro Freire.

todos os filmes: de um certo ponto em diante os letreiros formam uma mancha mais ou menos abstrata, um tempo de repouso. E neste filme em particular esta sensação de tempo morto durante a projeção dos letreiros é acentuada pelo desenho dos cartões — letras de traços finos sobre um fundo neutro.

Tudo estimula o espectador a se desligar do que está ali, diante de seus olhos para tirar da memória o que já passou. Só a música avança. Quase nada acontece na imagem. O espectador está solto. Imagina. Vê de novo o rosto do velho, ouve de novo a sua voz, associa o ele da narrativa (ele, o que mandava vestir, mandava comer e trabalhar, ele, o

que mandava dar umas coiradas no que fizesse mal feito, mas nunca mandou matar ninguém) associa o *ele* a um nome: Delmiro Gouveia.

É verdade, não convém supor que o espectador se entregue tão completamente a uma imagem que se movimenta e fala como coisa viva a ponto de passar todo o prólogo do filme sem saber de quem o velho está falando, desorientado como quem pega mesmo uma conversa pelo meio. Não convém imaginar que uma pessoa entre numa sala de projeção sem ter idéia do que vai ver, levada só pelo fascínio do cinema - assim como acontecia até os anos 50. Nem convém imaginar que o envolvimento da imagem do cinema seja tão grande que as pessoas mergulhem num estado de semi-consciência e passem a depender por inteiro da luz e do som que vêm da tela.

Quando a primeira imagem de Coronel Delmiro Gouveia aparece, a platéia já conta com dados suficientes para preencher as suas meias informações. Durante a projeção o espectador não é só alguém sem forma própria que recebe passivo o que vem da tela. Age sobre o que vê (e age melhor aqui, porque a estrutura narrativa do filme estimula este tipo de ação: encaminha pontos para discussão, deixa as conclusões em aberto). Age, preenche os vazios da narração.

O velho separa uma frase da outra por longos silêncios, e aí, nestas pausas, o espec-

tador pode se recuperar da surpresa de pegar um bate papo que começou antes dele chegar, e emprestar à conversa a informação que fica nas entrelinhas. O cartão com o título vem só confirmar o que se percebe com certa clareza desde a primeira pausa do narrador: o homem que acabou com a fome ao chegar era o Coronel Delmiro Gouveia.

Não convém, portanto, imaginar o espectador perdido diante da primeira imagem do filme só porque ela vem assim, de repente, sem explicação prévia. Uma tal suposição não faria justiça à capacidade de percepção das pessoas que freqüentam cinemas, nem faria justiça aos verdadeiros objetivos do filme, que não pretende criar qualquer clima de mistério com esta abertura, nem desorientar quem quer que seja. Ao contrário.

Tudo leva a crer que tal solução tenha sido adotada a partir da sensação de que a imagem do velho que fala de Delmiro se explica por si só, sem necessidade de qualquer informação complementar. E ainda, tudo leva a crer que este plano foi tomado para a abertura do filme porque, apesar de ter só pouco mais de um minuto, define com preci-'são o personagem-título da história que começará a ser contada adiante. Quando chegam os letreiros o espectador já sabe que vai seguir a trajetória de um homem que dava de vestir, dava de comer, dava trabalho, dava umas coiradas no que fizesse mal feito, mas nunca mandou matar ninguém. E quando os letreiros terminam não é preciso perder tempo com uma cena introdutória (presente em todos os filmes de estrutura narrativa tradicional) de ritmo mais lento, para apresentar o protagonista à platéia e deixá-lo em evidência na fração de tempo necessária para marcar seu rosto e o seu caráter.

A maior parte dos filmes segue ainda hoje este modelo de estrutura dramática imposto pela indústria americana, é verdade. O hábito de ir ao cinema tem servido mesmo é para limitar a percepção visual e auditiva das pessoas a um campo preciso, o que facilita o consumo de determinada forma cinematográfica, e evita eventuais conflitos entre um estilo de narração e parte do público. É verdade. Mas não se pode dizer que seja estranho ou incomum abrir um filme assim como faz Coronel Delmiro Gouveia: uma cena antes dos letreiros para marcar logo o personagem e o tom da narrativa. O espectador médio não estranha um tal começo.

O contato regular com imagens e sons em movimento acostumou as pessoas a tirar de um plano uma informação bem além do imediatamente visível na tela. Se um filme não prende suas imagens aos limites impostos pela grande indústria do cinema, se deixa as imagens soltas, em aberto para que delas se retire o maior número possível de informações e de sensações, se um filme estimula o espectador a fazer esta procura com os olhos e ouvidos, aí então é possível perceber em cada pedacinho de um plano uma coisa nova. E aqui, nesta imagem do velho de expressão trangüila e voz mansa e pausada, existe ainda uma outra coisa percebida; alguma coisa no quadro indica que o velho que fala não é um ator. Não representa, não finge ser uma pessoa que não é. É um velho de verdade, diante da câmara.

