

Domingos Luiz Bargmann Netto

"Um diário para Manoel de Coco" – uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração II: Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa – Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Marília Franco.

São Paulo
2008

Domingos Luiz Bargmann Netto

"Um diário para Manoel de Coco" – uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração II: Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa – Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Marília Franco.

São Paulo
2008

Domingos Luiz Bargmann Netto

"Um diário para Manoel de Coco" – uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade.

Comissão Julgadora:

São Paulo, _____

Agradecimentos

Agradeço o apoio da Profa. Marília Franco, da Profa. Telê Ancona Lopez, do Prof. Flávio Motta, que me estimularam a seguir com as idéias que resultaram no texto/filme ora apresentado. Também, à Direção do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros e da FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, cujo apoio ao projeto encaminhado para o FCEX – Fundo de Cultura e Extensão da Pró Reitoria de Cultura e Extensão da USP permitiu a produção do documentário “Um diário para Manoel de Coco”.

*Dedico esse trabalho a minha família,
Anníck, Thiago, Isabella e Bakí.*

"Um diário para Manoel de Coco" – uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade.

Resumo

Considerando o trabalho de Mário de Andrade na criação do texto *O Turista Aprendiz*, que é ao mesmo tempo poético e referencial, abordamos o diário de viagem como um gênero híbrido que explora as fronteiras do real com o ficcional e propomos experimentar uma produção de documentário que leve em conta as possibilidades de intervenção criativa sobre o objeto documentado. Por sua vez, o objeto-personagem escolhido, Manoel de Coco e sua história, contribui criativamente para a construção da narrativa, dado o caráter inventivo e lúdico de sua fala, que nos provocou. E a própria busca por nosso personagem torna-se também um meio de experimentação.

Palavras-chave: documentário experimental, filme processo, narrativa híbrida, Mário de Andrade e cinema, metodologia da criação.

"A Journal for Manoel de Coco" – a documentary experimentation inspired in Mário de Andrade.

Abstract

Based on Mario de Andrade's creation of the text "*O Turista Aprendiz*", which is at the same time poetic and referential, our approach to the travel journal sees it as a hybrid genre, one which explores the boundaries between the real and the fictional, and we propose to experiment a documentary production that takes into account possibilities to intervene creatively in the documented subject-matter. On the other hand, Manoel de Coco and his history, contributed greatly to the construction of the narrative, given the inventive and ludic features of his speech, which provoked us. It is the very search for our character that becomes the means to experimentation.

Key words: experimental documentary, process film, hybrid narrative, Mário de Andrade and the cinema, creation methodology.

"UM DIÁRIO PARA MANOEL DE COCO" – uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade.

Sumário

Apresentação / Introdução, pág. 13

1 – Filme documentário pág. 33

1.1 – Novas tendências no filme documentário. pág. 38

2 – Literatura e Cinema pág. 48

2.1 – Cinema e Literatura no Brasil. pág. 61

2.2 – O diário como gênero híbrido. pág. 66

3 – *Mário de Andrade*, pág. 71

3.1 – Mário de Andrade, idéias e atitudes. pág. 72

3.2 – Mário e as viagens. pág. 88

3.3 – Mário, *O Turista Aprendiz*. pág. 98

3.4 – Mário, fotografia e cinema. pág. 109

4 – "Um diário para Manoel de Coco", o filme (em mídia dvd) pág. 121

4.1 – *making of* literário. pág. 123

5 – Conclusão pág. 165

Bibliografia pág. 177

Anexo I – transcrição de depoimento "Manoel de Coco". pág. 185

Anexo II – ficha de documento sonoro. pág. 191

Apresentação / Introdução

Trabalho na Universidade de São Paulo desde 1987, quando fui contratado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo para desenvolver a produção de vídeo junto aos alunos, professores e pesquisadores, em áreas de interesse da instituição.

Minha graduação, bacharel em Geografia, 1980 USP, feita com interesse e curiosidade não ofereceu, na época, perspectiva profissional atraente para o meu perfil. A prática da fotografia, que surgiu de maneira livre e descompromissada, ocupou o espaço de trabalho. Pensei em unir fotografia e geografia, por via da percepção e representação do espaço. Depois de um projeto encaminhado à FUNARTE, não selecionado, engavetei mas não esqueci a idéia. Na UNICAMP, em 1983, trabalhei com documentação fotográfica em projetos de pesquisa e daí, o envolvimento com a produção de vídeo foi apenas mais um passo.

Busquei aprimorar minha formação realizando cursos na área de cinema – iluminação (Gilberto Botura, 1987), direção cinematográfica (Carlos Reichembach, 1988); e ampliando as atividades – Especialização em Divulgação Científica (Núcleo José Reis ECA, 1993), Seminário Documentário em Debate (CINUSP, Centro Maria Antonia, 2000), Antropologia Ecológica (Walter Neves, 2001), Gestão de Projetos (FIA FEA USP, 2002).

Com a dissertação de mestrado (ECA, 2000), apresentei uma visão panorâmica do cinema e do audiovisual na história da Universidade de São Paulo e adquiri o gosto por filmes antigos, materiais sonoros e visuais perdidos por aí. Meus olhos e ouvidos passaram a estar atentos aos sons e imagens que andam escondidos em gavetas fechadas, em prateleiras empoeiradas. Ao manusear filmes encontrados em diversos acervos das Unidades da USP cultivei

um prazer por trazer de volta à tela imagens esquecidas, em procurar e encontrar registros do passado. Um prazer de bibliófilo como José Mindlin, de um cinéfilo como José Luis Zagati.

Zagati é um singelo apaixonado por cinema, morador da periferia de Taboão da Serra, São Paulo. Ex-catador de sucatas instalou em sua casa o Mini Cine Tupi, onde faz exhibições de filmes de sua coleção para a comunidade local, nos finais de semana.

Em 2003, elaborei um projeto de documentário a se realizar com materiais de arquivo, com cenas retiradas de filmes dos acervos da USP, tendo como foco a história do cinema na Universidade desde sua criação em 1934 e destacando a urgente necessidade de preservação do seu patrimônio fílmico. Apresentei o projeto à Comissão dos 70 anos da USP, vinculada à Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária e daí resultou "Filme partido", 26', finalizado em 2004.

No início de 2004, ingressei na Pós Graduação da ECA para realizar o doutorado tendo como projeto uma pesquisa sobre a representação da memória na imagem e no som. Interessava explorar as formas narrativas no documentário de vivificação do passado.

Em meados de 2004, em visita a Flávio Motta, professor aposentado da FAU USP, encontrei um material sonoro, uma fita de áudio, que desencadeou uma série de acontecimentos os quais resultaram numa nova diretriz para o meu projeto de doutorado. Naquela ocasião, após atender ao propósito de nossa visita, uma conversa para a produção de um documentário sobre Roberto Burle Marx, Flávio nos mostrou um material que tinha guardado há muito tempo. Retirou-se até sua biblioteca e voltou com um envelope amarelo e um gravador de áudio, de fitas de rolo, portátil, marca *NATIONAL*. Do envelope (que trazia impresso *DA ANTROPOFAGIA A BRASILIA*) escorregou uma pequena caixa de papelão com o timbre

BASF contendo um carretel plástico com uma fita magnética enrolada. Flávio propôs escutarmos a fita e pediu ajuda para ligar o aparelho. Depois de uns quinze minutos de suspense, experimentando o funcionamento do aparelho que há muito não era utilizado, passamos a escutar uma voz masculina, de homem feito, sotaque do nordeste e que falava com muito respeito sobre ser pessoa simples do sertão, iletrada, de poucas posses, mas de muita experiência. Contava alguns episódios por ele vividos, destacando sua participação na luta do coronel José Pereira contra o governador da Paraíba, João Pessoa, na chamada “guerra de Princesa” em 1930. Debochando da própria sorte, entre tiros e artimanhas para escapar da morte, em certos momentos o depoente emitia uma sonora risada, podemos dizer, uma estrondosa risada, de forte impacto em sua narrativa. Postado junto ao gravador, Flávio acompanhava a falação do sujeito gesticulando e movimentando a boca, como se estivesse sendo dublado, como se a voz do nordestino fosse a voz dele. A situação era muito engraçada e instigante – quem é essa pessoa que fala? onde está sua identidade? Em seu sotaque, em seu gestual, em suas palavras, na elaboração do fraseado? De onde vem essa fita magnética, essa voz? O quê fazer com um relato oral sem identificação?

Na caixinha da fita estava escrito “Manoel do coco” e uma data – 1968. Porém na falação ninguém menciona o seu nome, algo como “*este é o fulano de tal*”, não havia nenhuma documentação escrita informando local, quem fez a gravação, qual a finalidade e muito menos, dados sobre o tal sujeito. Num certo momento, ele fala que é morador de São José do Egito, a pista mais substantiva para descobrirmos quem era ele, qual a sua história.

E, o que chamava a atenção era a expressão oral da pessoa, carregada de um forte sentimento de amor à vida e à própria cultura, enfatizando o saber da gente simples do sertão e da astúcia em lidar

com as adversidades do ambiente semi-árido – era uma fala que sugeria um personagem. Flávio havia recebido a fita do irmão que por sua vez, a havia recebido de um amigo francês, e só isso. Não sabíamos por que, quando, para quê. Flávio comentou ser possível tal gravação estar vinculada ao grupo que se dedicara ao estudo da cultura do nordeste e do cangaceirismo, em meados dos anos sessenta, reunidos em torno do Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo, grupo do qual participaram entre outros, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Marlyse Meyer.

Logo no início da gravação, uma voz com sotaque francês anuncia a intenção – *“gravar para fazer ouvir, os amigos que também apreciam esse sertão cheio de folclore, cheio de histórias bonitas ...”*

Um francês registrando a cultura do nordeste remete ao olhar estrangeiro descobrindo e apontando para nós mesmos e dizendo: – *vejam como vocês são!* Raymond Cantel, no final dos anos 50, no Ceará, encantou-se com uma literatura popular em plena efervescência, os folhetos de cordel. Se alguns folcloristas brasileiros já haviam notado e registrado tal manifestação poética, como Silvio Romero, Gustavo Barroso e Mário de Andrade, tardou a academia a se interessar pelo fenômeno. O trabalho de Cantel trouxe destaque e visibilidade aos folhetins, valorizando o estudo deles e questionando o preconceito das elites sobre o valor da criação poética do povo. Cantada nas feiras do nordeste, lida em voz alta para todos a conhecerem, a poesia divertia e informava a população.

Cantel entrevistou Patativa do Assaré, que lhe falou: *“no mesmo gravador que estás gravando/ aqui no nosso ambiente/ tu gravas a minha voz/ o meu verso, o meu repente/ mas gravador tu não gravas/ a dor que o meu peito sente.”*¹

¹ CANTEL, Raymond. Citado por Gilmar de Carvalho no Diário do Nordeste, Fortaleza, 24 de março de 2002. Disponível em www.secrel.com.br/jpoesia/1gilmar.html#cantel, acessado em 09/10/2005.

O nosso Manoel, que depois vimos saber corretamente que era “**de** coco” e não “**do** coco”², como estava escrito na caixinha da fita, não se mostra poeta. No registro sonoro que dispomos mostra-se um contador de histórias, um expressivo e divertido contador de histórias que se dirige também ao gravador e diz: “*qualquer história que o senhor queira, eu sei contar... se quiser que grave uma história de Lampião do começo ao fim, eu vou deixar gravada.*”

Como tal figura surge em comunidades fortemente baseadas no diálogo entre indivíduos, onde a tradição oral exerce ainda um poder e tem um significado de atração na vida social, Manoel torna-se um agente da cultura local.

Na oralidade, o papel do intérprete tem a maior importância, o seu desempenho propicia reações emocionais e a participação do público. A performance do intérprete é responsável pela sua força enquanto disseminador da cultura oral³. A memória faz um registro duradouro quando compreendemos o que está sendo dito de forma espontânea e prazerosa.

Em nosso caso, a oralidade de Manoel, que tem no corpo a própria mídia, passa da voz viva para o meio eletrônico da fita gravada. Esta operação de transmissão cria uma nova oralidade, despojada da presença física, do gesto, da expressão facial, propiciando uma hibridização de linguagens⁴.

Mas a fita tornara-se um não-documento, sem dados de sua origem, de quem gravara e por que. Ficava apenas uma voz sem passado, sem destinatário.

Terminada a audição da fita, guardado o aparelho, eu disse ao Flávio que o material era um bom mote para um documentário, que

² A origem do apelido, que foi incorporado a toda a família, será apresentada no capítulo 4.

³ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

⁴ FERREIRA, Jerusa Pires. *Oralidade, Mídia, Culturas Populares*. São Paulo, Revista E (SESCSP), 10 de agosto de 2003, pg. 39-41.

ali se encontravam algumas questões importantes a serem desenvolvidas, mas ele pareceu não dar atenção ao meu comentário.

Logo nos dias seguintes, trocamos telefonemas e mantivemos a conversa sobre o tal Manoel de Coco. Assim, voltei a visitá-lo, fizemos uma cópia da fita para transcrição e análise, preservado o original, e firmamos um contato firme. Algum tempo depois, ele me pediu que a fita original fosse depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Flávio se preocupava com o destino da fita visto não haver ninguém formalmente responsável por ela, a quem pedir autorização de uso; nenhum nome a quem solicitar qualquer esclarecimento e que se responsabilizasse pela guarda do material.

A fita sonora, como material de pesquisa em Cultura, Antropologia ou História, ao comentar um fato histórico – a “guerra de Princesa” – carecia de informações para contextualizá-la como relato oral. Tratava-se de uma voz forte, rica em expressividade, porém sem identidade.

Tínhamos nas mãos um interessante material para discutir o papel da oralidade, da memória pessoal e coletiva, das tensões que surgem na transposição de um meio para outro. O semioticista russo Iuri Lotman afirma que cultura é a luta pela memória e longevidade das informações. Buscar a vivificação da palavra falada, pois, quando se cala o último falante de certa língua, ou quando desaparece a identidade da pessoa que fala, aí podemos dizer que a memória e a cultura estão em risco⁵. Assim, podemos lembrar *Macunaíma*, quando Mário de Andrade remexeu com vigor em todo o nosso passado lingüístico.

Propomos então nos empenhar para tornar o registro sonoro de Manoel de Coco um documento, acrescentando-lhe informações que permitam a sua análise, estudo e indexação.

⁵ FERREIRA, Jerusa Pires. *A Longevidade dos Códigos*, entrevista a Carlos Adriano. Disponível em www.uol.com.br/tropico, acessado em 15/02/2005.

Percebi ainda, em Manoel, a figura do sertanejo que incorpora características essenciais do modo de vida rural, em geral decorrentes de profunda miséria. Uma vida elementar, rudimentar e cheia de sensualidade, esperteza e moral escassa. Encontramos em Marlyse Meyer uma análise do personagem de teatro "Ruzante", de Ângelo Beolco, que marca bem o perfil do "palhaço de rua", do animador cultural, que Manoel sugere ser. "Ruzante" está sempre a contar lorotas em que se atribui proezas incríveis e façanhas astuciosas. A imaginação poderosa mistura suas fantasias com a realidade⁶, criando um texto improvisado e espontâneo, inspirado nas coisas populares. Esse contraste entre o que ele é e o que gostaria de ser dá ao personagem uma prodigiosa força cômica e, ao mesmo tempo, uma profunda e comovente humanidade.

Como viríamos a descobrir depois, durante a pesquisa realizada, o nosso Manoel tem uma boa dose de "Ruzante". Em suas histórias realidade e fantasia se fundem e seu papel vai do palhaço ao herói em proezas que chegam às raias do absurdo e totalmente gratuitas. Manoel apropria-se da realidade transportando-a para a fantasia, modificando-a para melhor cumprir seu papel protagonista.

Incumbido de fazer o depósito do material no IEB USP, a orientação de Flávio era de apresentá-lo à Profa. Telê Ancona Lopez e em seguida efetuar a entrega. Quando procurei a profa. Telê, já estávamos em dezembro de 2004; ela prontificou-se a escutar a fita e muito apreciou o relato de Manoel de Coco. Com satisfação, encaminhou-me ao Arquivo Audiovisual do IEB, apresentando-me à pessoa responsável pelo recebimento de materiais, nos despedimos com simpatia, sem nenhum compromisso de novos contatos.

No início de 2005, ao fazer a matrícula na pós-graduação, numa varredura mais ampla sobre as disciplinas oferecidas por outras

⁶ MEYER, Marlyse. *A "Moscheta" de Angelo Beolco, o "Ruzante"*, in: Pirineus, Caiçaras... Deambulações literárias. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967, pg. 7-23.

Unidades da USP, encontrei "O *Turista Aprendiz*: dimensões de um diário de viagem", na área de Literatura Brasileira, ministrada por Telê Ancona Lopez. Como eu já havia feito matrícula na ECA ("A representação da História no cinema e na televisão", prof. Eduardo Morettin), e não havendo necessidade de cursar outras disciplinas, propus à profa. Telê acompanhar suas aulas como aluno ouvinte, o que foi aceito sem ressalvas. Envolvido pela fluência elegante e culta da professora e por sua abordagem instigante, meu interesse nas aulas cresceu.

A análise d'O *Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade, destacou aspectos que considere similares a procedimentos de documentarista que venho adotando e, da maior importância. Passei a compreender o diário de viagem como um gênero híbrido, na fronteira entre documentário e ficção, sinalizando uma zona de confluência de duas linguagens – a escrita e a cinematográfica, o que poderia render uma boa experimentação.

O diário de viagem é um relato que registra um percurso, é descritivo ao focalizar o ambiente sociocultural, histórico-geográfico; é "educativo", e também expressa as impressões do viajante, suas sensações e emoções. É um testemunho impregnado da vivência pessoal. Ainda, o diário é uma narrativa de registro e de invenção, apresenta a referência ao real vivido, o documental, e ao imaginário, o ficcional, que expressa os anseios e desejos pessoais.

"Na literatura, a viagem parece ser a metáfora mais freqüente e diferenciada. Aí ela adquire muitos significados e muitas conotações. O caminhante devaneia sobre a estrada e a travessia, o que vê e o que não vê, o que aprende e o que imagina que sabe. Pode descobrir

*que na parte ressoa o todo, que o singular carrega o halo do universal.*⁷

A partir dessa perspectiva, colocamos Manoel de Coco como um tipo que, junto à sua história pessoal, revela também uma personagem freqüente na história universal.

Se por um lado, a viagem assusta certas pessoas, tirando-as da rede de pertencimentos, das obrigações que lhes conferem um lugar e um papel no mundo, por outro, o deslocamento representa para muitos um desafio, uma fuga, um rompimento com as certezas. Significa a busca de uma nova compreensão de si mesmo e a descoberta do outro.

Mário de Andrade é do grupo de estudiosos que vai iniciar o estudo das ciências sociais no Brasil. Recolhendo cenas, artefatos, músicas, seguindo itinerários muitas vezes coincidentes: o Amazonas, o Nordeste, a Salvador, Bahia, as cidades antigas de Minas Gerais. Carregam em si o olhar da geografia, da arquitetura, da etnologia.

*“À medida que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante.”*⁸

Se a viagem sugere ao viajante libertar-se, o relato de viagem confirma o espaço aberto pela diluição da fronteira entre o real vivido e o imaginado, para misturar a ficção com o documental.

A partir da fita de áudio que estava com Flávio Motta, com a voz de “Manoel do Coco”, e da leitura de *O Turista Aprendiz* conforme

⁷ IANNI, Octavio. “Metáfora da viagem”, in: *Enigmas da Modernidade-mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000, pg. 28.

⁸ *op. cit.* pg. 31.

análise de Telê Ancona Lopez, surge a idéia de um documentário baseado na estrutura narrativa do diário de viagem de Mário de Andrade, como experimentação de uma produção audiovisual relatando a busca da identidade, da história, do personagem Manoel.

Interessa observar que, em 1927, quando Mário de Andrade empreende viagem ao Amazonas, o escritor está impregnado da criação de *Macunaíma*. Isso comparece na percepção do viajante e se reflete no seu diário de viagem.

Vamos então avançar com a proposição de um filme documentário que não só se inspira no texto *O Turista Aprendiz*, mas também no processo de trabalho do escritor, na época, fortemente marcado por *Macunaíma*,

“O jogo da escrita é comandado pelos fragmentos de discursos, retalhos de textos que constroem o enunciado e o perfil de um “herói sem nenhum caráter”. Macunaíma, o herói civilizador dos relatos colhidos por Koch-Grünberg, representa um amalgama de diversos personagens do folclore, a encarnação das contradições de um herói sem identidade nacional, logo, sem caráter: preguiçoso, sonhador, falante, inocente e astuto.”⁹

O que nos faz lembrar de Manoel, sem dúvida, um forte candidato a ser Macunaíma.

Assim como Mário de Andrade recolhe fragmentos, atravessando geografias e histórias de todos os tempos; assim como Manoel brinca com as palavras e cria um mundo de fantasia inspirado no real, este projeto também vai criar e coletar fragmentos de uma viagem para a construção de uma narrativa diarística em vídeo.

A narrativa, como um dos tipos textuais que mais reconfigurações sofreu, passou por adaptações nos vários suportes

⁹ SOUZA, Eneida Maria. *A Pedra Mágica do Discurso*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999, pg 43.