O que nos dá esta sensação são umas tantas coisas que se encontram na faixa sonora. Alguns ruídos que correm por baixo da voz do velho (um galo que canta, um murmúrio impreciso de vozes, a batida de um machado num tronco) ou a própria voz, o jeito de falar. O prolongamento das vogais no começo das frases ("aaaantes dele chegar, era... aaa fome era grande"). Um tempo de hesitação à procura da palavra certa ("éééé, eeesses... frut... frutos do mato"). Um meio riso para comentar o que está narrando com ironia e descrédito ("pois diziam que ele tinha (mã nos olhos") ou com certa malícia e aprovação ("dava umas coiradas e o cabra ia se embora"). Ou ainda um certo jeito de impostar a voz, que torna a coisa dita natural ou muito grave e densa, como a frase que encerra o depoimento, dita a meia voz ("mas nunca mandou matar ninguém").

É certo, um ator pode trabalhar o seu gesto e a sua voz, pode exercitar todo o seu corpo e fazer sua figura chegar aí bem perto, treinar um estilo de representação naturalista a um ponto em que seja difícil separar o sentimento que ele representa daquele que ele realmente sente. Mas a emoção que a perfeita imitação provoca é sempre diversa daquela provocada pelo contato direto com a coisa imitada, e algum mecanismo de percepção sugere logo para o espectador que uma imagem como a do velho que abre Coronel Delmiro Gouveia mostra alguém de verdade.

Talvez porque dentro do próprio plano os sinais que aparecem no fundo, o colorido, o tom da luz ou tudo aquilo que o velho expressa com sua presença, confirmem que na tela está um fragmento do mundo real. Talvez porque um registro absolutamente fiel do mundo real (ou até mesmo um registro simplesmente diferente do estilo habitualmente encontrado nos filmes de ficção) seja o suficiente para passar a idéia de coisareal.

Mas é bastante provável que a sensação de realidade que salta de imagens assim como esta do prólogo de Coronel Delmiro Gouveia venha de um imediato reconhecimento do ponto de vista e das intenções da câmara. Ou seja, é bastante provável que o espectador de cinema possa, diante da imagem projetada, determinar inconscientemente a posição da câmara que tomou aquela imagem. E, mais ainda, que ele possa, ao identificar este ponto de vista, perceber mais do que a simples posição física da máquina de registrar imagens em movimento. Que ele possa identificar também as intenções do realizador que se encontra por trás da câmara.

É preciso não esquecer que, da mesma forma que um ator pode se exercitar para chegar a um tom de representação perfeitamente natural, uma câmara de filmar pode também se preparar para registrar esta representação de forma naturalística. Podemos, portanto, pelo menos teoricamente, imaginar uma imagem de aparência absolutamente real, e não seria mesmo difícil arrancar da história do cinema dois ou três exemplos bem sucedidos. No entanto, como o espectador percebe de imediato, durante a projeção, que tal imagem foi feita com esta ou

aquela intenção, pode separar a cena representada que se quer passar por coisa de verdade, da cena de verdade que, como esta imagem do prólogo de *Coronel Delmiro Gouveia*, é tomada para funcionar como uma representação da realidade em que ela existe.

Todas estas coisas apanhadas na imagem do velho de expressão tranquila, voz suave e muito pausada, são recebidas simultaneamente. São coisas que o espectador está de tal modo acostůmado a receber que assimila sem se dar conta dos detalhes, sem separar pequenos sinais, como estamos fazendo aqui para tentar recompor este jogo de troca de estímulos entre o filme e a platéia. O filme se vê como um todo. Do filme se fixam só as partes mais significativas. Pouco provável que alguém se recorde do ruído do machado ou do canto do galo por baixo da voz do velho. Pouco provável que alguém consiga descrever a composição ou a textura de uma imagem que ficou na tela por pouco mais de um minuto. Não faz mal, o que interessa é que neste espaço de tempo se vê tudo isto (o narrador, a coisa narrada e mais a natureza da narração) e que na soma das coisas passadas por esta imagem de pouco mais de um minuto está uma perfeita antecipação do que se passa depois dos letreiros.

A imagem do prólogo está de tal modo integrada na narrativa que a sensação primeira é de que todo o resto do filme foi feito para se encaixar no ritmo determinado pelo rosto do velho e seu modo pausado de falar. E, efetivamente, de quando em quando um conjunto de imagens de *Coronel Delmiro Gouveia* aparece separado de outro por solução semelhante aos longos silêncios usados por este primeiro narrador para separar suas frases.

Um exemplo é a imagem que marca o rompimento de Delmiro com Eulina: ela se afasta da câmara, abraçada com o amante, lentamente. Vai diminuindo na tela. Desaparece. E o quadro permanece imóvel, sobre o vazio. A duração do plano é muitas vezes superior à necessária para o entendimento da ação. Outro bom exemplo é a longa descrição dos carros de bois que, depois da descrição dos carros de bois que, depois da descrição dos carros de bois que, depois da descrição dos carros de servição do servição do

truição da fábrica, transportam as peças para serem atiradas no São Francisco.

Tais exemplos têm muito a ver com o aspecto exterior do prólogo, porque a narração abre aí momentos de pausa para que o espectador trabalhe sobre a projeção, e também porque a narração parece mais interessada em fixar a atenção sobre estas figuras da narração (a paisagem, os vaqueiros, os carros de bois) do que sobre a história que vai sendo narrada através destas figuras (o rompimento entre Delmiro e Eulina, a decisão de montar a fábrica, a destruição da fábrica). Mas existe ainda uma ligação mais íntima, pois o narrador do prólogo antecipa a estrutura dramática do filme, que se apóia no relato de quatro personagens.

De cada uma destas narrações o espectador retira também duas informações simultâneas, uma sobre Delmiro Gouveia, outra sobre o próprio narrador, pois em cima da narração de cada um destes personagens existe a visão da câmara. E a câmara, ao mesmo tempo em que serve de veículo para o narrador, interfere assim como o faz já na imagem do prólogo, abrindo espaços para que as pessoas na platéia possam trabalhar as meias informações que recebem da tela. Em outras palavras, o filme é de uma só vez um veiculador da estrutura dramática armada por cada um de seus personagens narradores e construtor de uma estrutura própria, que se superpõe a esta série de visões parciais para revelar o problema em toda a sua extensão.

O narrador que surge logo depois dos letreiros, Eulina, segunda mulher de Delmiro, pinta um retrato romântico. Delmiro é um aventureiro admirado pela coragem de enfrentar os poderosos, um apaixonado que escrevia cartas de amor e roubava a filha do governador para viver um grande amor no sertão. Depois vem o Coronel Ulisses, o fazendeiro que acolhe Delmiro e o descreve como um homem de valentia por trás da aparência frágil de jabuti de cidade, um homem que conquistou a patente de coronel na praça, no meio da gente, sem medo. Em seguida é Iona, o sócio, o encarregado das contas,

que fala de Delmiro como um sonhador, dominado por impulsos de irresponsabilidade, com idéias disparatadas que só se realizaram pelas alterações feitas nos livros-caixa. E, finalmente, Zé Pó, o retirante que empurrado pela miséria da roça até a fábrica da Pedra se transforma em operário, em carregador de algodão e depois controlador de uma máquina. Ele parte sua narração da morte do coronel. Comenta a relação de trabalho entre o operário (que pensa) e a máquina (que só trabalha) e a relação entre o operário (que trabalha) e os donos da fábrica (que mandam construir e derrubar sem perguntar nada aos que trabalham) para concluir que o erro de Delmiro foi ter procurado fazer as coisas sozinho.

De tal modo os relatos se encontram integrados à imagem do prólogo, que ao final o círculo se fecha, e o rosto ainda jovem de Zé Pó que encerra o filme se associa, na memória do espectador, ao rosto do velho na abertura. É como se *Coronel Delmiro Gouveia* se abrisse sobre o rosto de Zé Pó hoje, muitos anos depois do acontecido. É como se este personagem que narra o trecho final da história tivesse sido criado a partir do velho entrevistado no prólogo.

O filme se baseia em fatos reais - todos sabemos - mas em momento algum encontramos nos letreiros qualquer referência mais destacada à ligação entre as cenas ali apresentadas e a verdadeira história da criação da usina em Paulo Afonso e da fábrica de linhas de coser da Pedra, entre 1911 e 1913, do assassinato de Delmiro, em 10 de outubro de 1917, e da venda e destruição da fábrica, em abril de 1930. Todas estas coisas estão no filme, mas não se encontram lá como reconstituição de fatos históricos. Nem a encenação faz referências precisas a datas e fatos reais para reforcar a sensação de veracidade da narrativa. A ficção procura funcionar como uma ficção mesmo, como algo que apesar de intimamente ligado ao real procura manter vida própria, agir como uma interpretação do real, e não como uma cópia conforme.



Rubens de Falco e Sura Berdichevski.

Esta preocupação já se percebe no plano de abertura, pois ao omitir o nome da pessoa a quem o velho se refere o filme impede uma relação puramente natural com a imagem. Integra o depoimento real ao quadro de ficção, transforma um flagrante não encenado num fragmento da encenação. E assim se reforça a idéia de que toda a narrativa foi montada em função desta entrevista no prólogo. Em termos práticos é mais do que provável que tenha acontecido o inverso, ou seja: no processo de seleção e montagem do material filmado o plano do velho foi escolhido porque se ajustava com facilidade ao resto da narrativa, e escolhido depois de armada na mesa de montagem a ordenação do filme. Mas em termos da construção da estrutura dramática, vale dizer que tudo se passou assim mesmo, e que o plano do velho, ou o que ele representa, determinou todo o filme.

Tal determinação não fica no nível simples de tomar o registro direto de um fragmento do mundo real como um modelo de encenação, e de opor este registro ao estilo convencional de representação para renoválo. Não se trata de buscar um estilo narrativo que (prosseguindo a tendência dominante no cinema desde que ele foi inventado) torne mais efetiva a ilusão de realidade. É certo dizer que a imagem do prólogo indica com clareza a estrutura de Coronel Delmiro Gouveia porque ela já mostra que parte da história a câmara deseja ver com maior atenção.

Fala-se de Delmiro, mas quem está na tela é um velho trabalhador. Fala-se de Delmiro, mas seu nome nem aparece nesta primeira imagem. Delmiro, de fato, é só um meio de nos levar ao velho que fala, e por isto mesmo mais adiante a câmara voltará a se afastar do personagem-título para se deter em personagens secundários, que atravessam a história sem oportunidade de interferir a fundo nos acontecimentos.