(oral, escrito, gráfico, sonoro, audiovisual), e, em cada um deles, ressurgiu modificada em novas estruturas. Da tradição oral presencial foi para a oralidade do rádio e das gravações. Das narrativas literárias, para as histórias em quadrinhos, para o cinema,

*"A dinâmica da narrativa apenas evidencia como um gênero representa um 'nicho' semiótico que as gestões culturais não se cansaram de reinventar. E por que a narrativa foi e continua sendo um gênero tão importante para a cultura? Porque em toda a narrativa existe o gérmen de uma aventura que explora um elemento vital ao homem e à cultura: o deslocamento, o movimento rumo ao desconhecido, à descoberta. Por representar o deslocamento no tempo (chronos) e no espaço (topos), a aventura foi considerada o elemento mais importante do romance, o cronotopo privilegiado de tudo que se pode chamar narrativa, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin. Na aventura, estão impressas as marcas do tempo e do espaço. O tempo das aventuras é sempre um tempo de mudanças, de acasos, de renovação."*¹⁰

Entendido como capítulo inicial do cinema documental, o filme de viagem apresenta uma série de características que merecem ser recontextualizadas no âmbito da produção audiovisual contemporânea. E aqui, o diário de viagem vem cumprir o papel de estrutura narrativa.

Para tanto, o documentário se organiza em torno de uma narração na primeira pessoa, no relato do dia a dia, na fragmentação do tempo desobrigada de continuidade, na mistura freqüente de objetividade e subjetividade. O diário, gênero híbrido, vem abrir a possibilidade de uma narrativa densa, como um hipertexto,

¹⁰ MACHADO, Irene. *Por que se ocupar dos gêneros?* In: Revista *Symposium*, ano 5, n. 1, UNICAP, 2001, pg. 9.

permitindo múltiplas escritas, múltiplas leituras. Seguindo os passos do escritor,

"O projeto de Mário de Andrade, intertextual 'avant la lettre', consiste na articulação de um texto que se apresenta como plural, em que a figura do autor se esvai e se multiplica nos enunciados de que se apropria. O comércio livre dos signos torna-se moeda corrente, através da qual varias vozes circulam sem autoridade nem lei específicas... segundo Mário, Macunaíma caracteriza-se como resultado de um ato de apropriação e de roubo, uma dívida contraída no nível dos empréstimos literários, assim como um montante de textos adquiridos a título de débito a outras culturas".¹¹

Também o documentarista se apropria de coisas que não lhe pertencem, mesmo que provocadas por ele, mas inequivocamente compartilhadas com outros. São os fragmentos da paisagem, os rostos e as vozes, sons, as cenas roubadas no percurso da produção audiovisual que depois, no momento da montagem, serão reelaborados. Será na ordenação dos fragmentos de imagem/som que a força da linguagem vai se manifestar, quando poderemos fazê-las dizer mais do que jamais disseram antes, quando o documentarista atribui o sentido do filme.

O cinema documentário trabalha muito mais com o imprevisto, ganhando vida a partir do que o realizador encontra nas ruas, fazendo com que o filme siga regras muito próprias e só se faça conhecer depois do processo de montagem.

No decorrer das aulas sobre *O Turista Aprendiz* a idéia foi apresentada à Profa. Telê, que aceitou apoiar uma solicitação de recursos ao FCEX – Fundo de Cultura e Extensão da Pró Reitoria de

¹¹ SOUZA, Eneida Maria. *A Pedra Mágica do Discurso*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999, pg 33.

Cultura e Extensão Universitária da USP, para a produção do documentário.

Em maio de 2005, com o apoio do IEB, encaminhamos ao FCEX o projeto "Um diário para Manoel de Coco". Aprovado em agosto, porém com a liberação de somente um terço da verba solicitada; após uma argumentação a favor de um acréscimo ao valor concedido, em setembro de 2005 pudemos iniciar os preparativos da produção, ainda assim, com metade dos recursos inicialmente previstos. Diante de tal situação, decidiu-se pela realização de uma viagem a Pernambuco com o objetivo de obter esclarecimentos sobre quem era Manoel, sua história, sua vida, aspecto que consideramos prioritário para o desenvolvimento do projeto. Com o apoio da FAU USP, que me concedeu liberação e o empréstimo de equipamentos de vídeo, a viagem ocorreu do dia 19 de outubro ao dia 06 de novembro de 2005. Eu a realizei acompanhado de Silvio Cordeiro, na qualidade de técnico especializado em captação de som, mas também parceiro de idéias. No decorrer da viagem e na realização de entrevistas, utilizei câmera de vídeo, câmera de fotografia e um gravador "de bolso" de áudio digital, resultando de todo esse material o diário audiovisual. A escrita também foi usada para registrar o diário da viagem – a busca por Manoel de Coco. Tal relato será apresentado no capítulo 4.

Nas entrevistas, a estratégia de abordagem era apresentar a voz de Manoel de Coco. Para isso, levamos um pequeno aparelho de áudio portátil e uma fita K-7, e eu perguntava se conheciam tal pessoa. Essa proposição desencadeava uma conversa que se desenvolvia nas mais diversas direções.

A primeira viagem cumpriu um papel de pesquisa e iniciou a produção do documentário. No retorno, conhecendo a história de Manoel e várias outras histórias relacionadas, a análise das informações coletadas estimularam a criação de cenas a serem

produzidas para compor o documentário “Um diário para Manoel de Coco”. Para tanto, fez-se necessária a segunda viagem.

Com apoio do IEB, da profa. Telê, da FAU, encaminhamos um novo pedido de recursos ao FCEX, em agosto de 2006. A resposta foi positiva, novamente com corte no orçamento, apenas 50% aprovado. Não era a condição desejada, mas a possível.

Aprovado pela banca de qualificação em dezembro de 2006, senti-me estimulado a dar seguimento ao trabalho. Inicialmente, a segunda viagem estava prevista para abril/maio de 2007, porém fomos empurrados pelo movimento grevista que se instalou na Universidade nessa época. A dedicação ao trabalho na FAU transformou-se muitas vezes em dificuldades na realização de pesquisas e no tempo para estudos. A perseverança venceu, apesar do prazo de conclusão avançar sobre mim assustadoramente (fevereiro de 2008, depois prorrogado para maio).

No dia 28 de outubro de 2007, acompanhado por Antonio Gonçalves, assistente técnico e fiel companheiro de inúmeras produções, partimos para Recife num roteiro que iria passar por São José do Egito, Santa Terezinha, em Pernambuco, por Princesa Isabel, Campina Grande, Areia, Cabaceiras e João Pessoa, Paraíba. Retornamos em 12 de novembro.

Todo o material gerado nas duas viagens – 35 horas de gravações, 1.200 fotografias, 03 horas de registros de áudio e muitas páginas de diário de viagem, compõem a base para o prosseguimento do projeto.

É em torno da produção desse documentário, intitulado “Um diário para Manoel de Coco”, que se desenvolvem as questões centrais desta tese.

A tradição documentária traz consigo a marcante presença do autor como aquele que, por suas escolhas e conduta, imprime na tela

seu ponto de vista. Muitas vezes, uma equipe de filmagem é um grupo de pressão sobre as pessoas e ambiente onde se está filmando. Essa presença pode se tornar um obstáculo para a boa fluência das relações interpessoais em jogo; reduzir o número de componentes da equipe é uma forma de contornar o problema; outra, é com as atitudes e modos de relacionamento que vão se estabelecendo.

"Quando há seres vivos perante a câmera, é preciso deixá-los assumir o papel deles, é preciso dar-lhes essa liberdade. Se as escolhas são boas e o momento é bem escolhido, tudo se passa bem. ... O desaparecimento da 'mise en scène'. É disso que se trata. O abandono de todos os elementos indispensáveis do cinema atual, e digo com muita prudência que a 'mise en scène', no sentido atual do termo, poderia desaparecer neste gênero de processo".¹²

Inicialmente, vamos verificar o estado da arte do documentário apresentando uma visão panorâmica sobre essa produção de não ficção e as novas tendências que se manifestam no mundo. Assim, questões relativas à presença do autor no documentário, os filmes de viagem como processo de descoberta/invenção do eu e do outro, a representação da viagem nas imagens, são matéria de interesse para começarmos a desenvolver nossa proposta.

Envolvendo a Literatura e o Cinema, partimos de uma retrospectiva de relações entre a arte cinematográfica e o texto literário e as experimentações do cinema "puro" dos anos 1920. Por outro lado, vamos analisar as formas de narrativa do gênero "diário", buscando desvendar os processos de hibridismo que diluem a

¹² KIAROSTAMI, Abbas. *Dez*, entrevista a Patrice Blouin e Charles Tesson, Cahiers du Cinema, setembro de 2002. Disponível em www.atalantafilmes.pt, acessado em 10 de maio de 2005.

fronteira do real com o ficcional. Esta será a segunda etapa de nosso percurso.

Dentre as várias acepções para o termo “literatura”, e no interesse das relações desta com o processo de criação cinematográfico, vamos tomar o sentido apontado por Félix Gaffiot¹³ em que o “literário” significa “gerar e fabricar”, entendido como um movimento de dentro para fora, um delineamento que possibilita a concretização do imaginário. Segundo tal definição, Telenia Hill¹⁴ vê a essência do “literário” representada na forma verbal latina *fingere*. Para a autora, quando se fala em imaginário, quer tratar-se do que ainda está no campo semântico de *fingere*, de algo que se situa na imaginação e que necessita de uma força de impulsão para exteriorizar-se por meio de uma forma. Portanto, num estágio criativo da elaboração do pensamento, a coisa imaginada se auto-formata e surge como obra.

Fingere, do verbo latino *fingo*: modelar em barro; modelar em qualquer substancia plástica, formar, representar, esculpir; imaginar, inventar, fingir; ficção. (conforme dicionário Latin – Português, Porto Editora).

Segundo Luiz Costa Lima¹⁵,

"A distinção da literatura com a história não é tão simples. Como dirão os romanos, a res facta, objeto da escrita da história, não se confunde com a res ficta, matéria dos escritores. Contudo os próprios antigos, com exceção de um Aristóteles, não se empenharam na distinção. Para potencializar os equívocos que se seguirão, o próprio termo latino, fictus, tinha um duplo

¹³ In: HILL, Telenia. *Estudos de Teoria e Crítica Literária*. Rio de Janeiro/Brasília. Ed. Francisco Alves/INL, 1989, pg. 22.

¹⁴ *ibidem*

¹⁵ In: *Literatura: a questão renovada*. Disponível em http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_costalima.php, acessado em 09/02/2008.

sentido: sua raiz, 'fingere', significava usualmente algo negativo, origem do nosso fingir e, ao lado, um sentido positivo, criar. A res ficta, ou seja, a matéria do que depois será chamado de literatura, era algo ambíguo, mas suficiente para que não fosse praticado pelo historiador. Mas o fundamento a este concedido não tornava a sua tarefa menos complicada. Dedicar-se a repôr em texto a res facta não significava expor os fatos sucedidos?"

"A questão consiste em mostrar que, da ambigüidade de sentidos do fingere latino, deriva um princípio próprio, a ficcionalidade. A maneira indireta e mais apropriada de entendê-la consiste em pensarmos na famosa afirmação de Coleridge: (a ficção) exige a willful suspension of disbelief ('a suspensão proposital da descrença'). É por essa suspensão que não lemos um romance como um ensaio de história e vice-versa. O historiador argumenta, o ficcionista fabula. Mas a argumentação lida com ficções então naturalizadas e a fabulação é concebida a partir da realidade. Há um entrecruzamento entre as duas áreas que não dá lugar a formulações distintivas absolutas."

Na Bíblia em latim, o verbo usado para dizer que Deus criou o homem é o verbo *tingo/fingere*. Mas Deus o fez em barro, matéria bruta retirada do mundo, bem que poderia tê-lo feito do nada...

O conceito de *fingere* nos interessa por apontar um processo de criação que, assim o entendemos, antecede à coisa criada, seja ela um texto literário, um filme, uma escultura, uma arquitetura. O que nos permite pensar uma aproximação do cinema com a literatura além da adaptação, da recriação, da transposição, mas no momento inicial, no impulso primeiro da imaginação. E também, por comportar

uma ambigüidade, desejada em nossa proposta de experimentação narrativa, da livre criação, com os recursos da ficção, que gera e fabrica a partir de materiais colhidos no mundo real. Onde invenção e realidade mesclam-se indissolúveis.

Elemento norteador deste projeto, Mário de Andrade é estudado no Capítulo 3, onde procuramos conhecer sua trajetória e seu processo de trabalho, com ênfase no texto *O Turista Aprendiz*, segundo análise desenvolvida por Telê Ancona Lopez. Cabe lembrar que, na época das viagens ao Norte e Nordeste, Mário viveu sua fase de fotógrafo; seu diário de viagem ao Amazonas é tanto imagético quanto textual, é pois "intertextual"; o que comentaremos no capítulo referido.

Mário dispunha das mais diversas classes de documentação literária e extraliterária reunidas em sua biblioteca, um acervo que lhe facultava o estabelecimento de relações cruzadas, sua criação se dá como interação de leituras sempre em (re) estruturação por força dos diversos códigos, artísticos e não-artísticos, operados segundo a ótica do autor.

Nessa perspectiva, sua literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, considerando o clássico conceito de intertextualidade, apresentado por Julia Kristeva: "(...) *todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.*"¹⁶

Gerard Genette¹⁷ em sua teoria da transtextualidade exposta em *Palimpsestes* e *Seuils*, e complementada por *Introdução ao arquitexto*, postula cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. A primeira dá conta da co-

¹⁶ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 64.

¹⁷ *Apud* BORDINI, Maria da Glória. *Criação ou produção: a obra literária e sua materialidade*. FALE/CPGL/PUCRS. Disponível em www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/redes, acessado em 27/12/2007.

presença do texto alheio no texto próprio, a segunda, da ambiência periférica de textos de apoio, a terceira, do comentário de um texto por outro, a quarta da pertença taxinômica e a quinta da transformação de um texto em outro.

Ao nos estendermos tanto à obra literária de Mário de Andrade como à linguagem oral de Manoel de Coco, e explorar a forma narrativa do cinema documentário, entendemos este projeto como um campo híbrido que transita da intertextualidade à paratextualidade, porém sem uma ancoragem única. Não uma transposição, mais um inspiração, assim tenho em mente a presença de Mário Turista neste projeto.

O filme é a própria experimentação da tese. Vamos relatar o desenvolvimento do projeto, detalhando os materiais e processos que circundaram e surgiram na produção do filme; esta é a matéria do Capítulo 4.

Nem um documentário, nem um filme puramente fabricado. Talvez a meio caminho entre as duas coisas. Diante de uma cena inesperada, perceber que ela convém ao filme. Mais tarde, aquele elemento particular se destaca e pode tornar-se fundamental para a integração do todo. São planos que não se tem a pretensão de serem produzidos. Mas é um saber provocá-los e captá-los no momento certo, é buscar a inspiração diante da experiência do real.

Na conclusão, podemos considerar inicialmente que,

" 'Não há viajante sem bagagem', já se afirmou tantas vezes, isto é, sem uma antecipação formulada do que ele vai encontrar e registrar – a formação, o saber livresco, a lembrança de outras viagens o acompanha nas associações que vai fazendo ao longo do percurso – e seus sistemas iconográficos nutrem pontos comuns com

*os do seu tempo, evidentemente. Mas também podemos nos perguntar: como as convenções adquiridas e o imaginário construído se transformam quando confrontados à realidade, sur le vif?*¹⁸

Entre a idéia e a realização, será o meu discurso o vetor de toda essa história.

¹⁸ SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Dossiê Representações do Brasil: da Viagem Moderna às Coleções Fotográficas*. In: Anais do Museu Paulista, vol. 13 n. 02, USP, São Paulo, 2005, pg. 16.

1 – Filme documentário

No decorrer da história do cinema, tanto documentaristas se valeram dos recursos da representação, da encenação, quanto ficcionistas se valeram de documentos sonoros e visuais de arquivo. Dentre as qualidades que a sétima arte apresenta se destacam a capacidade de registro do real e a capacidade de ilusão, o que gera um paradoxo. A oposição entre documentário e ficção é também uma atração recíproca, um se vale dos artifícios do outro para enriquecer seu próprio repertório – os opostos se atraem e geram uma tensão estimulante para a criação.

O verossímil não é mais que uma analogia do verdadeiro e podemos dizer, como Ricoeur¹⁹, que a ficção é a capacidade de fazer crer – o artifício da ilusão é tomado como testemunho autêntico sobre a realidade e a vida. Ou seja, ficção e realidade estão imbricadas na criação artística.

Apesar da intensa produção de documentários da atualidade ter ampliado as possibilidades de diferentes narrativas para esse tipo de filme e de estarmos acompanhando as acirradas discussões em torno da gênese dessa forma cinematográfica, o modelo tradicional do filme-documento permanece como elemento de caracterização geral para o gênero.

Com todos os estudos e debates sobre este tema, no entanto, parece não haver uma definição que atenda a todas as expectativas e práticas no campo do documentário. Existem fronteiras movediças que reforçam a necessidade de discutir a questão dos documentários se distinguirem por não visarem a ficção. Carl Plantinga²⁰ considera o

¹⁹ In: *Do texto à ação*. Disponível em <http://filosofia.portal4free.com/foro/viewtopic.php?t=337>, acessado em 22/01/2008.

²⁰ PLANTINGA, Carl. *Moving pictures and the rhetoric of nonfiction film*, In: David Bordwell & Noël Carroll, Post-Theory. *Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press,

termo documentário muito restritivo e prefere a classificação “filme de não-ficção”. Noël Carrol²¹, destacando a metodologia de criação desses filmes, classifica o documentário como um “filme de afirmação pressuposta”. Para Bill Nichols²² e Michael Renov²³, que preferem a denominação “documentário” mas apontam a inexistência de fronteiras claras entre a ficção e a não-ficção, o documentário deve ser considerado um gênero de cinema – assim como o musical, a comédia, o drama etc – não se caracterizando por ser ou não uma “ficção”.

Nichols²⁴ compreende o documentário como um filme que fala do mundo em que vivemos e não de um mundo imaginado pelo cineasta. Daí a construção do sentido do filme se faz pelo espectador a partir de suas referências culturais e sociais que se organizam em torno da “realidade” apresentada e da intenção do cineasta. Esta, a princípio, será sempre a de comunicar a um outro e, para isso, o realizador mobiliza o seu próprio mundo interior. Tal perspectiva aponta para um “real” como construção e o filme documentário como um discurso sobre o outro.

Para a maioria, cineastas e público, os documentários carregam objetividade e verdade, e é isso que mais se discute e desperta a atenção, pois muitos filmes confirmam isso e tantos outros o negam, alguns as duas coisas. Flaherty tratou com objetividade algo dramatizada a vida do povo Inuit em *Nanouk* (1920/21) e, em outros de seus filmes, desenvolveu esse modelo de documentário.

1996. *apud* BRAZ, Camilo D’Angelo. In: www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_13/Facom2semestreB.pdf, acessado em 13 de junho de 2006.

²¹ CARROLL, Noël, *Post-Theory. Nonfiction film and postmodernist Skepticism*, In: David Bordwell & Noël Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996. *ibidem*.

²² NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1994. *ibidem*.

²³ RENOV, Michael. *Re-thinking Documentary*, In: *Wide Angle*, vol. 8, n. 3/4, 1986. *ibidem*.

²⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2005, pg. 94-96.

De fato, tanto na ficção como na não-ficção encontramos modos de filmagem e edição similares. A representação dos personagens, seja por atores profissionais ou pessoas comuns pode alcançar resultados em que não se distingue quem é real de quem está interpretando. Também os recursos dramáticos, narrativos e estéticos são os mesmos, estão à disposição do cineasta tanto para o filme de ficção como para o filme documentário.

Bill Nichols²⁵ afirma que cada documentário tem uma voz e cada voz assume um estilo. Sua análise organiza os tipos de documentários em seis categorias: poético, de exposição, de observação, de participação, reflexivo, performático.

Tais modalidades não são excludentes e facilmente se misturam. É uma abordagem que permite esquematizar convenções e também estruturar as práticas documentais existentes. Na história do cinema percebe-se que os tipos de documentário se sucedem no tempo buscando uma superação das insatisfações quanto aos modelos pré-existentes. Além de cobrir lacunas anteriores, as inovações respondem à necessidade de adaptação às mudanças sociais e tecnológicas. Para Nichols, o que muda não é a qualidade da representação e sim o modo de representação, um novo modo propõe novas formas de organização do filme.

A análise de Bill Nichols associa os modos de documentário a períodos históricos, mas não lhes exclui a possibilidade de adaptação. Também não são fechados em si mesmos e a mistura entre eles revela a liberdade de ação que o documentarista possui na criação de seus filmes.

É comum o procedimento de o cineasta apresentar uma proposição inicial que solicita a sua aceitação pelo público, estabelecendo um pacto que vai orientar a construção do sentido do filme não como imaginação de uma pessoa, mas como afirmação

²⁵ Op. cit. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2005, pg. 135-177.

sobre algo pertencente ao mundo compartilhado socialmente e culturalmente. Porém esse sentido de compartilhamento vai entrar em crise quando o público perceber a seletividade explícita ou implícita, da qual o próprio autor se vale para fazer seu filme, na escolha das cenas, das falas, na montagem, na abordagem dos assuntos. Isso tudo indica subjetividade, o caráter pessoal das escolhas do realizador, que contradiz a suposta objetividade do filme de não-ficção.

Roger Odin²⁶, parte de um questionamento do paradigma da imanência onde o sentido da obra está na própria obra, no filme, no texto, na peça de teatro. Porém, Odin aponta que um filme assistido várias vezes a cada vez é percebido com um sentido diferente. A comunicação é um processo em duplo sentido, o receptor produz sentido e o diretor deve pensar como o espectador irá construir o sentido do filme. O desejo da ficção tem fundamentos na psicanálise, em todos nós há um desejo de ficção e isso deve ser levado em conta numa teoria da comunicação. Quando assistimos a um filme temos uma atitude em relação a ele. É uma ficção? É uma comédia, um romance? É uma obra de arte? É um documento?

Na ficção devemos apresentar um mundo plausível e envolvente, para isso concorrem vários processos como: a estruturação do espaço, as imagens figurativas, a ocultação do artifício da imagem bidimensional em movimento, o desenvolvimento da história segundo um eixo temporal e coerente com sua representação em imagens, a percepção do enunciador, que é uma elaboração do espectador e vai atribuir um sentido específico ao filme. Assim, a ficcionalização se cumpre com:

1. construir um mundo.

²⁶ Os comentários relativos às idéias e concepções de Roger Odin estão baseadas na minha participação no Seminário "Do documentário à leitura documentarista: uma abordagem semio-pragmática", coordenado pelo Prof. Fernão Ramos e realizado pelo Instituto de Artes da UNICAMP, em março de 2004.

2. colocar uma narrativa nesse mundo.
3. criar um ritmo, seqüências, tempos.
4. suprimir a enunciação, levando o público a esquecer o diretor.

Conforme Odin, o começo de um filme é quando se estabelece o contrato com o público; é quando se definem algumas regras para orientar a fruição do que vem a seguir. Um filme pedagógico, ao contrário da ficção, desconstrói o mundo, impõe uma única voz como verdade, as imagens ilustram o texto e o espectador é enquadrado como aluno, aquele que recebe um saber. Um filme desenvolvido como documentário pode assumir um aspecto de ficção ao apresentar um ator profissional como uma pessoa comum; uma voz *off* como seus pensamentos; uma trilha sonora mais livre ocupando tempos criando ritmo; pode utilizar o tratamento cinematográfico da ficção, pela elaboração das imagens, pela história e dramaticidade, pela montagem.

No documentário é comum a narrativa servir à descrição, embora a ficção também se sirva desse recurso. A diferença entre representação e descrição é o grau de intenção. Na narrativa o eixo é temporal, na descrição o tempo pára, há uma pausa. Mas as estruturas se misturam e a descrição apenas é mais freqüente no documentário. Há elementos que apresentam um apelo ficcionalizante, como a voz na primeira pessoa por exemplo, marca de subjetividade mais presente em filmes de ficção.

Para Odin, o que caracteriza a ficção é que ela forma um sistema extremamente coerente, ao construir um mundo com tudo em sincronia, tudo em fase, com um enunciador fictício e quando o espectador vai assistir a uma ficção já sabe o trabalho cognitivo que vai ter. O documentário exige outra atitude, outro processo cognitivo é solicitado. Como espectador, no documentário, não sabemos a priori qual será a exigência que se fará sobre nós. Odin entende que

a leitura documentarizante é favorecida pelo contexto da exibição, por ex. na escola, no congresso científico e, por excelência, a TV é documentarizante. O documentário é um filme que convida o espectador a construir o enunciador, há o engajamento do espectador na construção do enunciador. Mas a leitura documentarizante pode ser aplicada a filmes de ficção. Há filmes que são uma sobreposição de textos, podendo então serem vistos como palimpsesto ao permitir várias leituras nas várias camadas de "textos"; "Apocalypse now" admite também a leitura documentarizante. Esses dois modos de leitura de filmes, ficcionalizante e documentarizante, podem comparecer em variados graus de combinação, e o realizador apela para isso na composição da sua obra.

1.1 – Novas tendências no filme documentário.

A partir dos anos 80, as obras da produção documental que rompem as fronteiras entre os diferentes meios e gêneros ganham maior repercussão. Os docu-dramas, a encenação disfarçada e o ensaio cinematográfico auto-reflexivo são os primeiros exemplos dessa nova tendência, que se desdobra em um repertório cada vez mais complexo: formatos semi-documentais de reconstituição de acontecimentos; programas de *Reality TV*, orientados para o jornalismo sensacionalista; seriados com a encenação de papéis do cotidiano, e, até mesmo, filmes, que, simulando um caráter documental, criticam e ironizam as estratégias tradicionais do gênero. Tais possibilidades de criação e expressão nos remetem à classificação de Bill Nichols, quanto ao modelo de documentário performático que vem responder aos anseios dos realizadores dos anos 90 com formas híbridas do filme de não-ficção.

Por outro lado, encontramos no conceito de *filme-ensaio* uma perspectiva promissora para avançar no reconhecimento das atuais

tendências da realização documentária e também, na configuração de fundamentos para o projeto aqui desenvolvido.

Para Jean-Claude Bernardet,

*"E o cinema ensaio – o que vem se tentando chamar assim – não constitui realmente um gênero, [...] , se trataria mais de uma modalidade de cinema, de uma forma de escrita. Não é um cinema narrativo, ainda que ele possa eventualmente usar recursos narrativos. Um exemplo típico é Meu tio da América, de Alain Resnais, que é muito narrativo, mas ainda um ensaio."*²⁷

A idéia de *filme-ensaio* também é desenvolvida por Arlindo Machado²⁸, que considera o *ensaio*, enquanto texto, um modelo instigante para o audiovisual – por apresentar atributos *literários*, como a subjetividade do enfoque (com a ênfase do ponto de vista do autor); pela eloqüência da linguagem dedicada à expressividade; e pela liberdade de pensamento, mais voltado para a criatividade do que com compromissos da comunicação.

Jacques Aumont²⁹ defende a idéia de que o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito de idéias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras.

Em "O ensaio como forma", Adorno³⁰ discute a "exclusão" do ensaio do pensamento ocidental de raízes greco-romanas. O ensaio enquanto busca da verdade é excluído do campo da literatura, onde se supõe suspensa toda a descrença. Por outro lado, ao expor o sujeito que fala, com seu ponto de vista pessoal e suas formalizações

²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista a Tatiana Azevedo. Disponível em www.Bravo!online, 27/08/2006, acessado em 12/12/2006.

²⁸ MACHADO, Arlindo. *O Filme-Ensaio*. Disponível em www.intermidias.com, edição 05/06 dez2005/mai2006, pg. 3, acessado em 04/07/2006.

²⁹ AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris, Séguier, 1996. *apud* MACHADO, pg. 2.

³⁰ ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003, pg. 19-21.

estéticas, o ensaio é também excluído de todos aqueles campos de conhecimento (filosofia, ciência) que se supõem objetivos. O atributo “literário” desqualifica o ensaio como fonte de saber. A presença da subjetividade compromete a sua objetividade e, por conseqüência, o “rigor” que se supõe marcar todo processo de conhecimento. Por outro lado, o compromisso com a busca da verdade torna o ensaio também incompatível com o que se supõe ser a gratuidade da literatura ou o irracionalismo da arte. Situando-se, portanto, numa zona ao mesmo tempo de verdade e de autonomia formal, o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência.

De acordo com Machado³¹, não se trata de dizer que o ensaio se situa na fronteira entre literatura e ciência, porque, se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. O ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito. Conforme Mattoni: *“Pois o ensaio é a forma por excelência do pensamento no que este tem de indeterminado, de processo em marcha em direção a um objetivo que muitos ensaístas chamam de verdade”*.³²

Uma vez que o cinema mantém com o texto literário certas afinidades relativas à discursividade e à estrutura temporal, o desafio de pensar um ensaio em forma audiovisual fica provocante e atual.

³¹ *Op. cit.* Pg. 4.

³² MATTONI, Silvio. *El ensayo*. Córdoba, Epóke, 2001. *apud* MACHADO, pg. 4.

Conforme Bernardet,

*"São filmes que justamente procuram não partir de uma idéia previa, ou seja, a linguagem não é um instrumento colocado a serviço de uma idéia previa, mas a linguagem é a construtora dessa idéia. É um cinema mais poético do que o cinema narrativo."*³³

Estudos recentes³⁴ sobre o *filme-ensaio* trazem reflexões sobre o chamado *documentário*, agora entendido como uma forma de pensamento audiovisual.

O documentário ganha interesse quando ultrapassa os seus próprios limites enquanto "documentário clássico", aquele que objetiva o retrato "fiel" da realidade. Quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.

Nos anos 20, inspirado nos ideogramas chineses, Eisenstein desenvolveu a montagem conceitual, uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do "primitivo" pensamento por imagens, consegue articular *conceitos* com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Nela, juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados.

Mas foi Dziga Vertov quem levou esse cinema ao máximo de sua expressividade ao assumir radicalmente o cinema fundado em associações intelectuais e sem necessidade do apoio de uma fábula.

³³ BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista a Tatiana Azevedo, www.Bravo!online, 27/08/2006.

³⁴ Arlindo Machado cita os seguintes trabalhos: *Experimental Ethnography*, antologia organizada por Catherine Russel (1999) e *Visualizing Theory*, organizada por Lucien Taylor (1994), que dão consequência à idéia de antropologia visual formulada por Margaret Mead. *Op. cit.* Pg. 3.

Aumont³⁵ propõe que pensemos no filme *O homem da câmera* (1929) como o lugar onde o cinema se funda como teoria, baseando-se numa afirmação do próprio Vertov: "o filme *Chelovek s kinoapparatom* é não apenas uma realização prática, mas também uma manifestação teórica na tela". O filme subverte tanto a visão novelística do cinema como ficcionalização, como a visão ingênua do cinema como registro documental.

O cinema torna-se, a partir de *O homem da câmera*, uma nova forma de escritura, isto é, de interpretação do mundo. Para Vertov, o material filmado era apenas matéria bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem. A mesa de montagem era para ele o equivalente à mesa do escritor ou filósofo, onde o pensamento se constituía a partir da lenta elaboração das anotações.

O processo de montagem adquire importância fundamental nesse tipo de cinema, segundo Bernardet,³⁶

"Uma coisa que parece certa (quase certa pelo menos) é que os filmes ensaio em geral usam materiais heterogêneos; não há uma unidade como costumam ter os filmes de ficção, os assuntos vão se construindo durante o seu processo de realização. É um cinema que não se desenvolveu muito, que faz parte das potencialidades cinematográficas que foram esmagadas pela indústria do espetáculo, quer dizer que há poucas evoluções, poucos trabalhos."

Hoje o conceito de *filme-ensaio* tem disponível uma oferta infinita de imagens de arquivo, computadores, desenhos, fotografias, além de todo tipo de material sonoro. Isso amplia muito as possibilidades de criação do filme ensaio, indo muito além do que se

³⁵ *Op. cit.*, Pg. 14.

³⁶ *Ibidem.*

faz no documentário. O que importa é o que o realizador faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão sobre o mundo.

O documentário do tipo auto-reflexivo, conforme análise de Nichols, reúne características dos tipos poético e performático, está mais ligado ao advento do vídeo e demonstra o interesse dos realizadores em filmar a própria vida pessoal, buscando em seu mundo íntimo a matéria para a criação cinematográfica. Os filmes auto-reflexivos podem ser exemplificados através de um material fílmico retirado do cotidiano, diários e arquivo pessoal e familiar. Tal prática, se é recente a sua difusão e popularização até mesmo na internet, em videoblogs, encontra referências mais antigas, como em Jonas Mekas e seus filmes-diários, realizados desde sua chegada aos EUA no final dos anos 1940.

O documentário quando tratado como ensaio carrega sentidos que contribuem para a concepção de um diário de viagem, no caso da tese ora apresentada, inspirado no *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade.

O documentário em primeira pessoa, conforme abordado por Andréa Molfetta,³⁷ coloca um vínculo entre imagem, realizador e espectador, organizando a narrativa de forma que sua identidade é ao mesmo tempo objeto, objetivo e método do filme; narrador e referente encontram-se na mesma pessoa. Refletindo sobre o sujeito-no-mundo, os filmes-diários desafiam a noção de representação, pois a performance do realizador se entrega a múltiplos níveis de discurso.

Esse tipo de audiovisual propõe uma forte ascensão da primeira pessoa, singularizando a narrativa. Comporta um realismo despojado que pode surpreender pelos temas íntimos, cotidianos, banais,

³⁷ MOLFETTA, Andréa. *Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano*, 6º Encontro Anual da SOCINE: novembro de 2001. Disponível em http://www.seed.pr.gov.br/portals/portal/usp/primeiro_trimestre/textos/hemeroteca/sin/sin09/sin09_19.pdf., acessado em 26/06/2006.

marcados por um olhar subjetivo. Há um grande espaço para a expressão poética junto ao caráter documentário do filme que, com as tecnologias digitais, é intensificado, exaltado. Cria-se um espaço para a ambigüidade de sentido, longe da concepção séria do documentário em geral.

Os diários são um documento da subjetividade contraposto ao modelo de representação documentária. A narrativa se mostra fluida, não-linear, múltipla, fruto da experiência da representação simultânea do objetivo e do subjetivo. De início, há uma dupla impressão: da vivência interior da pessoa e da observação dessa pessoa, no seu percurso, no seu dia-a-dia.

O diário permite uma percepção do realizador como protagonista que realiza a própria narrativa, que se propõe a falar de si mesmo, tanto pelo som como pela imagem. O realizador é integrante da cena, é ele objeto do discurso que interage no fluxo narrativo.

Porém, assim como faz uma auto-imagem, o diário faz uma projeção do sujeito no mundo. O lugar específico de onde se fala, onde se está, o que provoca comentários e situações singulares, essa profunda integração do sujeito com a cena torna o sujeito, mais do que um objeto da filmagem, uma função a ser explorada. O sujeito é resultado de uma leitura de cena, e então, é um duplo: está atrás da câmera e diante dela. O diário não pretende fixar uma verdade nem delimitar o falso, transita com liberdade entre a ficção e a não-ficção.

Os diários aproveitam a mobilidade da câmera para mostrar o espaço como prova de um argumento do realizador, como realidade, como documentário. O primeiro plano predomina, ocupado pela primeira pessoa. Há a observação descontínua do cotidiano e o diário de viagem é o resultado do encontro do realizador com um novo contexto. São imagens de registro e, por cima, o relato denso e múltiplo das impressões do sujeito que reflete sobre o seu fazer.

Sobre a importância das imagens na condução da narrativa cinematográfica, Ismail Xavier comenta³⁸,

"Há toda uma literatura voltada para o papel da câmera como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (tell), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme."

Câmera na mão, planos subjetivos, imagens em sobreposição, fusões, janelas e textos em primeira pessoa são recursos que constroem uma configuração subjetiva da enunciação. A verossimilhança está fora de cogitação, pois está fora de necessidade. Sabemos, realizador e espectadores, que as imagens são registros, uma coleção de fragmentos, evidências de um percurso autobiográfico, práticas que não se dizem documentárias, mas operam nesta configuração do sentido.

Na análise de Fernão Ramos³⁹, a mediação da câmera entre o realizador e a cena, no documentário, coloca-se como instância de enunciação, pois é reveladora do caráter da pessoa-no-mundo. Nas estratégias de envolvimento/inserção, o autor documentarista, ao olhar o outro, acaba por descobrir, e revelar, nuances da sua própria subjetividade. A presença do sujeito atrás da câmera, na situação em que se dá a filmagem, transparece na imagem em maior ou menor intensidade conforme a relação que se estabelece na cena. Ou, conforme o tipo de documentário que se propõe realizar – se

³⁸ XAVIER, Ismail. *Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003, pg. 74.

³⁹ RAMOS, Fernão. *A Cicatriz da tomada*. In: Teoria contemporânea do cinema / Documentário e narratividade ficcional, vol II. Org. Fernão Ramos. São Paulo, SENAC SP, 2005, pg. 159-226.

performático, se expositivo, segundo a concepção de Bill Nichols, por ex.

A figura da primeira pessoa faz o diário de viagem se inscrever na tradição do autor, discutindo-a e arriscando um ensaio sobre o limite da representação da nossa própria identidade em confronto com a realidade. No filme centrado na primeira pessoa, sabemos que as imagens são um registro, uma coleção de fragmentos, evidências de um percurso auto-referente. Práticas que não se dizem documentárias, mas operam nessa configuração de sentido.

Encontramos em análise de Francisco Elinaldo Teixeira⁴⁰, o estudo de Raymond Bellour⁴¹ voltado para a representação da "escrita do eu" no cinema. Bellour situa a emergência dessa preocupação reflexiva no cinema em meados dos anos de 1970, quando "se começou a falar em cinema subjetivo e autobiografia". Boa parte de sua análise, inscrevendo o campo literário como "o quadro de referência que permite reunir essas obras", aponta para três grandes recortes: a noção de cinema subjetivo, de auto-biografia e de auto-retrato. Afirma ainda, que a idéia, "vaga porém forte", que os atravessa é a do "íntimo", do pessoal e privado, com a "noção de escrita" aparecendo como "sua garantia" e subentendendo "dois modos de funcionamento":

"1) O primeiro se deve à escolha que um cineasta faz de ater-se a si mesmo o quanto puder, de narrar ou evocar sua vida, de circunscrever com base em sua própria experiência a questão 'quem sou eu?' e de colocá-la mais ou menos explicitamente, com todas as conseqüências que isso acarreta"; 2) O segundo se deve ao caráter privado (muito variável) das condições de

⁴⁰ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentários em primeira pessoa?* In: Catani, Afrânio Mendes [et al.] (orgs.). Estudos Socine de Cinema, Ano V. São Paulo, Editora Panorama, 2004, pg. 36-52.

⁴¹ BELLOUR, Raymond. *Auto-retratos*, in: Entre Imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas, Papyrus, 1977. *apud*. TEIXEIRA.

produção e filmagem, que freqüentemente garante, mas não necessariamente, a promoção do íntimo”.

Tais propostas de documentários, além de serem performáticas e/ou autobiográficas, trazem o desafio de um processo que só se concretizará com a realização do filme. Os autores se propõem a falar de algo que não sabem qual será a conclusão, algo que só será revelado se o filme for realizado, que é o que Bernardet⁴² chama de *documentários de busca*. Há um ponto de partida, uma orientação, obstáculos a serem superados, imprevistos. A cada entrevista, a cada nova situação, o realizador busca uma nova direção. Vemos um clímax se aproximar e um desfecho que é construído a partir das situações vividas no percurso da produção.

Neste tipo de filme, Bernardet⁴³ aponta uma questão importante: e a montagem? Nessa etapa do processo, o autor já tem conhecimento dos episódios transcorridos. O material captado será montado de forma a revelar o processo, o início da jornada e o ponto de chegada são claros, mas o percurso pode ser modificado de acordo com o desejo do documentarista. Há uma certa previsão de montagem, o caráter cronológico parece prevalecer e não há muito mistério...

Nossa proposta apresenta uma arriscada previsibilidade, o dia-a-dia da busca, encontros e desencontros. Não sabemos se vamos encontrar Manoel e sua história, é provável que sim; sabemos onde procurar – São José do Egito, Pernambuco, alto vale do Pajeú.

Mas é na presença do imaginário, do humor e da fantasia, que poderemos inserir algo de surpresa e graça. Mestre Mário nos acompanha e guia.

⁴² BERNARDET, Jean-Claude. *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In: O Cinema do real. Org. Amir Labaki & Maria Dora Mourão. São Paulo, Cosac Naify, 2005, pg. 142-156.

⁴³ *Op. cit.* Pg. 144.

2 – Literatura e Cinema

Os primeiros anos do cinema foram de exploração, descoberta e invenção de formas de utilização das imagens em movimento. Para aqueles que começaram a trabalhar com o cinematógrafo não havia regras, não havia limites, a obra se inventava enquanto se fazia. Além de atração de feira, com os filmetes de viagens a lugares exóticos e cenas do cotidiano, também cientistas e educadores perceberam o enorme potencial do cinema para a pesquisa e para o ensino. Ao mesmo tempo, George Méliès inaugurava sua fábrica de ilusões trazendo o mundo da fantasia para as telas. Logo o cinema vai atrair pintores, músicos, escritores, artistas das vanguardas – como os surrealistas que vão tentar concretizar o desejo de ver o sonho, o onírico, exposto e compartilhado na grande tela.

A verossimilhança que o romance realista tanto perseguiu e esforçou-se por sugerir através de palavras e recursos artificiosos, como a ocultação do narrador, o cinema agora expunha ao espectador em imagens convincentes. Para Robert Stam,

*“A arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deveu-se à impressão de realidade, a sua fonte de poder, e simultaneamente, a seu defeito congênito. (...) O cinema herdava o ilusionismo abandonado pela pintura impressionista, combatido por Jarry e o simbolismo no teatro e minado por Proust, Joyce e Woolf no romance”.*⁴⁴

Apoiado no aspecto realista da imagem cinematográfica e optando pela via fácil da modalidade narrativa, o cinema tomou da

⁴⁴ STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p24.

literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico.