Por exemplo: Delmiro foge com Eulina, perseguido pelos soldados do governador. A câmara, que corre a seu lado, se atrasa, permanece mais atrás, ao lado dos capangas que protegiam a fuga, para vê-los morrer na emboscada dos soldados. Delmiro é preso e levado num trem. A câmara fica na estação, ao lado de um empregado de Delmiro, morto à traição por um soldado. Ou ainda: a câmara parece se perder na dança da gente pobre na inauguração do Derby, ou em volta da mãe de santo que limpa o corpo de Delmiro, ou na roda dos vaqueiros que cantam e dançam. Parece divagar aí, nestas coisas que acontecem à margem das conversas onde se decide baixar os preços dos produtos, montar uma usina, plantar algodão, construir uma fábrica de linhas de costura.

E exatamente porque estes personagens atravessam a história sem a oportunidade de interferir para mudar os acontecimentos é que o filme procura falar deles assim, indiretamente, através de um intermediário. Através de intermediários que detêm o poder e os meios de ação, pois só assim o retrato fica exato, e os retratados podem ser vistos em primeiro plano e ao mesmo tempo inseridos no contexto em que eles se encontram, contexto que os empurra para o fundo do plano, contexto definido na entrevista do prólogo (a fome era grande) e na narração de Zé Pó (se um dia o povo trabalhador, que trabalha como as máquinas e pensa também, tiver as fábricas, ninguém mais derruba as fábricas assim).

Fiquemos um pouco mais sobre o rosto do velho. Até aqui o plano serviu de ponto de partida para a análise da estrutura dramática da ficção construída a partir dele. Procuremos agora fazer o caminho inverso. Partir do rosto do velho para analisar a estrutura dramática dos documentários que Geraldo Sarno realizou antes de filmar Coronel Delmiro Gouveia que, pelo seu tema e pela forma de narração, parece uma extensão da experiência iniciada com os documentários, feitos sobre esta mesma paisagem em que Delmiro viveu.

Colado bem no começo da narrativa, antes até dos letreiros de apresentação, o plano do velho funciona como um ritual de passagem do documentário para a ficção, e, por isso, da mesma forma que antecipa com perfeição o que vem depois dele, serve também para explicar o que foi feito antes dele.

Enquanto o rosto do velho se encontra na tela o espectador é dominado pela sensação de ver uma imagem de documentário. Vê a realidade se expressar por ela mesma, de forma direta, praticamente sem intervenção do realizador do filme, que se limita a usar a técnica do cinema como uma aparelhagem científica para reproduzir a aparência externa das pessoas e coisas com uma precisão maior que a obtida pelo olho humano.

Voltemos ao que se disse um pouco acima - o espectador vê no rosto do velho (além do que o rosto expressa por si mesmo) um direto registro do real, porque a imagem de cinema permite ver além das coisas que estão ali reproduzidas. Juntamente com as pessoas, os objetos, as luzes, sombras, movimentos, cores e sons, todo o plano traz dentro dele mesmo uma informação invisível: a posição da câmara, ou melhor, as intenções do realizador que escolheu um determinado ponto para dali registrar as coisas contidas na imagem. O espectador vê as formas projetadas na tela, nelas reconhece as pessoas e coisas fotografadas e reconhece ainda algo invisível, a relação entre o realizador e o que ele filmou. Talvez até o que chamamos de cinema seja exatamente isto, esta informação invisível, o que os olhos não vêem nem o ouvido escuta.

O rosto do velho, tal como aparece no prólogo do Coronel Delmiro Gouveia, é uma imagem especialmente feliz para que se compreenda como um filme estimula o espectador a permanecer com os olhos fixos na tela e romper com os limites do quadro e ver o que está fora de seu campo visual.

A conversa é apanhada pela metade. Não se sabe quem é o velho. Não se sabe de quem ele fala. E assim, antes de se perceber o assunto da imagem, o que se percebe é a relação entre a pessoa que filma e a pessoa que está sendo filmada, uma relação onde a primeira abre espaço para que a segunda participe ativamente da composição do plano.

A câmara se aproxima para ver e ouvir. Não se mexe. Não desvia o olhar. Não interfere nos longos silêncios entre uma frase e outra para dinamizar a conversa com mudanças no enquadramento. O ritmo interno do plano é determinado pela expressão trangüila e pela voz pausada do velho. O que chega na tela - o rosto do velho e as formas imprecisas por trás dele, a voz do velho e os sons imprecisos por baixo dela - é a soma daquilo que o velho realmente é com a relação que se estabeleceu entre ele e o realizador do filme. Ou seja, a composição do plano, sua duração e sua posição na narrativa, foram determinadas pela relação de simpatia que se estabeleceu entre os dois.

Não importa que as platéias de cinema não tenham consciência desta capacidade de ver o lado invisível da imagem. O natural é que durante a projeção o espectador passe pela imagem sem desmontá-la. A análise vem depois que o filme termina. O natural é passar pelo prólogo e ver aí apenas o rosto de um velho simpático, sem se dar conta de que esta impressão de simpatia vem, em grande parte, desta coisa invisível que organiza o plano em que o velho aparece. Ver um filme é ultrapassar o imediato conhecimento das coisas filmadas, e sem esta dupla visão seria impossível identificar a unidade e o significado da associação mais ou menos arbitrária de fragmentos de imagens e de sons. O cinema só começa a expressar alguma coisa guando o espectador faz a relação entre a parte visível e o todo, o que está fora do alcance de nossos olhos. E só ganha expressão maior quando o espectador descobre onde está a pessoa que filma e porque ela está ali.