Se há diferenças essenciais separando as duas formas de expressão, cada uma com seus signos e códigos específicos e independentes, por outro lado, há muitas semelhanças que mantêm literatura e cinema numa espécie de simbiose permanente, como diz Ismail Xavier,

*"... Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta."*⁴⁵

Vários dos meios de representação que se desenvolveram no cinema – como o acúmulo de detalhes, a aproximação do grande para o pequeno, o ponto de vista múltiplo, o ritmo veloz, a elipse suprimindo o supérfluo, a caracterização de personagens – estão presentes em muitos exemplos da melhor literatura de todos os tempos. Por exemplo, a dissolução de uma imagem em outra, efeito visual tão comum no cinema, é um recurso da poesia que podemos encontrar com facilidade.

É certo que o cinema, principalmente em seu período clássico, tenha procurado na aproximação com a literatura uma forma de legitimar-se,

"Cada uma das artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferentes cadências e diferente estrutura interna dos elementos."

⁴⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, pg.

*Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num determinado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte que ingressam”*⁴⁶

O potencial de assimilação no cinema é grande, pois se trata de uma arte heterogênea onde comparecem características de outras modalidades de expressão estética: a plasticidade da pintura, o movimento e ritmo da música e da dança, a dramaticidade do teatro, a narratividade da literatura.

Adaptando à sua natureza recursos pertencentes a outras linguagens, o cinema pôde oferecer posteriormente às demais artes de se re-apropriarem desses elementos originariamente inerentes a seus domínios, mas que, após a migração para o mundo do filme, adquiriram nuances novas. Este é o caso, por exemplo, de recursos como a cena, a montagem e o monólogo interior, que preexistiam ao cinema e que, no entanto, após sua utilização por esse meio, ganharam feições tão peculiares, que passaram a ser associados prioritariamente à cinematografia.

No ensaio “Dickens, Griffith e Nós”, Eisenstein, em estudo minucioso, procura demonstrar o quanto a estética nascente do cinema americano ficou a dever ao escritor inglês, cujos romances foram tomados por Griffith como forte referencial para a elaboração de seus filmes. Para o cineasta russo, *“Dickens pode ter dado, e deu realmente, à cinematografia muito mais do que a idéia da montagem da ação paralela (...). os personagens de Dickens são elaborados com*

⁴⁶ WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p 165.

*meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje.”*⁴⁷

Na descrição do mundo que a narração constrói, falamos em tempo, lugares, tipos de ação, personagens, ou mesmo podemos descrever certos procedimentos de quem narra, sem levar em conta se o que se usa são palavras ou imagens. Um dos elementos que desencadeou transformações irreversíveis na forma narrativa moderna em comparação com a realista/naturalista, foi a concepção bergsoniana do tempo,

*“O tempo já não é o principio de dissolução e destruição, já não é o elemento em que idéias e ideais perdem o seu valor, e a vida e o espírito a sua substância; é antes a forma sob a qual nós entramos na posse e tomamos consciência da nossa vida espiritual, da nossa natureza viva, que é a antítese da matéria morta e da mecânica rígida. O que somos passamos a sê-lo não só no tempo, mas através do tempo”.*⁴⁸

Esse conceito de tempo, criado por Henri Bergson, acentua a inadequação do relógio como única referência do passar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente. A radicalização desse aspecto vai desembocar no *fluxo da consciência*, espécie de transcrição direta dos pensamentos, de que Virginia Woolf e James Joyce fizeram originalíssimo uso.

Conforme Tânia Pelegrini⁴⁹, essa concepção de tempo tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica: as relações

⁴⁷ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, p 180-181

⁴⁸ HAUSER, Arnold. *História social da literatura*, pg. 1112. *apud* PELEGRINI, Tânia, in: *Literatura, Cinema, Televisão*, São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003, pg 20.

⁴⁹ PELEGRINI, Tânia. *Literatura, Cinema, Televisão*, São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003, pg 21.

temporais adquirem um caráter espacial, na medida em que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação. E é esse “tempo” que será também matéria de trabalho neste projeto, na produção do filme-diário; um tempo não-linear, objetivo e subjetivo em sobreposição, que remete ao passado e vislumbra o futuro próximo – única forma possível para abarcar a experiência da busca por “Manoel do coco”.

Podemos considerar a existência de um modo narrativo cinematográfico ainda antes da invenção do cinematógrafo dos Lumière. Em determinados textos literários os escritores ordenaram o relato em função da incidência do olhar do narrador, da *ocularização* da cena a narrar. Assim, a essência do modo narrativo cinematográfico existiria em potencial quando um autor enfatiza no texto a visualização perceptiva da cena, como um pré-cinema. A descoberta do cinema não foi mais que a descoberta da tecnologia que permitiu concretizar o modo narrativo que coloca a imagem como fio condutor de uma história. Também, verifica-se o contrário, que a criação literária deixou-se influenciar pela narrativa do cinema e, até mesmo, que o cinema libertou a narrativa literária para uma criação mais livre, desvinculada de seus compromissos tradicionais, do romance do séc. 19.

Assim, admitimos não só a influência da literatura sobre o cinema, que sabemos haver sido expressiva, mas igualmente as ressonâncias de uma certa forma de “cinema interior ou mental” sobre a literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos.

José Carlos Avellar propõe imaginar a literatura como um processo de contar e pensar que tenha inventado o cinema para se renovar, para reinventar a palavra,

"Depois, imaginemos que tanto o cinema buscava a literatura para por meio dela conhecer melhor a sua natureza, também a literatura, e também para se conhecer melhor, buscava o cinema e a pintura para recortar desses meios os modos de composição que poderiam ser incorporados à escrita.as artes se deram conta de que o fundamental está na interdependência: "se a palavra sai da imagem, a imagem pode se fazer melhor ao sair da palavra que saiu dela." ⁵⁰

Para Ítalo Calvino, os processos imaginativos se realizam de duas maneiras *"O que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte de imagem visiva para chegar à expressão verbal."* ⁵¹ Entre a literatura e o cinema, há um parentesco originário, um diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos, mas que a estes precedeu,

"Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o 'cinema mental' da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse cinema mental funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior." ⁵²

Foi a partir dessa mesma sensação que Mário de Andrade se referiu à *"maquina fotográfica, antes cinematográfica"* de seu subconsciente e definiu assim seu modo de escrever: *"Pois não é que*

⁵⁰ AVELLAR, José Carlos. *O céu da imagem*. In: www.escrevercinema.com/ceu_da_imagem.htm, acessado em 22 nov 2007.

⁵¹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p 102.

⁵² *Op. cit.* Pg. 99.

*ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que, no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema!.”*⁵³

Podemos ressaltar, porém as observações de Jacques Aumont que reconhecem, *“Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance, quanto à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema.”*

⁵⁴ O simples fato de mostrar, de representar um objeto de maneira a possibilitar o seu reconhecimento, é um ato que traz a intenção de se dizer algo a seu respeito. Além do mais, qualquer objeto é um discurso em si, uma vez que, mesmo antes de sua reprodução, já veicula para a sociedade uma série de valores. *“Deste modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação.”*⁵⁵

Por outro lado, a imagem em movimento está em constante transformação e ao mostrar a passagem de um estado da coisa representada para outro, exige tempo, como ocorre, aliás, a qualquer história que na realidade corresponde ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal, esquematizando-se através de uma série de transformações. Assim, o próprio cinema puro da década de 1920, ou os atuais *filmes-ensaio*, conservam sempre algo de narrativo e *“para que um filme seja plenamente não narrativo, seria preciso que ele fosse não representativo, isto é, que não se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos.”*⁵⁶

O grande interesse que atualmente se verifica no estudo do caráter narrativo do cinema

⁵³ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Org. Simões, 1958, pg. 57.

⁵⁴ AUMONT, Jacques et alii. *A Estética do Filme*. São Paulo, Papirus, 1995, p 89-97.

⁵⁵ *ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

*"[...] reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história. ... é possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente, segundo certos aspectos, de um narrativo teatral ou romanesco."*⁵⁷

No cinema de adaptação de um texto literário, o produto final, o filme, resulta de uma combinação única que o realizador opera em vários níveis, das escolhas e das possibilidades técnicas, em função da sua capacidade estética e de seu orçamento – desde o tipo de produção, a montagem, o elenco, cenário, equipamentos etc. O filme resulta, assim, muitas vezes, da realização cinematográfica pessoal de um determinado texto literário que esteve na sua origem.

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com meios de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de músicas), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas expostas na tela). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença entre os dois meios não se reduz apenas à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual – *"Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que o cinema faz."*⁵⁸

Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie*, aponta dois caminhos para a adaptação: um tomaria servilmente o romance como obra a

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ JOHNSON, Randal. *Literatura, Cinema, Televisão*, São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003, pg. 42.

ser filmicamente ilustrada; outro seria a 'obra fílmica pessoal' que assumiria, de antemão, afastar-se do original para impor o seu próprio sentido. "O romance – nos alerta Mitry – é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa."⁵⁹ Em literatura, a construção da imagem mental é decorrente da decodificação da linha discursiva, no cinema a imagem concreta é o ponto de partida.

Para André Bazin⁶⁰, o que cabe ao cineasta é encontrar os equivalentes cinematográficos ao texto original, pois sendo o filme uma "tradução estética do romance para outra linguagem", fundada numa simpatia do cineasta com o romancista, trata-se de respeitar o espírito do romance adaptado, a fidelidade ao autor consistindo apenas em inventariar e articular os elementos audiovisuais que ele não desautorizaria.

Por outro lado, como diz Ismail Xavier,

"Afiml, livro e filme estão distanciadlos no tempo; escritor e cineasta não tem exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. ... O lema deve ser 'ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor', valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais clara as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada."⁶¹

⁵⁹ *apud* BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo, Ed. Unimarco, 2006, pg. 145-6

⁶⁰ *Ibidem*. pg. 147.

⁶¹ XAVIER, Ismail. *Literatura, Cinema, Televisão*, São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003, pg. 62.

Enquanto o romance do século XX optou por desestruturar a sua estrutura tradicional, tal como James Joyce, o cinema em geral preferiu buscar o modelo do romance convencional do séc. XIX, com começo, meio e fim.

A década de 1920 foi de amadurecimento da experiência acumulada nos primeiros anos da cinematografia e logo surgiu a contestação quanto ao desvio diegético do cinema - o filme servindo à literatura e ao teatro como simples reprodução das grandes artes.

A ascensão cultural do cinema, conforme Ismail Xavier, iniciada a partir do momento em que deixa de ser simplesmente diversão popular para ser "*sétima arte*", "*pintura de luz*", "*sinfonia visual*", deve muito a intelectuais e artistas que, vinculados à defesa da modernidade, promovem a sua entrada nos domínios da história da arte, principalmente na França. Eram "*amigos da sétima arte para elogiar o moderno*" e eram "*modernos através do culto à sétima arte*".⁶² A vanguarda francesa defendia o cinema como forma independente de expressão artística. Propunha-se então, a busca do específico estético do filme – a montagem / decupagem – um cinema liberto da mimese teatral.

Jean Epstein declarava que, "*A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura.*"⁶³ Partindo do princípio de que entre a "literatura moderna" e o cinema existe um natural sistema de trocas que demonstram "*mais do que um parentesco*", Epstein estabelece comparações entre as duas estéticas: sucessão rápida de detalhes, sugestão, gesto incompleto, ausência de sentimentalismo e rapidez de raciocínio. O primeiro plano, o close, aproxima-se da sucessão de detalhes que traz os fatos aos leitores, técnica usada pelos autores

⁶² XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra. 2005, pg. 14-15.

⁶³ EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991, pg. 269.

americanos. A superposição das características de “*sugestão*”, dar-se-ia pelo fato de que “*já não se conta, indica-se*”, o que proporciona “*o prazer, ao leitor/espectador, de uma descoberta, de uma construção*”⁶⁴. Para Epstein, o close é a alma do cinema.

As diversas propostas vanguardistas dos anos vinte realizaram a renovação das artes tradicionais e lançaram novas estéticas em pintura, música, cinema, literatura, arquitetura. Parcerias de cineastas com escritores, artistas plásticos e músicos foram comuns e contribuíram, sem dúvida, para o aparecimento das várias vertentes de vanguarda. Dentro desse espaço conviveram artistas plásticos como Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Salvador Dali e Man Ray, verdadeiros artistas multimídia *avant la letre*.

Período dos mais férteis em criatividade e pesquisa experimental na história do cinema, são filmes que apresentam narrativas não-lineares, que privilegiam efeitos visuais de câmera e de montagem (a aceleração dos cortes, a descontinuidade). Buscava-se uma autonomia para a nova arte, o cinema deveria ser independente, crítico e inconformista. Aqui surge o conceito de “*Fotogenia*” (Jean Epstein), e do cinema como “*música da luz*” (Abel Gance), criador de formas e sensações, instância privilegiada de conhecimento e percepção do mundo.

Cinema “de vanguarda”, “experimental”, “puro”, tais expressões buscam dar conta deste espectro do cinema que trabalha à margem da forma narrativa tradicional e se baseia na liberdade de inventar; que se interessa mais pelo processo que pelo produto, mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo.

⁶⁴ *Ibidem*.

Para Jean Mitry, em "História do cinema experimental", "O filme experimental ou de vanguarda não é outra coisa que o cinema mesmo"⁶⁵, é o próprio e verdadeiro cinema.

O cineasta Peter Kubelka comenta, "... você não chama Joyce ou Pessoa de poetas experimentais. Eles são poetas. E nós somos cineastas. E então há os comerciantes, os industrialistas. Eles deveriam carregar o nome especial, não nós. Nós somos normais – e escrevemos a história do cinema".⁶⁶

E Filippo Tommaso Marinetti, em 1916, proclamava em seu manifesto "La Cinematografia Futurista": "É necessário liberar o cinematógrafo como meio de expressão para fazê-lo um instrumento ideal de uma nova arte imensamente mais vasta e mais ágil que todas aquelas existentes".⁶⁷

O tempo, no entanto, vai mostrar que aquilo que encontramos são imagens domesticadas as quais refletem o nascimento da linguagem cinematográfica conforme estabelecido nos estatutos do cinema clássico norte-americano, quando, após a euforia inicial da experimentação o cinema, em grande parte, é subjugado por mecanismos da economia de mercado e agarra-se a normas e convenções derivadas da literatura. Não uma literatura de invenção, transgressora e sim uma narrativa típica do séc. 19 voltada para o grande público, que se oferecia como espelho onde todos os leitores podiam se identificar comodamente, confortavelmente, baseada numa linearidade previsível em que se sabe quando e como termina a história.

Sobre a possível natureza literária do roteiro, considera-se que é uma linguagem técnica – a descrição detalhada das imagens, sons e diálogos acompanhada de indicações de fotografia,

⁶⁵ Apud ADRIANO, Carlos. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Disponível em www.p.php.uol.com.br/tropico/html/textos, acessado em 23/08/2007.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

enquadramentos, movimentos de câmera etc – que não constitui uma nova forma de literatura devido a esse mesmo caráter técnico, que a torna ilegível para o leitor comum. Mas a influência desse texto de idealização e planejamento da produção cinematográfica apresenta um alcance muito além do esperado, conforme Anita Leandro,

*"Se ao roteiro escrito cabe o mérito de ter permitido o apogeu do cinema clássico hollywoodiano e os grandes momentos de diálogo do cinema francês, a tradição de escrever previamente o que se vai filmar é, em contrapartida, responsável pela hegemonia de narrativas fechadas, de tipo aristotélico, baseadas na identificação psicológica, narrativas que já trazem em si a solução dos problemas apresentados e que, por isso mesmo, inibem uma relação didática do espectador com o filme."*⁶⁸

Leandro desenvolve então uma análise do filme de Jean-Luc Godard "Roteiro do filme *Paixão*" (1982), buscando as contribuições desse trabalho para uma reflexão sobre a participação ativa do espectador na construção do texto fílmico. Entre as diversas colocações do cineasta francês destacadas por Anita Leandro, uma é sintomática quanto ao papel do roteiro na história do cinema,

"O cinema, que copia a vida, que se tornou a vida, que representa a vida, o cinema começou assim: não se fazia roteiro; não se escrevia. Eles saíam e filmavam. Mac Sennet [...] saía de carro com um amigo vestido de soldado, uma garota fantasiada de banhista e um jovem que fazia o papel do apaixonado. O contador ficava louco, porque ele não sabia para onde ia o dinheiro. Então, o contador escreveu: uma banhista, 100 francos; um

⁶⁸ LEANDRO, Anita. *Lições de roteiro, por JLG*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a19v2483.pdf>. acessado em 22/11/2007.

*soldado, 50 francos; um apaixonado, 3 dólares... O roteiro vem da contabilidade. Ele foi o primeiro vestígio de como se gastava o dinheiro. Mas a gente via antes.*⁶⁹

Como afirmou Buñuel “*Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização*”⁷⁰, constatamos que o novo momento do cinema, da atual era do digital, exceto nos trabalhos experimentais e circunscritos a espaços acadêmicos, tem permanecido na grande maioria dos filmes, limitado a uma estrutura narrativa repetitiva de imaginação e de inovação.

2.1 – Cinema e literatura no Brasil.

Glauber Rocha valorizava os trabalhos de Humberto Mauro, reconhecendo-o como precursor de uma linguagem cinematográfica essencialmente brasileira. Glauber vê no trabalho de Mauro a busca de uma linguagem própria ao cinema, o “*específico fílmico*”⁷¹.

Humberto Mauro inaugura o diálogo do cinema com a tradição das crônicas de viagens em nosso país, *O Descobrimento do Brasil*, 62 min., 1937, produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia e pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, é uma pequena obra-prima sobre a carta de Pero Vaz de Caminha. O roteiro, com participação do antropólogo Roquette Pinto e dos historiadores Afonso de Taunay e Bernardino J. de Souza, do próprio Humberto Mauro e música de Villa-Lobos, é uma reconstituição, a partir de trechos dessa carta.

No seu documentário, Humberto Mauro utiliza desde atores representando diversos personagens históricos, a voz *off* do narrador

⁶⁹ GODARD, Jean-Luc. *Ibidem*.

⁷⁰ BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*, In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.

⁷¹ PIRES, Isabel Virginia de Alencar. *Glauber Rocha e Rubem Fonseca: um novo modo de produzir cinema e literatura no Brasil*. In: Revista Língua e Letras, Dossiê: Linguagem, Literatura e Cinema, vol. 6, n.11, 2005, pg. 25-40. acessado em 11/10/2007.

da carta e até efeitos de animação. Permeando a arte do diretor, o filme faz referência à iconografia histórica do descobrimento, assim a câmera assume o quadro fixo, como “*tableau*”, que busca lembrar tais quadros. Mas Humberto Mauro não deixa de fazer cinema, tanto que assume o crédito. Há cenas que indicam um olhar, uma posição sobre os fatos. Mauro falava que sempre procurava fazer cinema, em qualquer filme que fizesse. Então há cenas no filme que são o que ele pensava, apesar de Taunay, Roquette e Bernardino imporem a visão monumentalista. O documentário é singular na releitura desse roteiro de viagem que é a carta de Caminha e pode ser visto como um dos primeiros ensaios poéticos realizados em forma de documentário no Brasil.

Se o cinema brasileiro, na época, não manteve correspondência direta com o Modernismo, a literatura modernista tem um pé (ou um olhar) no cinema. Flora Sussekind lembra o livro de crônicas *Cinematógrafo*, de João do Rio, publicado em 1909, para mostrar como a literatura procurava então elaborar novas técnicas narrativas a partir do cinema,

“...a ficção brasileira só perdeu a sintaxe do coração e as calças (como se lê a certa altura no Serafim Ponte Grande) em textos como Memórias sentimentais de João Miramar (1924); o próprio Serafim (1933), de Oswald de Andrade; Macunaíma (1928), de Mário de Andrade; e Pathé Baby (1926), de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa de cinema, e pouco preocupada em parecer com as fitas, em falar de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita

a todo o momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa.”⁷²

Assim como, *Amar, verbo intransitivo*, de Mário, marca forte presença do modo cinematográfico de narrar na literatura modernista; como veremos no próximo capítulo.

Nos anos 60, empenhado em repensar o país através de filmes, o Cinema Novo tomou o Modernismo dos anos vinte como um ponto de referência.

José Carlos Avellar cita o comentário de Nelson Pereira dos Santos, *“Graciliano, Jose Lins do Rego, Jorge Amado, estes eram os nossos papas. A literatura dos anos trinta havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma preexistente.”⁷³*

E também Carlos Diegues, *“...a maior influencia cultural do cinema brasileiro é a literatura brasileira. Não são os cineastas nacionais ou estrangeiros mas sim escritores como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.”⁷⁴*

Mais recentemente, nas palavras do cineasta Walter Salles, encontramos o rebatimento dessa percepção em relação à produção documentária, *“Se existe um mestre que nos inspira a todos que fazemos filmes documentários, ele não está no cinema e sim na literatura: Guimarães Rosa.”⁷⁵* De acordo com José Carlo Avellar, por que Guimarães Rosa ensina a ver, ouvir e a dividir o que viu e ouviu

⁷² SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras, literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pg. 48. Apud AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, pg. 102.

⁷³ SANTOS, Nelson Pereira dos. Depoimento a Maria Rita Galvão. In: *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981, pg. 208. Apud AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, pg. 91.

⁷⁴ DIEGUES, Carlos. Entrevista a Sílvia Oroz. In: *Carlos Diegues, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1984, pg. 19-20. *op. cit.* pg. 106.