Ver além do que está dentro do plano é uma operação natural e imediata. O mecanismo da visão humana tem perfeita consciência do prolongamento da paisagem para além dos limites do campo visual, e a pessoa que vê sabe perfeitamente se orientar dentro do espaço que complementa o seu ângulo de visão, vê a parte em relação ao todo. O cinema vem exatamente se encaixar aí — a narração de um filme parte do princípio de que o espectador sabe completar a imagem além do campo de visão registrado pela câmara.

O cinema, no entanto, não é só um meio de imitar o funcionamento do olhar humano. Ele interfere também na maneira de ver as coisas, interfere na educação visual que cada um de nós recebeu da sociedade em que vive. e nem sempre interfere bem. A organização econômica que se montou em cima dos filmes procura induzir o espectador a ver mal, a entrar na situação filmada e participar dela como se ela fosse uma ação real, como se não existisse filme, nem tela, nem projetor, nem nada, mas só gente de verdade. E, a partir deste estímulo, com frequência, o espectador se engana. Tende a ver apenas o que se encontra diante dele, como se aquele fosse todo o campo de visão possível, esquece o que está em volta.

Este erro, no entanto, é intencional. O processo de percepção do que se passa na tela continua inalterado. Também aí o espectador tem perfeita consciência da posição da câmara e das intenções do realizador. Isto é: as linhas de composição da imagem revelam que a pessoa que filma procura se esconder, e ocultar também os artifícios usados para compor a representação, de modo a fazer de conta que a coisa representada se passa ali, naquele momento. O espectador erra, vê a parte como o todo, sabe que sua capacidade de ver está sendo limitada, e erra consciente de seu erro. Quer se iludir. Não consegue controlar um impulso que vem ele não sabe de onde.

A participação neste jogo de faz-de-conta depende menos de uma propriedade qualquer do cinema, ou da ficção cinematográfica, do que de uma específica pressão da sociedade, o apelo geral dos sistemas de controle e planejamento social para a aceitação de regras de convivência desligadas do interesse da maioria das pessoas. Afastadas dos centros de decisão, reduzidas a observadoras passivas das medidas tomadas pelo po-

der, as pessoas se comportam diante de um filme assim como o fazem na sociedade. Ou vice-versa. E então, no cinema como no geral, as ações passam a ser determinadas por convenções estereotipadas e limitadas a um campo de visão muito estreito.

Foi como reação a este modelo de ficção imposto pela grande indústria cinematográfica que a certa altura da história do cinema surgiu a idéia do documentário, o filme de preocupações humanistas, feito sobre cenários e pessoas de verdade, uma influência positiva para a criação de novos estilos de narração. Procurava-se reeducar a visão, redescobrir um jeito natural de olhar, para dar ao espectador não a ilusão de se encontrar diante do real, mas a certeza de estar diante de um documento do real - assim como acontece no prólogo de Coronel Delmiro Gouveia. Ali os artifícios usados para compor a imagem denunciam a sua presenca. Tudo se refere o mais claramente possível ao que existe fora do campo visual de câmara. O desenho do quadro, o olhar e o jeito de falar do velho tornam evidente a presença de um entrevistador, de alguém que vê e escuta.

Na maior parte das vezes o documentário se contenta em ficar aí. O registro direto do real já parece (e algumas vezes efetivamente é) o suficiente para levar o espectador a compreender a situação que vai sendo documentada. O registro, no entanto, pode ganhar significados mais amplos se organizado numa estrutura onde passe a funcionar não mais como uma fotografia animada do real, mas já como parte de uma representação dramática que mostre o real tal como ele é percebido por um ser humano.

Deixemos o prólogo com o rosto do velho, atravessemos os letreiros e entremos na história do filme. Quando se estabelece a ligação do plano inicial com o resto da narrativa, a sensação de documento puro, tão forte enquanto a imagem do velho estava diante dos nossos olhos, desaparece. O plano se transforma numa imagem de ficção. O que isoladamente funcionava como um registro quase científico do real tem sua significação

alterada pela montagem, quando o que ficou do rosto do velho na memória se liga com as outras imagens. O prólogo passa a ser a primeira das quatro narrações que contam a história de Delmiro, algo assim como um novo depoimento de Zé Pó, feito agora, muito depois do acontencido.

Se conseguimos ver o prólogo em relação ao filme como um todo, se conseguimos ver o plano do rosto do velho ao mesmo tempo como um fragmento da realidade e como um fragmento de uma representação dramática, temos então apreendida a forma de composição dos documentários realizados por Geraldo Sarno antes de filmar a história de Delmiro Gouveia.

No momento em que a imagem é colhida, sua composição pode ser determinada só pelas condições impostas pela situação que vai sendo filmada. A estrutura dramática que o realizador tem na cabeca (noutras palavras, sua interpretação da realidade que procura documentar) muitas vezes não comanda de forma absoluta a textura da imagem. Ou porque a estrutura dramática se forma no próprio trabalho de filmar, ou porque o registro ditado pela aparência externa do real é o primeiro passo para a construção desta estrutura, que ganha corpo só no período de montagem. Mas, de qualquer modo, uma vez terminado o registro, uma vez a imagem pronta, ela passa a ser tomada como um pedaco de filme, como um plano, que deve ser manipulado necessariamente como um fragmento de um possível filme.

A certa altura de Viva Cariri!, um fazendeiro tira o revólver do cinto e atira três vezes para o ar, sinal para reunir os empregados
em frente ao alpendre da casa grande, para serem filmados. A conversa antes dos tiros (uma fala mansa sobre qualquer coisa) o espectador não ouve. Corre baixinha, em segundo
plano. Por cima dela está montada uma outra faixa de som, com a voz deste mesmo fazendeiro protestando irritado contra a situação em que vivia. É o som de uma outra imagem, que não vemos. Os tiros, na realidade
usados para chamar os empregados, apare-

cem como uma natural següência dos protestos. Ainda em Viva Cariri! existe um plano em que um homem magro e de expressão cansada bate seguidamente um pilão numa sala escura (a câmara entra aí e se aproxima do rosto dele). E um outro plano, bem no final do filme, onde uma velha, sentada no chão, come farinha atirando os bocados muito lenta e precisamente na boca, enquanto olha fixa na direção da câmara. São três exemplos bastante expressivos, pois qualquer que tenha sido o significado destas ações, no instante da filmagem, no filme, elas aparecem com um sentido diferente, que só pode ser apreendido dentro da estrutura dramática que ordena a narração. Cada um destes planos é, ao mesmo tempo, a realidade que está ali documentada e mais a visão que o diretor tem desta realidade.

O que importa neste documentário não é levar o espectador a ver a aparência externa do real tal como se ele estivesse lá, no lugar da câmara. Neste filme, como em seus outros documentários, Sarno procura compor uma estrutura dramática que leve o espectador além do reconhecimento visual da paisagem filmada. O homem que bate pilão é, ao mesmo tempo, isto que se pode reconhecer com os olhos, ou seja, um qualquer trabalhador magro e faminto como tantos outros do nordeste, e mais o que ele representa quando visto aí, no meio desta narração feita da montagem de aspectos soltos do Cariri. É também uma encenação do mecanismo da sociedade em que ele vive, que bate, bate, bate e bate, e deixa o esforco maior nas mãos dos grupos mais pobres. Ele é ainda a representação direta do meio desespero e da meia raiva que começa a tomar conta de quem se identifique com o ponto de vista da câmara, para ver estes aspectos soltos do vale do Cariri.

É para funcionar de modo idêntico, como uma expressão de desespero que leva a bater repetidamente, ou como uma expressão de desespero que leva a ficar mais perto do chão, que estão no filme os planos do fazendeiro que atira três vezes para o ar e o da velha que come farinha. Há um pouco de ficção nos documentários de Geraldo Sarno, assim como há muito de documentário nesta sua primeira ficção tirada de um fato real (os desvios para mostrar o carro de bois, a festa dos vaqueiros ou a cerimônia em que a ialorixá limpa o corpo de Delmiro). Há um pouco de ficção no sentido que o fragmento do real, depois de colhido pela câmara, ganha uma vida própria, pode ser manipulado para ganhar um especial significado, que embora se refira sempre à cena original, passa a obedecer exclusivamente às leis da dramática do filme.

Quase todo o tempo, em Vitalino Lampião, está na tela Manuel Vitalino Filho que prepara um boneco de barro. A câmara documenta detalhadamente as mãos do artista que faz uma figura de Lampião, e de quando em quando, na faixa sonora, ouvimos o artista comentar seu processo de criação. Mas o que temos aí não é só um documento direto da fabricação de um boneco de barro, pois entre um instante e outro do depoimento de Vitalino, ouvimos a voz do cantador Severino Pinto cantar a história de Lampião, o que leva o espectador a ver não só o processo de fabrico de um boneco de barro, mas a construção de um mito popular.

Os documentários feitos por Geraldo Sarno antes de chegar à história de Delmiro Gouveia correm todos mais ou menos nesta mesma faixa. Procuram documentar de que modo as pessoas comuns fazem as coisas e qual é a estrutura dramática que comanda este fazer. Num primeiro nível os filmes registram como o homem comum arma sua estratégia de sobrevivência. Como é o trabalho meio à margem da grande cidade industrial, como é o trabalho na casa de farinha, no engenho, na feira, na fábrica montada no sertão, na oficina de imprimir os folhetos de cordel, na oficina dos santeiros, e em volta da casa grande. Num segundo nível os filmes discutem como é feita a cabeça destas pessoas, como funcionam as diversas formas de religião nas cidades grandes, como interpretam o mundo os cantadores, os santeiros, os atores do bumba, os fazedores de bonecos de barro, os poetas do cordel e os que se iniciaram no mundo segundo o candomblé.

Foi mais ou menos deste trabalho de investigação da ação e da estrutura dramática popular que resultou a narração de *Coronel* Delmiro Gouveia, ficção tirada do real, nar rativa que leva o espectador a ver nos fatos em torno da construção e da derrubada da Fábrica da Pedra o que em geral ninguém vê na história: o homem comum. Os empregados de Delmiro que morrem na emboscada dos soldados, o empregado que morre na estação, os vaqueiros que vão libertar o coro-

nel, a ialorixá, o operário Zé Pó, o operário de verdade que aparece logo na primeira imagem para dizer o que lhe vai na cabeça — contar como sobreviver no tempo de seca e fome, macambira e xiquexique velho assado, contar o sonho simples de ver um lugar enricado, com trabalho para todos.