⁷⁵ In: AVELLAR, José Carlos. *O céu da imagem*. In: www.escrevercinema.com, acessado em 22 nov. 2007.

com outros, porque sua literatura se inventa tal como um filme documentário que recebe do tema selecionado a história que vai contar e o modo de contar tal história.

Na produção de documentários que tratam de escritores e seus textos, Ana Cristina César aponta,

“Há casos em que a literatura aparece mais efetivamente. São dois modos básicos dessa aparição: o modo mais simples é a locução direta do texto literário, acompanhada de ilustrações do texto; ou o modo mais elaborado, que poderá até incluir a locução ilustrada, mas que constitui-se como um processo de configuração de uma ‘ambiência’, uma conjugação de efeitos cinematográficos que ‘sugira’ os modos de um texto envolver e provocar o espectador. Aí o ‘literário’, com ou sem o texto, se apresenta como criação sublime que um conjunto especial de efeitos de linguagem sabe passar.”⁷⁶

O trabalho do cineasta, o cinema documentário incluso, implica em construção, em leitura de um objeto e produção de um discurso sobre ele, não um registro objetivo, mas manipulação, recorte. Como diz Cristina César⁷⁷, parece que o filme documentário sobre literatura fala mais de literatura quanto menos “documentário” for, na medida em que se identifica ao projeto literário de autonomia e intransitividade de linguagem, livrando-se, como quer a linguagem literária, da obrigação de dizer (ou ensinar) alguma coisa.

O documentário ao evidenciar a produção do discurso e a não reprodução da realidade, jogando com a mentira do documento e a verdade da ficção, pode refazer e expor o conceito de que literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos.

⁷⁶ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980, pg. 40.

⁷⁷ *Ibidem*. pg. 57.

Ismail Xavier, analisando especificidades do filme documentário, comenta:

"O Bill Nichols tem razão. Assim como o Roger Odin quando desloca a questão com suas noções de leitura ficcionalizante e leitura documentarizante. O problema da distinção entre documentário e ficção é mais complexo. [...] Estão certos os que assumem ficção e documentário como sinalizações de gêneros do discurso (ou de expectância) diferentes. Por mais que seja palpável a zona cinzenta em que estaria a fronteira, vale a pena explorar caminhos teóricos que a supõem e tentam tornar mais nítido o espaço em que ela se encontra. [...] , a categoria que deve ser questionada, neste caso, é a da representação, pelo menos no seu sentido clássico. O que um documentário engendra é uma relação entre câmera e sujeitos (as 'personagens' do Coutinho) capaz de produzir um acontecimento singular (que tem algo de teatro como toda a ação feita para o olhar, mas não o é em sentido restrito); há algo difícil de nomear, que o filme dá a ver e que exige de nós a construção das noções capazes de dar conta do ocorrido. Certamente ficção não é o termo apropriado. Toda imagem tem o seu sentido alterado pela moldura, pelo contexto, pela legenda, formas variadas de montagem, mas é preciso reconhecer que há algo mais na franja entre a força intrínseca do registro e o poder da montagem. Pensar o documentário, para além das tipologias, é repor essas questões que passam pelo encontro entre olhar e objeto; pelo que há de drama,

hesitação, contenção e exibicionismo, pelo peculiar teatro, enfim, que ocorre no aqui - agora da filmagem.”⁷⁸

De uma fita de áudio encontrada na casa de Flávio Motta, no espaço aberto entre a voz de Manoel de Coco e nossos ouvidos, espaço permeado de signos e símbolos, vamos explorar as tensões que se manifestam entre a ficção e o documentário. Para tanto e conforme nosso projeto, será uma narrativa audiovisual, referenciada no diário de viagem de Mário de Andrade – *O Turista Aprendiz*, que nos conduzirá por tal espaço.

2.2 – O diário como gênero híbrido.

Os diários são tão antigos quanto a própria escritura. Historicamente estão associados a uma tradição de escrita comunitária que cumpria a função de divulgação pública de fatos e eventos. As tábuas de argila encontradas na Suméria, datando aprox. 3000 A.C., funcionam como diários, contendo registros de bens, recordação de tributos, listas de nomes divinos. Tais registros eram compostos colaborativamente por muitos autores e, por muito tempo, diários comunitários foram resultado do trabalho coletivo, ao contrário do gênero que conhecemos hoje, de escrita pessoal.⁷⁹

Há registros de diários de viagem desde o séc. X, no Japão. Esses relatos incluíam prosa, poesia e era um gênero altamente reconhecido pelo valor histórico e literário. Importante referência nesse tipo de narrativa, do século XVII, o poeta Matsuo Bashô, que estabeleceu a forma tradicional do *haikai* japonês, registrava em seus diários as impressões de viagem e textos poéticos de forma que informações sobre os caminhos percorridos, a geografia, os

⁷⁸ XAVIER, Ismail. Entrevista a Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos. In: Revista Contracampo, vol. 8, 2003, pg. 148-49. www.contracampo.com.br, acessado em 23/09/2007.

⁷⁹ OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. *Diários públicos, mundos privados*. Dissertação de mestrado, UFBA, 2002, pg. 31-32.

acontecimentos e os tipos humanos que encontrava, eram acompanhados de suas poesias.

Na metade do séc. XVII, o diário de viagem era também presente como rito de passagem na educação de rapazes. Uma das etapas para se tornar adulto, o *Grand Tour*, a viagem de formação cultural e social, oferecia ao jovem a oportunidade de empregar a escrita do diário para desenvolver o hábito da observação e da reflexão. No diário de Goethe, *Viagem à Itália*, são marcantes os aspectos relacionados ao processo de formação do indivíduo, de afirmação da identidade. O diário manifesta uma busca de auto-conhecimento, registra um processo de amadurecimento pessoal; como num espelho aquele que escreve se observa em movimento.

Por outro lado, os diários de bordo e as cartas de padres jesuítas estão entre as primeiras letras escritas sob os ares do Brasil, relatos de percursos e acontecimentos de viagens do período colonial.

Os diários de memória pessoal tem sido uma ferramenta especial e muitas vezes fundamental dentro do processo criativo de escritores, pintores. Leonardo da Vinci manteve cadernos de anotações por 40 anos, mais de 5.000 páginas que foram deixadas nos vários lugares em que viveu, continham entre outras coisas “*passagens copiadas das leituras do artista, recordações de seus sonhos e dissertações nascentes sobre muitos dos assuntos ainda não conhecidos pelo homem*”.⁸⁰

Mário de Andrade desenvolveu um diário inovador. Em 1927, a viagem que realiza ao Amazonas é uma ruptura em seu cotidiano, uma oportunidade que o licencia para sair da rotina. Aí, Mário elabora um diário nada ortodoxo; não é um livro pessoal revelador de seu íntimo, mas é, também, calcado nas impressões e sentimentos do viajante. Suas anotações são registros rápidos das impressões sobre os lugares, as pessoas, os acontecimentos vividos junto às

⁸⁰ *Op. cit.* pg. 37.

companheiras de viagem – D. Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila do Amaral.

Quando volta a São Paulo, Mário de Andrade trabalha sobre todo o material produzido na viagem, que é então e depois, escrito, reescrito e reorganizado diversas vezes. Também Goethe desenvolveu a escrita de seu diário *Viagem à Itália* após sua realização. Nesse trabalho, a criação literária de Mário tem grande mobilidade, o texto referente a um dia da viagem se transforma em outro, sai de um ponto vai para outro. A produção textual se dá ao longo de anos após a viagem. Alguns dos textos não se reportam a experiências de fato vividas, são pura ficção poética, mas inspirados também em seus conhecimentos, suas pesquisas, sua visão modernista da cultura, do Brasil latino-americano. Outros são reais porque incorporam muito dos estímulos e acontecimentos ocorridos durante a viagem, com o relato do dia-a-dia, o chegar e partir dos inúmeros portos de lenha que abasteciam o vapor fluvial. Mário elaborou os textos dos dias pelo prazer artístico e os ordenou conforme um plano próprio de sua imaginação. Há até um prefácio, o que é uma transgressão no gênero diarístico. Nas palavras de Telê Ancona Lopez, "*Mário busca a transviagem, as viagens paralelas da experiência real e da experiência da criação.*"⁸¹

A documentação no arquivo de Mário mostra um trabalho que se desenvolve em várias épocas, com vários processos de elaboração, tanto que não chega a ser publicado em vida – *O Turista Aprendiz*, só recebeu as tintas da imprensa em 1976, após o estabelecimento de texto por Telê Ancona Lopez.

A partir da análise de Telê Ancona Lopez, interessa-nos o diário como um gênero de fronteira, onde se permite a transgressão de

⁸¹ Comentário de Telê Ancona Lopez na disciplina - *O TURISTA APRENDIZ: DIMENSÕES DE UM DIÁRIO DE VIAGEM*, área de Literatura Brasileira, cursada por mim como aluno-ouvinte, no 1º semestre de 2005, na FFLCH USP.

normas de continuidade e coerência, abrindo espaço para o encontro do objetivo com o subjetivo, do testemunho com o delírio. No diário, o EU é o eixo que conduz a narrativa, mesmo que encenação, mesmo escrevendo para si como se fosse para outro. São impressões, sensações, associações, que mesclam o externo com o interno, o social com o pessoal.

O diário é fragmentário, as partes podem ser dias, horas, semanas, é um tempo fragmentado. Não há obrigação de passagens articulando um dia no outro. Muitas vezes rabiscado, escrito em pequenas notas ou em períodos alongados, é algo passageiro, registro precário.

A marca do presente é o efêmero, o fugaz, um embate com a percepção do instante, a compreensão do que somos no instante preciso do vivido, que sempre acaba, termina. Esse presente é feito de fragmentos. A melhor forma para o registro do cotidiano é o fragmento.

Diários estão sempre em processo. Cada escrita diária representa um fragmento que é reconstituído no momento da leitura. Como a vida do diarista está sempre em construção, ao contrário de outras narrativas que criam um mundo ficcional completo em torno delas mesmas, cada nova escrita inserida pode ser uma surpresa para o leitor, em decorrência da estrutura do gênero. O tempo não é olhado de um ponto fixo, ou estruturado em um todo narrativo, como no romance, mas acontece num presente contínuo. O leitor é levado a realizar a mesma jornada do diarista, recriando uma continuidade vivida pelo outro; assim, o leitor torna-se um elo importante na estrutura narrativa. Mas há uma unidade, uma ordem imanente àquele que escreve.

Da escrita diarística como forma híbrida para o cinema, além de todas as questões antes levantadas, das especificidades de cada sistema de significação e suas possíveis interações, encontramos um

campo aberto, uma região de fronteira, que estimula a avançar sua exploração, a abrir caminhos há muito prenunciados. François Truffaut, já em 1957, manifestava sua percepção de que "[...] o filme de amanhã me aparece, portanto, como ainda mais pessoal e autobiográfico, como uma confissão ou como um diário íntimo. Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa."⁸²

⁸² *Apud* BERNARDET, Jean Claude. 1994, pg. 21.

O percurso deste projeto de doutorado, que parte inicialmente de preocupações com a narrativa documentária e propõe experimentar possibilidades de rupturas com os modelos clássicos e vigentes nesse tipo de audiovisual, encontrou em Mário de Andrade o ponto de apoio sobre o qual vamos fazer cantar as nossas idéias. Essa afirmação advém de uma concepção de arquitetura na qual se faz uma estrutura aparecer, não se escondem as colunas, as vigas, elas cantam e aparecem. Segundo Flávio Motta, o arquiteto francês Auguste Perret, na passagem do século XIX para o XX, é um marco inicial na criação de obras que evidenciam a sua estrutura de sustentação. De forma livre, aproprio-me desse conceito e o transponho para a minha experimentação.

Assim, interessa-me acompanhar a evolução intelectual e artística do escritor, conhecer seu processo de escritura, seu modo de trabalho, especialmente o que Mário realizou em *O Turista Aprendiz*, o diário de viagem à Amazônia de 1927. A partir disso, buscar inspiração para a criação de um documentário.

As viagens foram de grande importância para a formação do escritor, não como em Euclides da Cunha que, de sua experiência de viajante, criou sua grande obra, mas como intelectual que percorre e amplia os caminhos do conhecimento,

Para o modernista Mário de Andrade, empenhado em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, na medida de suas possibilidades, as coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento do povo brasileiro, foi muito importante unir a pesquisa de

*gabinete e a vivência de vanguardista metropolitano ao encontro direto com o primitivo, o rústico e o arcaico, que, em seu enfoque dialeticamente dinâmico, puderam lhe valer como indícios de autenticidade cultural.*⁸³

Em 1927, a proposta de D. Olívia Guedes Penteado, conhecida senhora da sociedade paulistana e mecenas das artes modernistas, de realizar uma viagem pelo Amazonas torna-se uma ótima oportunidade para Mário de Andrade vivenciar algo que há muito era objeto de seu desejo, estudo e escrita – *Macunaíma* ainda está em fase de redação e o apelo de adentrar no mundo tropical é irresistível.

O texto que surge da experiência amazônica de Mário de Andrade comporta o feitio de um diário de viagem ao relatar o percurso e as impressões do viajante que se diz aprendiz. Logo chama a atenção a liberdade criativa do autor que transita do registro do cotidiano, das paradas e atividades do grupo viajante, ao texto poético e inventivo, que expressa suas impressões e sensações, numa mistura de relato etnográfico, documental, com devaneios surrealistas, dadaístas, momentos de puro *non-sense*. A elaboração do texto, porém não se dá no tempo da viagem. É no retorno a São Paulo que a criação continua e se desenvolve, a partir das anotações juntadas em papéis diversos. Como veremos adiante, esse processo de escritura d’*O Turista Aprendiz* segue evoluindo até 1942 e permaneceu como texto não publicado por seu autor.

3.1 – Mário de Andrade, idéias e atitudes.

O movimento modernista foi ativo, propositivo – seus participantes pensavam em organizar a sociedade e investir na criação de instituições culturais. Mário de Andrade preocupou-se com

⁸³ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976. P. 15.

tudo que é assunto de cultura brasileira e com o papel da arte na sociedade. Em seus estudos, leu Marx, Freud, Frazer, Levi-Brhul, Durkheim, conheceu e estudou sociólogos e antropólogos brasileiros, entre eles, Manuel Bonfim, Oliveira Viana, Gilberto Freyre e Câmara Cascudo.⁸⁴

A cultura brasileira era, para o escritor, tradição, nacionalidade, originalidade, que, em suas elaborações, lhe permitiram formar a concepção do que chamou de “nacionalismo estético”. Através das oposições entre popular-erudito, arte pura-arte engajada, tradição-passadismo, particular-universal, foi explorar as tensões da modernidade e buscou conhecer a alma do brasileiro, forjando uma noção de entidade nacional.

Interessado em tudo quanto é fato da cultura, da arquitetura barroca aos rituais do catimbó, Mário de Andrade percorreu o Norte e Nordeste do Brasil documentando e falando com os produtores da cultura em contato direto, numa atitude próxima ao que é hoje praticado por etnógrafos e antropólogos, do encontro do pesquisador com o pesquisado.

“Em suas pesquisas, em 26-28, sobre folclore, não pretendia o estudo dos temas populares em si mesmos, mas para se apropriar de material para sua recriação poética e conhecimento musical. Não se restringe, porém a sua leitura superficial e conhece trabalhos sérios como de Koch-Grünberg ou, mais antigos, de Von den Steinen. Ainda na viagem de 27 não demonstra método de pesquisa no encontro com danças dramáticas e rituais e credices populares, mas registra e comenta, sem análise.”⁸⁵

⁸⁴ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972, pg.86.

⁸⁵ *Ibidem*.

Em suas observações, o passado tem valor como depositário de tradições que podem levar à compreensão do presente e a novas perspectivas para o futuro. Na concepção de Mário, a história não é só passado, presente e futuro, mas é a matéria prima para a valorização de caracteres culturais como o lúdico, o criativo, a preguiça.

"Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, as danças populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a 'carroça' do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva".⁸⁶.

Buscando traços definidores da identidade nacional, Mário de Andrade trabalha com esse conceito de "tradições móveis", na medida em que lhe permite elaborar uma compreensão da dinâmica da cultura popular. Tais tradições seriam representativas do ser

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto Telê Ancona Lopez. São Paulo, Secretaria de Cultura / Duas Cidades, 1976, pg. 254.

nacional justamente por sua mobilidade, por atualizarem o sentido das manifestações culturais.

Para Mário, a riqueza da cultura brasileira é fruto da intensa convivência das culturas negra, índia e européia. Ele rejeita a abordagem regionalista⁸⁷ e critica Euclides da Cunha e Gilberto Freyre por considerar essa visão exageradamente segmentada do conjunto nacional.⁸⁸

Em 1929, Mário de Andrade se dedicava ao registro da música popular e enfatizava sua posição modernista no prefácio de *Na pancada do ganzá*,

"Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é a fé em religião [...] É mesmo uma pena nossos maestros não viajarem o Brasil. Vão na Europa, enlambusam-se de pretensões e enganos do outro mundo, pra amargarem depois toda a vida numa volta injustificável. Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que amei, catando por terras áridas, por terras pobres, [...] essa única espécie de realidade que persiste [...] e que é a própria razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo. [...] Porque não basta saber compor. Carece ter o que compor".⁸⁹

Na mesma época, Francisco Chagas Baptista publica *Cantadores e Poetas Populares* (1929), registrando farto material poético de cantadores da Serra do Teixeira\Paraíba, considerada berço da literatura de cordel.

⁸⁷ LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, HUCITEC, 1974, pg.15-16.

⁸⁸ BATISTA, Raimunda de Brito. *Diálogo entre Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e a cultura brasileira*. IN: Revista Unopar Científica – Ciências Humanas e da Educação, Londrina, Paraná, jun 2000, v. 1, n. 1, p. 17-21.

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Na Pancada do Ganzá*, IN: Arte em Revista, São Paulo, Kairós Livraria e Editora Ltda, ano 2, n. 3, março de 1980.

Nessa região de fronteira da Paraíba com Pernambuco, do alto vale do Pajeú, zona semi-árida, encontra-se São José do Egito, famosa por seus poetas cantadores, como Antonio Marinho, Lourival Batista Patriota, o “Louro do Pajeú”, e tantos outros. É conhecida em todo o Brasil e visitada por artistas e pesquisadores da música brasileira desde o início do séc. XX até os mais recentes músicos tropicalistas nos anos 1960-70, que vão em busca de releituras da arte do improviso, da poesia dos violeiros e repentistas. Aí temos a terra natal do nosso personagem Manoel de Coco, que não é poeta cantador, mas muito bom de prosa, nascido em Santa Terezinha, território pernambucano, distante 50 quilômetros de Teixeira e vizinho de São José.

No prefácio do livro de Francisco Baptista, Coriolano de Medeiros assinala suas preocupações quanto à defesa da autoria e criticando a apropriação que vinham se fazendo das músicas e poesias da região, por músicos e intelectuais urbanos, *“Quando se publicarão esses motivos [as melodias sertanejas] de que se vão indebitamente se apropriando os maestros das cidades colhendo, elles sós, resultados mais que satisfatórios? A poesia nacional não deve esquecer a música nacional.”*⁹⁰

Entre os dois prefácios, o de Coriolano e o de Mário se estabelecem visões opostas – Coriolano teme a “fuga” dos motivos do folclore nordestino para as mãos dos “maestros da cidade”, demonstrando um zelo que aprisiona a música, a poesia, a uma moldura local, sem abrir possibilidades de renovação; Mário propõe um projeto casado com a livre criação popular, desapegado de qualquer intenção maniqueísta, interessado apenas em conhecer e promover as artes do povo brasileiro.

⁹⁰ In: MAYA, Ivone Ramos. *Mário de Andrade e a cultura popular: um caso de amor*. RECORTE – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Ano 1, n. 1, Jul-Dez 2004. In: www.unincor.br/recorte/artigoivone.htm, acessado em 05/03/2006.

O escritor paulistano buscava identificar e definir traços da cultura brasileira, não só como registro das formas, das histórias, mas como jogo dinâmico da força criadora que engendra, nas mãos e boca do povo, sonoridade, visualidade, sensualidade, que são próprias e únicas destas terras brasileiras.

As idéias de Mário de Andrade, para uma renovação da linguagem literária, tem sua expressão exemplar em *Macunaíma*. Ao elaborar uma nova forma de articulação das informações culturais de diversas origens e regiões do país, o escritor cria uma narrativa diferente de tudo que vinha se fazendo antes numa sociedade dominada pelo reacionarismo e pelo atraso cultural generalizado. Adotando o formato de rapsódia para seu texto, reúne um conjunto de narrativas poéticas orais, que resumem tradições folclóricas de uma vasta região latino-americana e procura criar um grande mito nacional que sustente a identidade de civilização brasileira diante da história mundial.

Macunaíma oferece uma rica rede intertextual. Além da conhecida referência ao trabalho de Theodor Koch-Grümbert, o autor utilizou muitos outros livros em suas pesquisas para a composição de sua narrativa, por ex. *Poranduba Amazonense* de Barbosa Rodrigues e *Contos Populares* de Silvio Romero.⁹¹

Alguns aspectos de *Macunaíma* são relevantes para caracterizar a renovação literária que nos interessa fixar como referência do processo de trabalho do escritor.