A OBRA DE GERALDO SARNO



Carlos Imperial (Capitão Gancho) em O Picapau Amarelo (1974).

Baiano de 40 anos (nasceu em 1938), Geraldo Sarno fez, com Sérgio Muniz, em meados da década de 60, o roteiro de Roda e Outras Histórias; montou Papo Amarelo, de Moisés Kendler, segundo episódio de Os Marginais, em 1969; e foi diretor de produção de Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz, de Paulo Gil Soares, em 1967. Mas sua contribuição essencial ao cinema brasileiro é como diretor: nesta função, realizou 19 filmes curtos e três de longa metragem: O Picapau Amarelo, Iaô e Coronel Delmiro Gouveia. O curta-metragem Viramundo, reunido com três outros, de diferentes diretores, foi ainda exibido num filme-antologia organizado pelo produtor Thomaz Farkas, Brasil Verdade.

CURTAS-METRAGENS

Viramundo (1964) - O personagem-título é o pai mítico dos heróis migrantes do Nordeste, que aparecem na literatura de cordel. Heróis que se atualizam com o ritmo crescente (3 milhões de pessoas desde 1900) da migração de trabalhadores rurais nordestinos para São Paulo. Lá, em seus depoimentos, eles demonstram o quanto oscilam entre a condição de lavradores, que não são mais, e a de operários, que não chegam a assumir. Prêmios Cinema Novo no I Festival Internacional do Filme, Rio de Janeiro (1965); no Festival de Cinema Independente das Américas, Uruguai (1965); menção honrosa na I Semana do Cinema Brasileiro, em Brasília (1965); Governador do Estado, menção honrosa ao produtor Thomaz Farkas, em São Paulo (1966); Grande Festival Internacional do Filme



Gina Izzo (Narizinho) em O Picapau Amarelo.



Leda Zeppelin (Emília) e Joel Barcelos (Visconde de Sabugosa) em O Picapau Amarelo.

em 16 mm, em Evian, França (1966); XV Internacionalen Filmwoche Mannheim, na Alemanha, pela produção (1966); V Festival de Cine de Viña del Mar, Chile. Preto e branco.

Auto da Vitória (1966) - A abertura documenta o traslado de ossos do Padre José de Anchieta (vindos do Vaticano) da Basílica de Aparecida do Norte (SP) para a cidade de São Paulo. Em seguida, mostram-se trechos da peça de Anchieta Auto da Vitória, encenados em igrejas paulistas. Existe cópia em 35 mm no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Preto e branco.

Dramática Popular (1968) — A literatura de cordel e o teatro popular (em destaque o Maribondo e o Bumba-meu-boi) são mostrados como instrumento da conservação, na memória popular, dos

temas folclóricos do Nordeste e como testemunhos de uma época. Preto e branco.

Vitalino/Lampião (1969) — Manuel Vitalino, mestre artesão de Caruaru, Pernambuco, cria em barro uma estatueta de Lampião, chefe cangaceiro. O cantador popular Severino Pinto narra, em sextilhas de improviso, as razões que levaram ao cangaço Virgulino Ferreira. Preto e branco.

Os Imaginários (1970) — O filme documenta a tarefa de artesãos santeiros de Juazeiro do Norte, entre eles Mestre Noza e o gravador Valderedo Gonçalves, que aparece trabalhando em matriz de sua série de xilogravuras sobre o Apocalipse. Preto e branco.

Jornal do Sertão (1969/1970) — Improviso dos cantadores ou texto a ser cantado nas feiras e fazendas, a literatura popular em verso cumpre uma função de resistência cultural aos mitos urbanos. Em sextilhas ou décimas, a que chamam martelo, essa literatura trata de gestas medievais da tradição ibérica, gestas do cangaço, romances moralizantes, aventuras de heróis pícaros, comentário e crítica de acontecimentos atuais. Preto e branco.

O Engenho (1969/1970) — O Vale do Cariri, ao pé da Serra do Araripe, no Ceará, é uma zona fértil no Nordeste semi-árido; lá, ao contrário do que ocorre em quase toda parte, a cana-de-açúcar é cultivada numa estrutura fundiária em que predomina o minifúndio. O filme documenta a fabricação da rapadura (tijolos de açúcar mascavo) em pequenos engenhos do Cariri. Cor.

Casa de Farinha (1969/1970) — A farinha de mandioca é alimento básico do nordestino. Fabricada nas casas de farinha, pelos membros de uma família ou moradores de uma mesma fazenda ou sítio, ela é levada às feiras semanais das cidades próximas. O dono das terras participa do produto final do trabalho do dia conforme os acordos que tenha com os lavradores. Prêmio destaque do júri do I Festival Brasileiro de Curta-Metragem, em 1971. Cor.

A Cantoria (1970) — O cantador nordestino é tanto mais aceito quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improviso. Não inova nem transgride os valores éticos tradicionais da sociedade. O filme documenta a cantoria de Lourival Batista e Severino Pinto, na Fazenda Três Irmãos em Caruaru, Pernambuco, nos gêneros sextilha, dez pés e quadrão, mourão, martelo agalopado, gemedeira e mourão voltado. Prêmio no II Festival Brasileiro de Curta-Metragem do Jornal do Brasil, em 1972. Cor.