A própria idéia central do texto - um herói sem caráter - é inovadora e provoca uma reflexão sobre o ser brasileiro. Não se trata apenas de um aspecto moral, é principalmente a falta de noção de história, a falta de senso do povo sobre a história do lugar, do seu devir, como um jovem que ainda está formando seu caráter e não

⁹¹ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, pg. 137.

tem consciência histórica. Como veremos, Manoel de Coco é bem Macunaíma, pela irreverência, pela brincadeira, pela mentira desinteressada.

O espaço em que vive Macunaíma é inverossímil, a-geográfico e não coerente, saltando de um lugar para outro sem a menor culpa. Também o tempo vai e vem, falando com personagens falecidos de muito como João Ramalho, Hercule Florence e outros. Assim, mistura e confunde a história e a geografia do Brasil, criando e juntando tudo numa coisa só, como num liquidificador, como se fossemos todos um só. Essa mistura cria um sentido de unidade, de pertencermos a uma história, a um lugar, o que era uma idéia nuclear para os modernistas. Na pesquisa de campo, em entrevistas com amigos e familiares de Manoel de Coco, coletamos outras histórias dele que se passam na Amazônia, no Ceará, lugares onde ele nunca esteve, mas dizia conhecer muito bem.

Ao nos determos em Macunaíma, temos em vista que, além da sua irreverência e humor se estenderem a *O Turista Aprendiz*, os dois textos compartilham outros traços. A citação freqüente e abundante de nomes das coisas da vida popular e de uma mistura inverossímil, pois provenientes das mais diversas regiões, revela tanto a vasta pesquisa e conhecimento do autor, como a intenção de diluir, suprimir, a noção de regional, de local. A estratégia narrativa aponta para a formação de uma consciência de nação brasileira. O foco narrativo oscila, em geral é na terceira pessoa, mas faz mudanças bruscas no discurso, como um corte cinematográfico para a primeira pessoa, para a voz do personagem. Essa técnica imprime velocidade, simultaneidade, continuidade, abrindo possibilidades de transitar do relato objetivo para o subjetivo, do referencial para o ficcional e permite a entrada de "outros" narradores.

Em 1927, Mário está imerso no processo criativo que engendrou o herói sem caráter, é natural que na viagem à Amazônia,

nesse mesmo ano, seu espírito bem humorado continuasse a conduzir sua pena nas anotações diárias. Parece que, recém criado, ainda em formação, *Macunaíma*, Mário o leva a passear pelos rios e igarapés amazônicos, como que lhe mostrando a terra natal. Ao se deliciar na preguiça do convés do vaticano, na lenta subida do rio-mar, Mário observa seu herói perambulando pelas margens, pelas árvores, nos caminhos terrestres e aquáticos, e escreve as poucas linhas que seriam depois desdobradas em diário de viagem.

Marca indelével nesse momento de criação é a presença da carnavalização na composição das idéias de Mário de Andrade. Na concepção de Mikhail Bakhtin,

“O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Essa linguagem exprime de maneira diversificada uma cosmovisão carnavalesca, que lhe penetra todas as formas. É a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” E continua, *“... o carnaval aproxima, reúne e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, a sabedoria com a tolice, o bem com o mal e o sério com o cômico.”*⁹²

Para Bakhtin,⁹³ a infração às regras de “boa educação” é uma constante na literatura carnavalizada, as cenas de escândalos, as condutas excêntricas, toda a variedade ao curso normal, a infração da etiqueta. Os escândalos e extravagâncias deixam livre a conduta humana; é freqüente o uso da palavra inconveniente, cínica, exagerada.

⁹² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, pg. 122-123.

⁹³ *Op. Cit.* pg. 119.

Affonso Romano de Sant'Anna, em *Paródia, Paráfrase & Cia.*, re-elabora o conceito de carnavalização como um processo mais amplo de análise e interpretação de determinadas manifestações artísticas e culturais, "uma forma de estudar os textos literários e mesmo a cultura de um povo, procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social".⁹⁴ O que vem atender aos propósitos de Mário de Andrade, tanto em seus estudos da cultura popular, como na exposição de sua concepção do que seja o caráter brasileiro.

À criação literária carnavalizada, soma-se o conhecimento das formas musicais que o escritor transpõe para sua literatura. Na análise do processo criador de *Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza esclarece:

*"Mais do que na técnica do mosaico ou no exercício da bricolage, é no processo criador da música popular que se deverá a meu ver procurar o modelo compositivo de Macunaíma."*⁹⁵

*"... o processo de Macunaíma parecia calcado diretamente em dois exemplos precisos do populário: a canção de roda e o improviso do cantador nordestino. Da primeira, retirara o mecanismo de ajuntar numa mesma seqüência textos muito diversos; de projetar num texto tradicional um sentido recente; ..."*⁹⁶

Como numa rapsódia que se apropria de fragmentos das mais variadas origens e cria uma nova composição. Após citar o encontro de *Macunaíma*, em Koch-Grünberg, o próprio Mário aponta,

"[...] Então veio vindo a idéia de aproveitar pra um romancinho mais outras lendas casos brinquedos

⁹⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia.* São Paulo, Ed. Ática, 1991, pg. 94.

⁹⁵ MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde.* São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1979, pg. 11.

⁹⁶ *Op. Cit.* pg. 26

costumes brasileiros ou afeiçãoados no Brasil. Gastei muito pouca invenção neste poema fácil de escrever.

Quanto ao estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular.⁹⁷

Voltando a Gilda de Mello e Souza, do cantador nordestino Mário explorou o recurso do improviso,

"..., o 'canto novo' de Macunaíma, elaborado de 'pura brincadeira, escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede de cigarros e cigarras', explodira em Mário de Andrade de forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, como a reprodução 'decorada' de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a 'traição da memória' do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantadores populares incorporam inconscientemente, no momento agônico de 'tirar o canto', todo o aprendizado que, anos a fio, haviam acumulado, Mário de Andrade via se projetar, como que mau grado seu, no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender seu povo e o seu país. Macunaíma representava esse percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas.⁹⁸

Na comparação com o improviso do cantador popular do Nordeste, o papel da memória, e do esquecimento, é revelador sobre o processo de trabalho do escritor. Mário considerava,

⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *1º Prefácio* In: "Macunaíma". Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008, pg. 218.

⁹⁸ *Ibidem*. pg. 26-27.

*"O meu principal defeito intelectual, falha espantosa pela sua enormidade, é a falta de memória. Não tenho absolutamente memória nenhuma, mas absolutamente nenhuma (...). Mas toda minha erudição está nas fichas ou dorme nos volumes. Em mim só conservo melancolicamente como que um salão depois do baile. Pelos riscos no chão, pelas migalhas, pela desordem das cadeiras, a gente percebe que muita coisa se passou por ali."*⁹⁹

Conforme Eneida Maria de Souza,

*"Na conferência sobre o Movimento Modernista, o escritor apontava, dentre outras considerações, que o esquecimento da cultura imposta pela metrópole seria uma das saídas eficazes a favor da nossa independência cultural, pela desobediência do colonizado em relação à marca registrada das idéias e dos modelos impostos pelo discurso do colonizador. Esse esquecimento não implicaria necessariamente a destruição de uma memória cultural acumulada durante anos, mas a prática de transgressão e releitura dos modelos".*¹⁰⁰

O esquecimento se torna um filtro para o livre exercício da criação ao permitir uma independência cultural, uma desobediência aos modelos predominantes, impostos pelas nações colonizadoras. Silviano Santiago¹⁰¹ aproxima a antropofagia ao processo de "traição da memória", por serem procedimentos que igualmente se apropriam de forma transgressora dos mais diversos materiais, independentemente de sua origem, sendo uma resposta do

⁹⁹ ANDRADE, Mário de. Carta a Souza da Silveira, In: FERNANDES, Lúgia. *Mário escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, pg.161-162.

¹⁰⁰ SOUZA, Eneida Maria. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, pg. 36.

¹⁰¹ SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pg. 13-24. In: SOUZA, Eneida Maria. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, pg. 36.

modernismo aos modelos estrangeiros que, ao se valer deles de forma transgressora, não desconhece a dívida contraída sob a forma de roubo e de trapaça.

Para Eneida Maria¹⁰², os limites de propriedade são rompidos, "O segredo do golpe do gato restringe-se a quem soube retirar do vasto repertório de saberes da cultura de toda a humanidade, o que ficou de resquício do baile, como os 'riscos no chão' e as 'migalhas'".¹⁰³

Mário, ao citar ironicamente o "acaso" da descoberta do Brasil como despido de valor autoral, coloca em causa a noção de propriedade nos sentidos literário, social e econômico,

*"Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copieei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem do Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de 'Macunaíma' e ninguém o poderá tirar."*¹⁰⁴

Vamos avançar na percepção do modo de trabalho de Mário conforme análise de Telê Ancona Lopez desenvolvida em *Ramais e Caminho*. Em "Processo de composição: poética popular", ela nos indica que Mário não tratou da estrutura do conto popular, da prosa popular em geral, mas fez um levantamento de formas estróficas populares, procurando-as como fonte, pois na época a tradição estava muito próxima da música. Para Mário de Andrade, toda

¹⁰² *Op. Cit.* pg. 38-39.

¹⁰³ *Op. Cit.* pg. 39.

¹⁰⁴ ANDRADE, Mário de. A Raimundo Moraes (1931). In: LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, Hucitec, 1974, pg. 99-100.

poética popular está fundamentalmente dirigida para a expressão musical, daí a busca constante do ritmo, a obsessão de repetir.¹⁰⁵

Na falação de Manoel de Coco encontramos processos de composição do discurso como – a verborragia, o ritmo, a musicalidade – que vem apoiar nossa tese: Mário de Andrade aponta um fértil caminho para o documentarista. Manoel não é apenas o mote da viagem, ele é também ‘compositor’ da história, por sua contribuição na própria estrutura narrativa da obra.

Nas palavras de Mário,

“... somos um povo mais verborrágico, ruibarboseando de norte a sul. A quadra era pequenina demais pra gente, além do mais, um litro gostoso de sangue ameríndio. Ora são numerosos os cronistas contando que as tribus passam até noites inteiras fazendo discurso. Se a verborragia brasileira se quintessenciou nas letras escritas e orais da semicultura urbana do país, também no povo inculto ela se manifesta por essa preferência pelas formas estróficas mais longas.”¹⁰⁶

Em Manoel de Coco encontramos uma repetição de expressões e uma poética,

“[...] eu me sinto acanhado em falar por onde há um doutor há um professor, aos estudantes que eu não sei falar. Apenas sou homem do campo, um vaqueiro, só tenho topado e pesado, não sei ler. Agora, com muito prazer, eu não acho agora neste momento esses homem formado, esses homem sabido, esses homem de estudo e procurar a um vaqueiro pra se sentar nesta sociedade pra falar pra eles. Agora o que eu falo erra, mas nas história

¹⁰⁵ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972, pg. 178-179.

¹⁰⁶ ANDRADE, Mário de. *Na pancada do ganzá*. IN: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, pg. 182.

do sertão, ninguém pisa o mesmo valor, porque eu conto todas elas de vista, feito que eu fiz, vi meu amigo fazer, me mandaram fazer. Tudo isto eu sei contar de vista porque que tem fim, vi fazer, ajudei a fazer, falo pra sua excelência, falo pra sua excelência, basta pedir qualquer coisa, de cangaceiro, de pistoleiro, de onça, de lobisomem, de cobra, de homem valente, que tudo isso meu sertão tem."¹⁰⁷

Na criação popular a palavra é um valor em si mesma, é forma, ritmo, sonoridade que envolve e abraça a todos,

"É processo mesmo, às vezes pegarem um trecho de romance, de embolada ou desafio tradicional e destampá-lo em lugar de loa, só para falar ... Para muitos, essas 'bobagens' serão cômicas, ridículas, desprezíveis. Pro povo elas funcionam valentemente, não tanto pelo que dizem, como principalmente, meu Deus, por que são As palavras". ¹⁰⁸

Nesse contexto, o papel da oralidade ocupa um lugar predominante na compreensão da cultura brasileira e a busca de sua origem remete à nossa formação étnica, *"A violenta atividade verbal do brasileiro corresponde à sua indolência para com as atividades laboriosas e sistemáticas. Para Mário ela seria um reflexo do índio como povo formador, desligado que era de uma economia de consumo."*¹⁰⁹

¹⁰⁷ Transcrição do depoimento de Manoel de Cocco, registrado em fita magnética, 1968 (anexo I).

¹⁰⁸ ALVARENGA, Oneyda, org.: ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. "Chegança dos marujos". São Paulo, Ed. Martins, 1959, pg. 229. IN: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, pg. 186.

¹⁰⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972, pg. 187.

Conforme análise de Telê Ancona Lopez,¹¹⁰ Mário acompanha o pensamento de Manuel Bonfim¹¹¹ quando este ressalta a desambição e a possibilidade da indolência do índio como forma de não perder a sensibilidade, como lazer; o que se aproximaria ao seu conceito de preguiça. Tais concepções encontravam respaldo nas idéias de Keyserling, que na época estavam em voga e foram aproveitadas pelo escritor,

*"A tese de Keyserling é fazer com que a civilização exterior corresponda ao nível de desenvolvimento espiritual, sem se deixar dominar por ela. O desenvolvimento de espírito do Ser deve harmonizar-se com o progresso de suas capacidades. Civilização seria, pois, a possibilidade de realização sensível do homem. Por essa razão, Mário abomina o mundo técnico e valoriza o primitivo, ainda que essa valorização implique aceitar letargia, inércia, maleita."*¹¹²

No desdobramento da idéia da preguiça como valor, Mário vê a melancolia como "... uma adaptação perfeita, uma integração mesmo."¹¹³ Porém, trata-se de um estado primário herdado da cultura indígena, uma consciência pré-lógica na tese de Lévy-Brühl, acatada pelo escritor¹¹⁴. Mário de Andrade percebe a melancolia como algo que passou para o caboclo, para o povo brasileiro: não se sente realizado, lamenta-se, mas nada faz para mudar. Quando sai da melancolia recorre à ironia que, para Mário, é aceitação e jogo de espírito. Daí surgem as adivinhas, os desafios, as histórias com

¹¹⁰ *Ibdem.*

¹¹¹ BONFIM, M. *O Brasil na América: caracterização da formação brasileira*. Rio. de Janeiro, Francisco Alves, 1929. In: *ibdem.*

¹¹² LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, HUCITEC, 1974, pg. 14.

¹¹³ ALVARENGA, Oneyda, org.: ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. "Chegança dos marujos". São Paulo, Ed. Martins, 1959, pg. 229. IN: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, pg. 276.

¹¹⁴ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972, pg. 188.

mentiras, que dão margem à realização fictícia, sem que saia de seu esquema de pensamento.¹¹⁵

A brincadeira, o trocadilho, as mentiras mirabolantes, são elementos da linguagem popular que caracterizam uma expressão comum ao povo brasileiro; é comum e os encontramos no dia-a-dia, como em Manoel de Coco,

*"[...] Agora, por isso é que eu digo aos senhores, que classe de brasileiro, não é mais brasileiro do que eu. Agora, ele pode ser mais alvo, ele pode ter mais poder, ele pode ter mais dinheiro, mas ele não tem mais coragem e não viu o Brasil, e nem em canto nenhum não tem casa pra se vender coragem. Esta coragem, quem dá é a natureza, quem dá é Deus, é. Esta coragem que Deus me deu, só quem tem é Ele, porque tudo isso no mundo eu já tenho passado na minha vida. Ainda tô vivo e quem nunca passou isso, essas conseqüência, esses aperreio... Eu já fui preso. Eu já apanhei. Eu já levei tiro. Eu já atirei em gente. Já corri atrás de gente. Já correram atrás de mim. E ainda não morri e muitos que nunca fez isso, já morreram (risada)..."*¹¹⁶

Manoel foi um mestre da palavra falada, suas histórias, cômicas e mentirosas, entretinham o povo de Santa Terezinha e arredores, sua risada era marca pessoal, de identidade, podia-se localizá-lo pelo som estrondoso de seu bom humor.

Quero dizer que Mário e Manoel muito gostariam de conversar... Em Mário de Andrade temos a gargalhada pontuando as mentiras deslavadas do herói sem caráter, como no episódio da caçada no Bosque da Saúde, ou o número sete, setenta, setecentos,

¹¹⁵ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972, pg. 188-189.

¹¹⁶ Transcrição do depoimento de Manoel de Coco, registrado em fita magnética, 1968 (anexo I).

marcando paisagens vistas pelo *Turista Aprendiz*. Mas a oralidade de Manoel se oferece à literatura de Mário como um manancial de figurações a alimentar uma criatividade de outra natureza que a de Manoel, assim cada um se coloca em extremos distintos e se encontram no exercício da palavra, cada um oferece a sua contribuição para a cultura brasileira e não se trata de comparações. Ao aproximar Mário e Manoel, até mesmo com a produção de uma cena representando um encontro dos dois no Teatro Minerva na cidade de Areia, Paraíba, considero estar alinhado com as idéias de mestre Mário,

*"Desde que principiei abasileirando a minha literatura, tomei sempre bem tento nisto: se emprego termos, locuções, sintaxes de povo, não faço fala de povo porém literatura, isto é, busco enobrecer na linguagem escrita os monumentos populares. Carece não esquecer que entre a linguagem falada e linguagem escrita vai um abismo quase."*¹¹⁷

3.2 – Mário e as viagens.

Com sua paixão pela cultura do povo e a vontade de conhecer a alma brasileira, as viagens se inserem na trajetória de Mário de Andrade como momentos de revelação e afirmação da sua opção ideológica, porém ,

"Mário de Andrade foi talvez o primeiro, senão o único dos grandes intelectuais brasileiros a não realizar nem a projetar o 'grand tour' tradicional pela Europa. [...] 'Não censuro o brasileiro que quer ver Paris, desejaria apenas que ele visse a Bahia, o Rio das vielas

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. Comentário manuscrito à margem de exemplar da primeira edição de *Amar, verbo intransitivo*, em diálogo com Pio Lourenço. In: *Amar, verbo intransitivo*. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008, pg. 11.

*estranguladas que ladeiam a Avenida Central e principalmente abrisse o Sésamo acolhedor e encantado de Minas Gerais”.*¹¹⁸

As viagens de Mário são dedicadas ao reconhecimento da cultura e da identidade do povo brasileiro, mas são também a descoberta de si mesmo. Em 1919, vai a Minas Gerais ao encontro da poesia simbolista e conhece o poeta Alphonsus Guimarães. Tem contato com a obra de Aleijadinho o que provoca suas primeiras reflexões sobre a arte religiosa no Brasil. Nos arredores de São Paulo recolhe parlendas e cantigas, acompanha festejos religiosos.

Em 1923, a descoberta do carnaval no Rio de Janeiro e o admitir da própria sensualidade, confidenciada a Manuel Bandeira,

*“Foi assim. Desde que cheguei ao Rio disse aos amigos: dois dias de carnaval serão meus. Quero estar livre e só. Para gozar e observar. Na segunda-feira, passarei o dia com Manuel, em Petrópolis. Voltarei à noite para ver os afamados cordões. Meu Manuel... Carnaval! Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha felicidade de gozar, de delirar ...”.*¹¹⁹

A marcante “viagem de descoberta do Brasil”, de 1924, que um grupo de modernistas brasileiros promove para levar Blaise Cendrars a Minas Gerais, em plena Semana Santa – roteiro sugerido por Mário de Andrade – vai atender a uma necessidade intelectual de conhecer outras referências, além da cultura européia, assim como fizeram também artistas europeus ao buscarem na arte africana elementos para suas criações. O velho cenário das cidades de Minas Gerais surge, aos olhos dos modernistas, como algo novo e original, se

¹¹⁸ LIRA, José Tavares Correia de. *Naufração e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 20 n. 57, 2005, pg. 146. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n57/a09v2057.pdf>.

¹¹⁹ MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, EDUSP/IEB, 2001.

oferecendo como dado primitivo para o estímulo da sensibilidade da vanguarda brasileira.

Em 1927, surge a oportunidade para Mário realizar sua grande viagem à Amazônia. Essa experiência será inspiração para o primeiro diário de viagem d'*O Turista Aprendiz*.

Porém, ressabiado com o viajar, o escritor manifestava uma indisposição em sair de seu ambiente doméstico, largar seus livros. Nas duas viagens d'*O Turista*, Mário relata o 1º dia apresentando o mesmo tom de incômodo¹²⁰,

"Não fui feito pra viajar, bolas! Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de incesto. Entro na cabine, agora é tarde, já parti, nem posso me arrepender. Um vazio compacto dentro de mim. Sento em mim." (7 de maio de 1927).

"Se repetiu a mesma sensação desagradável do ano passado quando fui pro Amazonas. Está provado que não fui feito pra viajar. (...) Faz já uns seis dias que vivo em dois homens ..." (27 de novembro de 1928).

Na viagem ao Amazonas, de maio a agosto de 1927, registra a experiência, paisagens, formas de trabalho, cidades, arquitetura, populações, encontros, passeios. Mário não tinha a natureza do viajante, no sentido da sua prática, tinha-o no sentido intelectual de percorrer o mundo das idéias, dos livros, das palavras, como Xavier de Maistre em "Viagem ao redor de meu quarto". Assim, seu espanto e surpresa com a absoluta novidade de sensações transformam essa viagem em verdadeira fruição dos sentidos, ao mesmo tempo que desfruta o ócio, a preguiça, o *desejo de maleita*, como dizia o próprio, causado pelo calor lânguido que o tomava durante o trajeto do vapor rio acima e pelo silêncio e monotonia do Amazonas. Apesar dessa

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 51 e 201, respectivamente.

fruição, a viagem foi marcada pelo formalismo das recepções oficiais, dada a figura de grande dama da sociedade paulista de D. Olívia Guedes Penteado, que muito interferiu no andamento e nos roteiros dos passeios. Dessa viagem resultou o texto "*Viagem pelo Amazonas até o Perú, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega.*"

No ano seguinte, como cronista do *Diário Nacional*, Mário faz sua segunda grande viagem, de novembro de 1928 até fevereiro de 1929. Permanece grande parte do tempo no Rio Grande do Norte, mas vai ao interior do estado, à Paraíba e Recife. A viagem ao nordeste foi marcada pela coleta extensa e exaustiva de material musical para suas pesquisas; quase todo o tempo Mário estava ouvindo e anotando cantorias. Além disso, dedicava-se a percorrer a periferia das cidades, a observar a arquitetura histórica, os costumes, as pessoas. As crônicas escritas no período formam o segundo diário d'*O Turista Aprendiz*, intitulado pelo autor de *Viagem Etnográfica*.

A viagem aparece assim, também, como possibilidade de exploração da alteridade – e por conseqüência, de constituição da identidade, as viagens são sempre experiências de estranhamento. Esse estranhamento se manifesta não em relação a um outro, mas em relação ao próprio viajante, o que a viagem nos faz mais profundamente compreender é que,

"o outro, só o alcançamos em nós mesmos. (...) Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos), pagando o preço de nossa própria transformação."¹²¹

Ao buscar conhecer o outro, no movimento que se realiza para alcançá-lo, é que nos localizamos e nos percebemos. A viagem promove um processo de conhecimento de si mesmo – Mário *Turista*

¹²¹ CARDOSO, Sergio. *O olhar do viajante (do etnólogo)*. In: O Olhar, Cia. das Letras, 2002, pg. 347-360. In: RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia Modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, 2005, pg. 112.

Aprendiz, em 1927 e 1928/29, busca as raízes do Brasil e de sua própria origem mestiça, sua identidade. Ele se entrega às transformações de si mesmo pelo contato com elementos populares cuja ótica apresentava-se a ele completamente diversa de sua ótica paulistana, formada por uma base européia, como manifesta no texto do dia 18 de maio de 1927,

*"Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E essa pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajés, cores, vocabulários, quitutes ... e deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical ... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java ... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza."*¹²²

Em suas viagens, Mário encontrou mais elementos para compor a figura de brasilidade pela qual tanto ansiava a temática clássica modernista - a paisagem, os tipos humanos, os modos de vida.

Na viagem amazônica, Mário exercita a criação de mundos que reflete sua vontade incontida de re-interpretação das coisas brasileiras, inventando histórias, cidades fantásticas, como no pequeno e fabuloso texto de 3 de junho de 1927,

¹²² ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 61.

"Pelas duas horas portaremos em Itacoatiara, primeira cidade do Estado do Amazonas. Vista em sonhos. É a mais linda cidade do mundo, só vendo. Tem setecentos palácios triangulares feitos com um granito muito macio e felpudo, com uma porta só de mármore vermelho. As ruas são todas líquidas, e o modo de condução habitual é o peixe boi e, pras mulheres, o boto. Enxerguei logo um bando de moças lindíssimas, de encarnado, montadas em boto que as conduziam rapidamente para os palácios, onde elas me convidavam pra entrar em salas frias, com redes de ouro e prata pra descansar ondulando. Era uma rede só e nós dois caíamos nela com facilidade. Amávamos. Depois íamos visitar os monumentos públicos, onde tornávamos a amar porque os todos burocratas estavam ocupados, nem olhavam. [...]"¹²³

Na análise de Gilda Mello e Souza sobre *Macunaíma*, mas que relacionamos também com *O Turista Aprendiz*,

"Neste espaço lendário e neste tempo primordial, circulam as personagens imprecisas e descaracterizadas da narrativa. De certo modo, todas estão sujeitas a uma espécie de oscilação semântica que as envolve num halo de indeterminação, obrigando o leitor a confrontos freqüentes e constantes reverificações de sentido."¹²⁴

Na escrita inventiva d'*O Turista Aprendiz*, o leitor é levado à reinterpretção, à descoberta de novos sentidos da história narrada, que o leva também a um constante reposicionamento de ponto de vista desse leitor, a um perceber-se como leitor e intérprete.

¹²³ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 81.

¹²⁴ MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, pg. 39.

Historicamente, o Brasil vem passando por sucessivos processos de descoberta, como nos mostra Marlyse Meyer em "O eterno retorno".¹²⁵ A cultura letrada sempre volta ao tema da descoberta do Brasil, desde o início, desde a "descoberta". Meyer detecta um hiato entre o Brasil que a palavra escrita, a cultura letrada, vai descobrindo e o Brasil tal como vai se estruturando no real. Tal hiato seria mais aprofundado com o modernismo, tal como se surpreendeu Lévi-Strauss ao se deparar, em São Paulo, com uma classe à qual se ministrava aulas em francês.

A cultura popular vai proporcionar ao modernismo o que Carlo Ginzburg chama de circularidade entre a dita cultura alta e a cultura baixa. Na Europa, a alta cultura sempre se abasteceu da cultura do povo, em especial nos contextos que envolvem a necessidade de se afirmar e/ou reafirmar nuances de nacionalidade,

"A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se autodefinindo como folclore, antropologia social, histórias das tradições populares, etnologia européia, todavia o emprego do termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de 'cultura primitiva' é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como 'camadas inferiores dos povos civilizados' possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe. Dessa maneira foi superada, pelo menos verbalmente, não só a concepção

¹²⁵ In: RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia Modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, 2005, pg. 131.

antiquada de folclore como mera coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas idéias, crenças, visões do mundo das classes subalternas nada mais do que um acúmulo desorgânico de fragmentos de idéias, crenças, visões de mundo elaborados pelas classes dominantes provavelmente séculos antes. A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura?"¹²⁶

No contexto do modernismo brasileiro, Mário de Andrade realiza esse processo de circularidade ao fazer a coleta e a fusão de elementos da cultura popular, transformando-os em cultura erudita. E, nesse processo, descobre também a si mesmo: *eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta.*

Como aponta Gilda de Mello e Souza,

"[...] ele (Mário de Andrade) estuda o sistema de empréstimos sobre a música erudita e popular, utilizando, embora de modo pessoal, os conceitos clássicos de Charles Lalo de nivelamento e desnivelamento.

Chama-se nivelamento estético ao fenômeno da ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta: foi o que ocorreu quando os compositores introduziram a canção popular na polifonia católica, tecendo à sua volta uma série de variações contrapontísticas ...

¹²⁶ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pg. 16-17. *Apud* RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia Modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, 2005, pg. 132.

*O desnivelamento estético consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita. Mário julga este caso muito raro; no entanto, ele ocorreu com as modinhas imperiais.*¹²⁷

O processo de trabalho de Mário remete ao aproveitamento do saber popular e à re-elaboração criativa que faz do material que recolhe,

"[...] a elaboração de Macunaíma se encontra ligada à profunda experiência musical de Mário de Andrade; sobretudo à meditação sobre o sistema de empréstimos entre música erudita e popular que, ocorrendo em certos períodos como o Romantismo, constitui no meio do povo o processo básico de compor. [...] em certos momentos, retirou trechos sem alteração, por cópia; outras vezes, dissolveu os trechos no tecido elaborado de sua prosa; e, constantemente, inspirou-se em normas de compor, constâncias sintáticas, motivos rítmicos, maneiras tradicionais de cadenciar a frase."¹²⁸

Essa dinâmica é também comentada por Telê Ancona Lopez, em síntese primaz, ela aponta que *"Aplicar soluções populares, contudo, só será possível ao artista culto depois de compreender o papel que elas representam na composição não erudita."*¹²⁹

Em artigo publicado nos Diários Associados, de 28/01/1941, onde discute os conceitos de nivelamento e desnivelamento estético, apresentados por Charles Lalo, Mário resiste à generalização do processo de desnivelamento, pois considera rara a ocorrência de um aproveitamento de materiais eruditos por parte do povo, apesar de reconhecer tal fato nas modinhas imperiais. Porém ao concluir, ainda

¹²⁷ MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, pg. 20.

¹²⁸ *Ibidem*, pg. 25.

¹²⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972, pg. 181.

que como provocação a ser contestada, levanta uma hipótese que sugere a idéia de circularidade de Ginzburg,

"Si Lalo acha que cada forma popular é provavelmente uma forma erudita anterior, que sobreviveu no seio do povo, mas reconhece que depois os eruditos foram buscá-la de novo no seio do povo: porque não continuar a cadeia de hipóteses, e não perguntar se aquela forma erudita popularizada, não teria sido inicialmente uma outra forma popular que subira de nível?"¹³⁰

O sentido de viagem como deslocamento no espaço e no tempo e, principalmente como alargamento da visão de mundo, como descentramento do EU e superação dos limites individuais, se estende por toda a vida e obra de Mário de Andrade¹³¹. Em seus trabalhos que refletem a cidade de São Paulo, *Paulicéia Desvairada*, em *Losango Cáqui*, na *Lira Paulistana*, encontramos também um sentido de viagem que percorre o dinamismo da metrópole em formação. Suas andanças pelas ruas paulistanas captam o movimento, as luzes, os automóveis, o passo rápido, e torna objeto de poesia a viagem urbana.

Há também outra importante viagem, quiçá a maior de todas, a que se dá em torno dos livros, da biblioteca instalada na Rua Lopes Chaves. O universo criado por Mário para Mário percorrer e conhecer outros mundos. Com certeza, nesse ambiente o escritor realizou grandes périplos, descobrindo novas searas para suas criações, encontrando personagens e materiais que transformaria em prosa e arte.

¹³⁰ ANDRADE, Mário de. *A modinha e Lalo*. Publicado em "Diários Associados", São Paulo, 28-01-1941. In: *Música, doce música*. São Paulo, Martins Editora, 1976, pg, 343.

¹³¹ MAYA, Ivone Ramos. *Anti-viajante que sou: o conceito de viagem na obra de Mário de Andrade*. IN: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, UFJF, v. 3, n. 1, 1º sem. 1999, pg. 73-88.

A grande viagem de Mário de Andrade, aquela que marcou profundamente vida e obra do escritor, que tão grande contribuição trouxe para a cultura brasileira, foi na contramão do que colegas, artistas e intelectuais em geral, almejavam fazer – do *grand tour* europeu. Mário mergulhou em direção ao continente latino-americano, partindo de sua casa, de suas leituras, e seguiu para o interior do Brasil, desde sempre e para sempre, como *Turista Aprendiz*.

3.3 – Mário, *O Turista Aprendiz*.

Como nos aponta Telê Ancona Lopez¹³², as marcas da criação artística permanecem no mais íntimo do indivíduo e guardam o que é peculiar nessa pessoa. No processo de criação, interessa conhecer o esboço, o plano inicial, o que antecede a obra final. Para tanto, todas as anotações, esquemas, bibliografias consultadas, se tornam material valioso para compreender o caminho percorrido pelo artista no desenvolvimento de sua obra. Nas palavras de Mário, no diário da viagem ao Amazonas, dia 21 de maio de 1927,

"É incrível como vivo excitado, se vê que ainda não sei viajar, gozo demais, concordo demais, não saboreio bem a minha vida. Estas notas de diário são sínteses absurdas, apenas pra uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Loide Brasileiro, que só tem cinco linhas pra cada dia. As literatices são jogadas noutro caderninho em branco, em papéis de carta, costas de contas, margens de jornais, qualquer

¹³² LOPEZ, Telê Ancona. *Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 31. São Paulo, 1990, 148.

coisa serve. Jogadas, sem o menor cuidado. Veremos o que se pode fazer com isso em São Paulo".¹³³

O *Turista Aprendiz* reúne um conjunto de textos relativos às viagens que Mário de Andrade fez em 1927 e 1928/29, à Amazônia e ao Nordeste respectivamente. No manuscrito depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, está o que seria uma nova obra do escritor, a qual, porém, não chegou a ser publicada em vida.

"Mário, viajando pela Amazônia em 1927, depara-se com muitos elementos que julga úteis ao 'Macunaíma' não concluído. Guarda-os no diário, à espera do regresso ao texto para nova versão. Trabalhando, improvisa fichas - um mar de fichas! - em folhas destacadas de pequenos blocos para rascunho; as cadernetinhas de folhas quadriculadas são o radar do verso, do poema, das idéias para uma personagem, uma narrativa."¹³⁴

Na edição realizada em 1976, Telê Ancona Lopez organiza o material e detalha a existência de diversas anotações, lembretes, folhas avulsas, que indicam tratar-se de um trabalho não concluído, mas em processo de revisão e complementação. Um desses materiais complementares é um envelope onde está indicado "Notas de/ viagem/ ao nordeste", contendo anotações manuscritas registrando o diário de 28 de novembro de 1928 a 24 de fevereiro de 29,

"A letra revela as condições em que o diário era escrito: regular e caprichada contando com o apoio da hospedagem e, irregular e tremida, quando traçada durante viagens de trem ou automóvel. O diário é mais uma pista que reforça nossa idéia de que os originais de O Turista Aprendiz encontram-se em uma versão para-

¹³³ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 64.

¹³⁴ LOPEZ, Telê Ancona. *Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 31. São Paulo, 1990, 151.

*definitiva. Sua presença nos faz levantar a hipótese de que Mário pretendia fazer o livro dentro da estrutura de um diário, ajuntando talvez às crônicas mais elementos pertencentes ao âmbito de suas emoções ou dos acontecimentos que estiveram ligados ao seu dia a dia pessoal, durante a viagem.*¹³⁵

Há diferenças marcantes entre os textos das duas viagens. No percurso à Amazônia Mário entrega-se ao devaneio literário, à poesia do cotidiano a bordo, viagem descompromissada de atividades profissionais, porém de olhar sempre atento à cultura, ao povo, à arquitetura, música, e tudo que possa preencher seu desejo de perceber o Brasil,

*"Adotamos para a primeira parte o título original do diário de 1927: 'O Turista Aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega', em que Mário parodia os longos títulos dos cronistas e dos viajantes. O título bem humorado é condizente com o caráter ficcional e até certo ponto lúdico, do primeiro diário. A segunda parte recebeu o título 'Viagem Etnográfica', mais adequado por ter maiores vínculos com a realidade objetiva.*¹³⁶

Ao nordeste, Mário viaja como correspondente do *Diário Nacional*. De lá, envia as suas crônicas para a série *O Turista Aprendiz*, relatando suas andanças e coleta de músicas, "causos" e fatos da cultura popular. Texto de caráter jornalístico, "*Viagem Etnográfica*" difere completamente do texto da viagem amazônica, mas insinua-se aqui e ali a veia poética. O envelope com as anotações diárias expressam sensações e emoções, apontando uma

¹³⁵ LOPEZ, Telê Ancona. In: *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 28.

¹³⁶ *Op. cit.* pg. 35.

possível intenção de escrever um diário liberto do compromisso de relato objetivo do cotidiano; como o diário da viagem de 1927.

"Podemos ver que 'O Turista Aprendiz' não é prejudicado por seu caráter de texto fragmentário, ou melhor, que essa mesma característica contribui para o prazer da leitura de um livro que buscou, e que se desvenda procurando, a estrutura do diário.

[...] No diário, como na memória, está o cronista, que pode ater-se ao relato de um presente histórico, visando à objetividade e mesmo à documentação, isto é, o cronista à Fernão Lopes. Mas ao mesmo tempo, ele pode desempenhar o papel de cronista de si mesmo, de seu tempo, percebendo seus sentimentos e suas emoções, muitas vezes vendo sua experiência do cotidiano como narrativa e trabalhando-a como tal (ficcionalista)."¹³⁷

Essa estrutura narrativa, que abre o campo da expressão tanto ao dado objetivo e compartilhado socialmente, como à impressão pessoal, das sensações e emoções, está presente em filmes documentários que trabalham com uma mixagem de estilos – seja poético, quando elaborado a partir da livre escolha de fragmentos do mundo histórico, destacando a expressividade; seja observacional, com o registro da “realidade tal como ela é”; ou, em modalidades de *filme-ensaio*, como descrito anteriormente no capítulo 1.

A investida de Mário de Andrade na elaboração de tal gênero híbrido está embutida no próprio espírito da época, de experimentação literária,

"Mário de Andrade faz uma proposta de gênero para 'O Turista Aprendiz': a narrativa de viagens. Podemos ver sua proposta dentro do interesse de nossos modernistas

¹³⁷ *Op. cit.* pg. 39.

*pela exploração de novos gêneros, quando, em 1926, a narrativa de viagens ficara tão significativamente marcada por Pathé-baby (ex-crônica jornalística), livro de Alcântara Machado. Mário enxergará esse tipo de narrativa em duas acepções dentro do hibridismo de seu texto. Teremos a narrativa do cronista, presa à referencialidade (Jakobson), à fixação do real e do verídico, mas, elástica a ponto de permitir que a subjetividade possa dissolver o dado na impressão, ou valorizá-lo no discurso poético. A seu lado, teremos a narrativa do ficcionista que manipula artisticamente tempo e espaço, cria personagens, estabelece pontos de vista no narrar, experimenta estilos, sabe criar suspense e explorar tensões. Por vezes, desenvolvendo o episódio vivido, ou o caso escutado, transforma-o num verdadeiro conto que poderá ser lido fora de seu contexto de origem.*¹³⁸

Como em "Perdidos", dia 28 de julho no diário de 1927,

"[...] – Quem conhece a árvore da mandioca?

Era mesmo o que eu supunha: gente de cidade, fazendeirinhas chiques, ninguém conhecia a árvore da mandioca ali. Mas nisto, a fome era tamanha que, vendo uma árvore colossal, de uns três metros de diâmetro e com fabulosas sapopembas, imaginei que era a árvore da mandioca, pra ser capaz de matar a nossa fome. Todos concordaram depressa, porque já estávamos fatigadíssimos de tanto discutir e pusemos mão-à-obra. Como não tínhamos nenhuma arma, o francês Musset e eu, com os nossos fura-bolos, principiamos cavando a terra pra desentulhar as

¹³⁸ *Op. cit.* pg. 39-40.

maiores e mais tenras raízes da mandioca. O Klein, por ali, estava ajuntando folhas secas, dificílimas de encontrar naquelas terras tão úmidas, para fazer fogo e fritar mandioca, pois que sempre gostamos muito de mandioca frita. Enquanto isso, as moças, cantando suaves melodias para descansar os nossos membros fatigados, munidas de seus alfinetes, se preparavam para descascar as raízes de mandioca. [...].”¹³⁹

No material original encontrado no arquivo de Mário, revela-se um longo processo de trabalho. Há uma datilografia dos anos 40, mas uma outra parte é dos anos 30 (consta a data, 1933, rasurada). A primeira escrita, da viagem, foi destruída; um costume do escritor, segundo Telê Ancona Lopez, que dispensava manuscritos originais quando um texto já havia alcançado uma “versão definitiva”.

“Desde as primeiras declarações do escritor, ficam claras suas intenções quanto ao gênero do livro: um diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à poeticidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensado, o biográfico – o real, enfim), em um texto com finalidade artística que é burilado em termos de distanciamento no arte-fazer. O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado de viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção.”¹⁴⁰

A análise de Telê Ancona Lopez anuncia as intenções de Mário de Andrade - desenvolver um jogo de forças onde a predominância

¹³⁹ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 174.

¹⁴⁰ LOPEZ, Telê Ancona. In: *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 31.

de uma ótica sobre a outra não se estabelece de pronto, mas busca nesse movimento oscilatório extrair um sentido de contemporaneidade, de reflexão sobre sua vivência ao percorrer tão vastas regiões do Brasil,

"[...] Mário, modernista e também nacionalista, fará ficção a partir da própria realidade experimentada ou observada, fazendo questão de explorá-la em dois aspectos: o real, e o ficcional, partindo desse mesmo real. Nesse sentido, é bastante auxiliado por sua concepção de realidade sul-americana, uma vez que, instrumentado pelo seu senso crítico, consegue entender que, dentro de uma ótica européia, marcada pelo racionalismo, acostumada a um mundo tecnizado, nossa realidade seria o maravilhoso instaurado em sua peculiaridade, sensível a uma abordagem surrealista, que procura denunciar a impropriedade dessa mesma ótica. O maravilhoso possibilita o autor trabalhar com a narração, evitando a descrição do já repetido e reiterado. Percebendo a hipérbole como elemento constitutivo da paisagem e da própria vida da região, evita-a em sua linguagem, transformando-a no insólito narrativo (ex.: 'os milhares de achas de lenha que alimentam o vaticano')."¹⁴¹

Na realização dessa proposta de renovação literária do diário de viagem, Mário de Andrade se vale das estratégias de escritura que está utilizando no momento,

"Quando está redigindo Macunaíma, nas discussões epistolares que trava com Bandeira, Mário mostra sua vontade de satirizar os cronistas 'contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer'. Em 'mentirosos a valer', pegamos a chave: o cronista ficcionista que será,

¹⁴¹ *Op. cit.* pg. 40.