Viva Cariri! (1970) — Juazeiro, no Vale do Cariri, é a maior área urbana do interior do Ceará. Inspira-se ainda na liderança do Padre Cícero Romão Batista, que morreu em 1934: ele a concebeu como cidade mística e de produção artesanal. Lá, entidades nacionais e internacionais se juntaram

para, sob a orientação do Professor Morris Asimow, da Universidade de Berkeley, Califórnia, EUA, tentar a industrialização. O filme trata do esforço regional de desenvolvimento, e do impacto cultural que motiva. Prêmios Carmen Santos, do INC (1970); Margarida de Prata, da CNBB (1970); Citá di Venezia, do I Festival de Filme Etnográfico e Sociológico, na Itália (1972). Cor.

Padre Cícero (1970) — Com o aproveitamento de material cinematográfico antigo, em que o Padre Cícero Romão Batista recebe autoridades do Estado, em companhia de seu protegido, o deputado federal Floro Bartolomeu, para inaugurar sua própria estátua em praça pública, o filme mostra o uso que se faz hoje da imagem do velho patriarca. A veneração à sua figura cristaliza os anseios da população e dos romeiros. Cor e preto e branco.

Monteiro Lobato (1971) — Co-dirigido por Ana Carolina. Aproveita filme sobre o poço de petróleo que o escritor mandou perfurar e fotos antigas. Mostra a velha casa de fazenda onde Lobato morou. A trilha sonora contém trechos da última entrevista do criador do Sítio do Picapau Amarelo, gravada em disco. Cor.

Semana de Arte Moderna (1972) - A última entrevista da pintora Tarcila do Amaral, depoimento de Di Cavalcanti, e, em filmes da época, como era São Paulo em 1922, quando ocorreu a Semana. Material da exposição que comemorou seu cinquentenário. Um ensaio sobre três heróis da literatura modernista (Macunaíma, de Mário de Andrade: Abelardo ·e Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade). Grande Otelo e Joaquim Pedro de Andrade falam sobre Macumaíma: José Celso Martinez Correia, sobre a obra de Oswald de Andrade e, em particular, a peça O Rei da Vela. Aparecem ainda trechos de shows de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Co-produzido pelo programa Globo-Shell, tem mais ou menos uma hora de projeção. Preto e branco.

Um Mundo Novo (1972) — Filme didático, trata da associação do ensino teórico com atividades práticas e sociais, na escola polivalente. Cuida da ligação entre o centro cultural (escola) e o centro de integração (cidade). Produzido para o Premem. Cor.

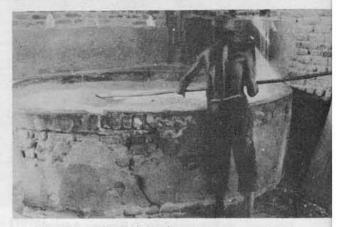
Petroquímica da Bahia (1974) — Feito com Lia Mônica. A partir do local, então em terraplenagem, onde seria instalado o pólo petroquímico baiano, mostra o plano final da obra montado com módulos plásticos de bringuedo. Cor.

Casa Grande & Senzala (1974) — Documentário sobre o livro de Gilberto Freire, publicado em 1933, faz uma análise da sociedade patriarcal, escravocrata e latifundiária. Produção Embrafilme. Cor.

Segunda-feira (1974) — As feiras do Nordeste são vistas de um ângulo poético e narradas em tex-



Vitalino/Lampião (1969).



Casa de Farinha (1969/1970).



Viramundo (1964).



Filmagem de Viramundo.

to de Capinam. Foi realizado junto com Casa Grande & Senzala. Para o DAC/PAC/MEC. Cor.

Espaço Sagrado (1976) — Filmado na Bahia, trata do espaço físico em que vive a comunidade do candomblé e, dentro dele, do espaço sagrado (os locais de culto dos orixás, os barracões de festas), bem como dos locais sagrados da natureza (aparece uma oferenda à Iemanjá no Rio Paraguaçu). Na obra de Sarno, este, curta-metragem como que introduz a temática de Iaô. Produzido para o DAC/PAC/MEC. Cor.

LONGAS-METRAGENS

O Picapau Amarelo (1974) — Recriação do universo mítico das histórias infantis de Monteiro Lobato, o filme começa com uma carta do Pequeno Polegar à Dona Benta e arregimenta fabulosos heróis de todas as procedências e culturas. Cor.

laô (1976) — Argumento inspirado na tese universitária de Juana Elbein dos Santos, Os Nagô e a Morte, o filme documenta o processo de iniciação ao culto dos orixás. Foi realizado num terreiro que conserva as tradições da nação gegê-nagô e aponta as características de resistência cultural da comunidade, situada à margem do processo econômico e social de modernização da sociedade brasileira. Prêmio melhor longa-metragem em 16 mm do X Festival de Brasília, em 1977. Cor e preto e branco.

Coronel Delmiro Gouveia (1977) — O filme conta a história do pioneiro da industrialização e da eletrificação que, ao tempo da Primeira Guerra Mundial, montou uma fábrica de linhas de costura à margem do Rio São Francisco e resistiu à tentativa dos monopólios ingleses para comprar ou associar-se à sua indústria. Assassinado em 1917, a fábrica foi adquirida anos mais tarde pelos ingleses, que a desmontaram e atiraram as máquinas no rio. Cor.



A Cantoria (1970).



Viva Cariri! (1970).



Jornal do Sertão (1969/1970).