*explorando a singularidade da região dentro da particularidade nacional e sul-americana. É então que se revelará como o modernista que lança mão de uma ótica surrealista para examinar o real e transformá-lo no ficcional. Assim sendo, o diário deixa de ser simplesmente a forma de relatar escolhida, para tornar-se o recurso de estrutura procurado, por vezes apresentado como metalinguagem.*¹⁴²

Mário promove uma incursão da arte no meio circundante, lançando mão da transgressão e do experimentalismo, caminha assim, para uma questão que muito o preocupava – do papel do artista na sociedade e da arte como fator de interligação entre a realidade e a imaginação. Retomando Bakhtin, “o parodiar é a criação de um mesmo mundo às avessas,”¹⁴³

“Focalizando rapidamente algumas de suas possibilidades, vemos, por exemplo, a paródia, procurando o estilo do cronista seiscentista que exhibe elegantemente a ordem inversa, como saída para uma descrição de paisagem que poderia ser chã e inexpressiva:

‘E sempre estas ilhotas de capim, periantãs chamadas, vogando rio abaixo.’ (10 jun) Ou retomando expressões de ‘Macunaíma’, num entrelaçamento bonito da arte com a vida do autor, levando-se em conta que o diário firma o terreno do pessoal. Outras possibilidades são: o ‘nonsense’ que está, por exemplo, no episódio ‘Perdidos’, captando os lugares-comuns da linguagem (e do conteúdo, invertendo-os no absurdo) e a composição escolar que em ‘O peixe-boi’ (explora também o

¹⁴² *Op. cit.* pg. 42.

¹⁴³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, pg. 127.

*nonsense) descreve bem comportadamente os hábitos do animal, enumerando suas serventias e concluindo exemplarmente: 'Apreciamos muito o Peixe-Boi.' Podemos ver também o humor-negro presente em 'Caso pançudo' ou, nesta curiosa seqüência de metáforas 'Passa um vestígio peruano com a costeleta enorme pendurada na maleita.'*¹⁴⁴ (22 jun).

Romances já se valeram da escrita diarística como linha narrativa. A crônica diária comporta diversas possibilidades de expressão, observacional, impressionista. Goethe, em seu diário *Viagem a Itália*, faz um registro do cotidiano do ponto de vista pessoal, são suas impressões que prevalecem formando uma obra aberta às interpretações dos leitores. Esse relato do presente vivido não é linear, é efêmero, é fugaz, é um embate com a percepção do instante, da compreensão do que somos no momento e que sempre acaba e termina. O presente vivenciado é feito de fragmentos, de horas, dias, não há um compromisso de relatar minuto a minuto, os saltos no tempo são aleatórios, ao sabor do impulso pessoal daquele que compartilha sua vida.

Mário busca outras matrizes para alcançar uma intensidade maior. Nos seus arquivos, consta um recorte de jornal onde está publicada página da tradução de Capistrano de Abreu de uma passagem do diário de Von Martius, em que este descreve uma alvorada amazônica. Interessa ao escritor, nesse processo, amplificar a experiência absorvendo as mesmas vivências (por semelhança) de outras pessoas, de outros autores.

Na criação de seu diário, faz aproximações e afastamentos. Ele se afasta de sua percepção, vai ao diário de Martius ou ao relato Mozart, que descreve suas sensações ao atravessar a floresta a caminho de Praga, e daí recria seu próprio sentir e se aproxima

¹⁴⁴ LOPEZ, Telê Ancona. In: *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 43.

novamente de seu texto. O afastamento busca outras expressões/vivências afins para depois voltar a sua própria expressão. A expressão do EU oscila em direção ao outro e volta ao próprio EU, um movimento que busca a sua identidade.

No processo de pesquisa, apropriação e recriação, o diário de Mário se torna um acúmulo de outros textos, outras percepções, como feito na criação de *Macunaíma*.

O título '*O Turista Aprendiz: Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*', é também uma paródia ao livro de seu avô, Dr. Joaquim de Almeida Leite de Moraes, de 1883, *Apontamentos de viagem de São Paulo a capital de Goiás, desta ao Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará à Corte. Considerações administrativas e políticas*, que é ainda citado em outras passagens do texto,¹⁴⁵ marcando ironia e auto-referência.

"A transviagem permite ao diarista, paradoxalmente, a viagem ao redor de suas leituras, quando ele logra, na recriação de relatos de outros viajantes, justapor irreverência e discurso elevado, ao transitar por um espaço de invenção, "desgeograficado" (conforme classificação sua no Prefácio a 'Macunaíma'), contendo elementos do Brasil, da América, da Europa e da África."¹⁴⁶

O processo de escrita permite criar depois da vivência, o diário ao continuar incorpora, para maior intensidade, narrativas de outros viajantes. As referências a outros estudos, outros diários, aparecem imbricadas no próprio texto, aparentemente indistinguível da vivência pessoal do autor. Mário de Andrade busca saturar-se de informações para então destilar e criar o seu próprio texto. Orientado pelo EU, o

¹⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 70

¹⁴⁶ LOPEZ, Telê Ancona. *O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*. In: Anais do Museu Paulista, Jul-Dez, vol. 13, n. 02, USP, São Paulo, 2005, pg. 140.

relato percorre um tempo e um espaço, constituindo uma história e uma geografia únicas e irreconhecíveis, é antes poético e só depois uma prosa.

Em *A metáfora da viagem*, de Octavio Ianni¹⁴⁷, a viagem analisada como um processo fundamental para o pensamento moderno, é um elemento formador / transformador do mundo – viajar é transformar a si mesmo a ao mundo.

Em seu trabalho, Mário realiza um diálogo intertextual, seja com livros de sua biblioteca, seja com as anotações nas margens desses livros, formando sua marginália, e tudo o mais que pesquisou, viu, ouviu e viveu. Foi viajante mais intelectual do que geográfico, não ansiava a viagem, mas a fazia, seu olhar zombeteiro, brinca, seu texto traz o sublime e o corriqueiro, o sério e o engraçado. Os registros do diário são:

- crônica do cotidiano
- transviagem da criação
- reflexões
- etnografia
- memória

Mário lida com a figura da mentira, que se liga aos absurdos que, por sua vez, estão relacionados a formas de representação na cultura popular. O diário se norteia pelo registro, mas principalmente, conta uma bela mentira, como no cinema. *Macunaíma* se estabelece pelo pacto da ficção, no *Turista* é o pacto da não ficção que logo se rompe ..., exigindo mais participação do leitor. A mentira nos faz participar.

¹⁴⁷ IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, pg. 13-31.

Paralelo ao registro de viagem, corre a ficção. Ele está a bordo do vaticano¹⁴⁸ e a bordo de si mesmo.

Ou, como nos diz Paul Ricoeur¹⁴⁹, "*O conjunto das sensações e dos instantes se transforma em uma busca orientada, na 'poesia dos lugares e do acaso'*".

A criatividade levada ao extremo da realidade, o olhar poético orienta a percepção do tempo e do espaço, Mário expõe sua busca pelo EU em suas poesias, sua prosa, em todo seu percurso, nas fotografias também.

3.4 – Mário, fotografia e cinema.

A presença da fotografia na vida de Mário mantém o caráter de pesquisa da cultura e de experimentação artística, que é traço forte no autor. Seu conhecimento da arte e da técnica fotográfica vem das leituras de revistas que incorpora à sua biblioteca. Telê Ancona Lopez aponta:

"Penso que se pode procurar a gênese do fotógrafo no esforço de atualização que a biblioteca do crítico e teórico do Modernismo reflete na área das artes plásticas e na do cinema. Em suas estantes, em 1919, aparece a revista de Darmstad, Deutsche Kunst und Dekoration, que lhe exhibe excelentes fotos, Le Cinema de Ernest Coustet (1921), artigos de L. Delluc ou de Célline Arnaud, na revista L'Esprit Nouveau, entre 1922 e 1923, bem como ensaios de ambos que têm por objeto o Charlot, de Chaplin, num enfoque rigorosamente cinematográfico. [...]"

¹⁴⁸ Vaticano é um tipo de vapor de navegação fluvial maior que o "gaiola", pequeno vapor, de borda baixa e superestrutura alta, de dois ou três andares, avarandada.

¹⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Géographie magique de Nerval*, IN: Poésie et profondeur. Paris, Seuil, 1955, pg. 18. Citado por Telê Ancona Lopez na disciplina *O Turista Aprendiz: dimensões de um diário de viagem*, área de Literatura Brasileira, FFLCH, USP, Mar – Jun 2005.

Logo depois de setembro de 1924, pelo que se pode analisar, tem início o contato mais direto de Mário de Andrade com a arte fotográfica: ele passa a receber, mediante assinatura, Der Querschnitt, revista de Berlim ligada à Nova Objetividade. Ali, nas reproduções de fotos de Man Ray, Riebicke, Schneider, Galloway e outros, multiplicam-se lições de composição de autor, consignando o corte, o valor do close, matizes para o melhor rendimento do preto-e-branco, a sugestão de cores, geometrizações, o aproveitamento da luz e da sombra, o reflexo, o movimento, o retrato de costas, a plena liberdade para a experimentação, [...]. Ensina-lhe, principalmente, que a máquina é a companheira inseparável do viajante e de todos aqueles que empreendem pesquisas de campo etnográficas ou etnológicas.”¹⁵⁰

O aspecto documental da fotografia se alicerça ainda no conhecimento de Mário sobre o trabalho que Theodor Koch-Grünberg realizou no Noroeste da Amazônia. Em sua viagem ao rio Orinoco, por Roraima, nos anos 1911 a 1913, o etnólogo alemão produziu uma documentação sonora (por meio de fonógrafo) e visual (desenhos e foto-negativos em chapa de vidro) dos povos indígenas que estudou, de seus costumes, crenças e cultura material, constituindo um conjunto de documentos único e exemplar como registro lingüístico e etnográfico. Tal empreitada adquire maior mérito ao considerarmos as dificuldades técnicas do trabalho fotográfico no ambiente da floresta equatorial nos primeiros anos do século XX, Koch-Grünberg revelava suas fotos em plena viagem. Tal experiência tornou-se uma referência para o projeto Missões Culturais, que Mário de Andrade

¹⁵⁰ LOPEZ, Telê Ancona. *O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*. In: Anais do Museu Paulista, Jul-Dez, vol. 13, n. 02, USP, São Paulo, 2005, pg. 136-137.

idealizou e promoveu, nos anos 30, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo.

Em 1926, Mário de Andrade compra sua câmera apelidada *Codaque* e começa a fotografar. Em 1927, na viagem amazônica, Mário faz mais de 500 fotografias! Em seus arquivos, pela organização do material encontrado, que, revelado e ampliado, recebeu anotações técnicas e pequenos comentários, ora poéticos, ora críticos, infere-se a existência de um caderno de notas com as marcações de luz, diafragma, local e hora, que é um registro feito no momento da foto e demonstração de apuro técnico. Na viagem, o fotografar, *fotar* como dizia o escritor, vai formando um outro diário, paralelo ao registro textual.

"Ao regressar, o escritor e fotógrafo, ainda em 1927, lança-se em mais dois diários: o imagético-textual e o textual propriamente dito. O primeiro compõem-se de mais de 500 imagens reveladas em preto-e-branco e viragens, seguidas de respectivas legendas no verso, a lápis. Estas, em um primeira etapa da escritura, geralmente transpõem apenas as informações colhidas in loco, mas, em uma segunda – materializada em traço mais leve –, glosam as representações e o exercício fotográfico, ao construir um texto fragmentário, multifacetado e híbrido, como todos os diários. Nele viceja tanto o registro que se propõe fidedigno como a criação literária que exerce o humor, o lirismo e a metalinguagem."¹⁵¹

Também na fotografia, Mário explora a linguagem, experimenta o enquadramento, vasculha o espaço da composição, faz e dirige poses cômicas, e ainda, produz registros históricos de arquitetura, das cidades, dos tipos humanos. Traduz em imagens suas idéias e

¹⁵¹ *Op. cit.* pg. 139.

preocupações. As fotos trazem o humor, a irreverência, a poesia, tanto em imagens como em legendas. A brincadeira comparece em muitas das fotos da viagem ao Amazonas, mas é constante a observação das coisas dos lugares que *O Turista Aprendiz* percorre. Seu olhar fotográfico oscila, olha para si mesmo, para o outro, inventa e registra.

Na foto em que Mário de Andrade registra a própria sombra nas águas do rio Madeira e, no limite superior da imagem, está a grande floresta amazônica, faz-se um jogo de projeção e inversão do poeta, a legenda diz *"eu sou aquele que veio do imenso rio"*. Há outros retratos em que posa em brincadeiras e encenação, é a imagem do narrador / protagonista do diário. Tanto no diário-texto como no diário-fotográfico, é o olhar poético que prevalece.

*"Quando o fotógrafo pesa a sua experimentação, isto é, quando analisa a própria arte nas cópias em positivo, dá à legenda, em vários casos, a incumbência de avaliar o resultado. O lápis traça, então, no verso: 'ritmo', 'equilíbrio', 'futurismo pingando', ou 'minha obra-prima' [...]"*¹⁵²

Várias referências se encontram pontuando aqui e ali leituras e estudos das artes plásticas e do mundo da fotografia européia. Sua produção de fotografias está concentrada nas duas viagens, de 1927 ao Amazonas, e de 1928/29 ao Nordeste. Conforme Telê Ancona Lopez,

*"Em 1929, no termino do primeiro tempo modernista dos grupos, dos programas e das polemicas, o empenho do fotógrafo arrefece até cessar sem explicações."*¹⁵³

¹⁵² *Op. cit.* pg. 144.

¹⁵³ *Op. cit.* pg. 148.

O cinema, na vida de Mário de Andrade, preserva o caráter de suas idéias estéticas e políticas. Escrevendo críticas de filmes desde o início dos anos 1920 na revista *Klaxon*, o escritor manifesta entusiasmo com a jovem arte, "a criação artística mais representativa da nossa época".¹⁵⁴

Sobre cinema brasileiro, Mário,

*"Assistia com o maior interesse aos filmes nacionais exibidos em São Paulo, motivo pelo qual era alvo de grandes caçadas de seus amigos. Além de não se interessarem pelo assunto, nenhum deles entendia que interesse se poderia encontrar nos 'simplesmente abomináveis' filmes nacionais."*¹⁵⁵

Ao comentar o filme *Do Rio a São Paulo para casar* (1921), de José Medina, o ponto de vista do escritor sobre a produção nacional transparece, conforme Eduardo Scorel,

"... segundo Mário, que aplaudiu, considerando um 'grande benefício transplantar a arte norte-americana' para o Brasil. A vantagem estaria, na sua visão, em que através do cinema 'os costumes atuais do nosso país, conservar-se-iam [...] em documentos mais verdadeiros e completos'. Não é preciso mais do que esse primeiro parágrafo para delinear a concepção que Mário de Andrade tinha nesse momento dos filmes feitos no Brasil: ele cita o nome da empresa produtora, mas omite o nome do diretor José Medina; considera o cinema como 'arte norte-americana' e vê o processo técnico de registro de imagens como meio de conservar 'documentos

¹⁵⁴ Mário de Andrade. *Klaxon*. N. 1, maio 1922, pg. 2.

¹⁵⁵ Depoimento de Rubens Borba de Moraes a Maria Rita Galvão, *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975, pg. 43. In: SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 111.

verdadeiros', mais fieis do que os que vinham tentando produzir os cronistas em seus registros jornalísticos.

*Não há, portanto, nessa solitária abordagem de um filme brasileiro, nem o reconhecimento de uma autoria, nem o da possibilidade de se fazer no Brasil um cinema não transplantado. A arte cinematográfica, por sua vez, não é considerada por Mário como uma linguagem, apenas como um meio de registro técnico.*¹⁵⁶

Eduardo Scorel aponta, por outro lado, que ao escrever sobre *O garoto*, ou *O gabinete do Dr. Caligari*, Mário louva as virtudes artísticas que a linguagem cinematográfica pode alcançar. Em relação a *Caligari*, diz o escritor, “a Musa Cinemática realiza a plástica da vida real com muito mais aproximação que suas irmãs mais velhas”, e, “nessa fita a deformação expressionista conseguiu realizar a sensação desinteressada da loucura e objetivar as ficções alucinadas do louco”.¹⁵⁷

Para Scorel,

*“Por meio desse debate a respeito do uso da deformação expressionista, aquela idéia do filme como meio de conservar ‘documentos mais verdadeiros’ ganha outro sentido. O cinema não é visto em ‘O gabinete do Dr. Caligari’ como espelho do real mas como sendo capaz de produzir uma imagem próxima da ‘vida real’ utilizando a deformação expressionista.”*¹⁵⁸

E conclui,

“A ausência do cinema brasileiro na eclosão e nos desdobramentos iniciais do modernismo é um indício do

¹⁵⁶ SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 112.

¹⁵⁷ ANDRADE, Mário de. *Chronicas de Malazarte – III*. In: *América Brasileira*, ano II, n. 24, Dez. 1923. *Apud*. SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 119-120.

¹⁵⁸ SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 121.

descompasso que havia na época entre os filmes produzidos no Brasil e as demais formas de manifestação artística."¹⁵⁹

Ainda, n' *O Turista Aprendiz*, pontuando várias das crônicas, o comentário do sempre mesmo filme em exibição nas diversas localidades visitadas no longo percurso,¹⁶⁰ "*... fomos ao cinema. Levavam, ora com mil bombas! Levavam com grande barulho de anúncio, Willian Fairbanks em 'Não percas tempo'*". O ator americano participou de muitos filmes nos anos 1910-20, em sua maioria do gênero faroeste, depois caiu no esquecimento; quanto ao título do filme, do qual não obtive confirmação, talvez, uma ironia do escritor com algo que não mereça muita atenção (no próprio diário Mário esclarece porque tal filme era exibido em todas as localidades em que aportavam – a película estava sendo transportada na mesma embarcação em que viajavam).

Na esfera da criação literária, o primeiro romance de Mário de Andrade *Amar: verbo intransitivo*, de 1927, é definido, por ele mesmo, como "*cinematográfico*"¹⁶¹. Nesse texto predomina a visão do narrador, como se fosse uma câmera de cinema, a fluidez da narrativa sugere seqüências de imagens; não há uma divisão em capítulos, as cenas se sucedem num ritmo que reflete a inquietação do autor em explorar uma nova escritura.

"Mário de Andrade faz do seu narrador uma testemunha dos fatos narrados. Mas não uma testemunha de corpo presente, nem um narrador que recupera os acontecimentos da memória. Os fatos são primeiro reconstruídos pelo autor, depois como que capturados pela 'máquina [...] cinematográfica do seu

¹⁵⁹ *Op. cit.* pg. 122.

¹⁶⁰ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976, pg. 62, 85, 121.

¹⁶¹ Carta a Sergio Milliet, 2 agosto 1923. In: Paulo Duarte. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, EDART, 1971, pg. 293.

*subconsciente' e, finalmente, projetados no 'écran das folhas brancas'. O narrador assiste então à projeção desses fatos e relata o que viu na terceira pessoa. Esse narrador de Amar, verbo intransitivo está, portanto, numa posição semelhante à de um espectador de cinema, mas um tipo privilegiado de espectador, capaz de controlar o fluxo das imagens que estão sendo projetadas. Ele pode interromper a projeção a qualquer momento para comentar, agora na primeira pessoa, o que está sendo narrado ou se dirigir diretamente ao leitor, duvidar dos próprios fatos, contradizer-se e se lançar em longas digressões.*¹⁶²

Um narrador móvel que acumula informações diversas, sentidos que resultam mais da articulação das cenas do que de cada parte isoladamente, resultando numa forma mais cinematográfica do que de texto escrito propriamente dito. Como bem observa Telê Ancona Lopez, a experimentação que Mário de Andrade avança em *Amar, verbo intransitivo* rebate sua aproximação com leituras do expressionismo,

"A cena, inerente à arte de Lumière, marca a estrutura do romance expressionista, prosa de vanguarda que se expande no início do século XX na Alemanha e na Áustria, e que, ao lado da poesia da mesma estética, ganha, nas estantes do leitor paulistano, a força de matriz da criação moderna que desponta no Brasil."¹⁶³

Mas, para Eduardo Scorel, o "cinematográfico" atribuído ao romance pode revelar outro sentido – em carta a uma amiga o

¹⁶² ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 147.

¹⁶³ LOPEZ, Telê Ancona. *Um idílio no modernismo brasileiro*. In: ANDRADE, Mário de. "Amar, verbo intransitivo". Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008, pg. 159.

escritor comenta ser este “um romance muito... imoral”¹⁶⁴. Do ponto de vista de uma moral conservadora pequeno burguesa, por muito tempo o cinema foi visto como algo perverso e degenerativo, capaz de uma poderosa e maléfica influência sobre o comportamento dos jovens,

*“Ao trazer a lição de amor para dentro de casa, ele estava subvertendo a moralidade dominante que, ao mesmo tempo, condenava a prostituição e aceitava que as primeiras experiências sexuais dos adolescentes ocorressem nos bordéis. Ao transferir para o espaço privado o que estava reservado para o espaço público, Mário parece ter percebido que estava contrariando a moral vigente.”*¹⁶⁵

E é justamente em relação ao enredo, e não ao estilo da narrativa, que motivou Eduardo Scorel a fazer o filme *Lição de amor*, de 1975,

“Em termos de um filme a fazer, passados cinquenta anos, nos parece que sobrevive muito mais o interesse pela história de Carlos e Fräulein do que pela técnica cinematográfica do romance. Depois dos anos vinte, o cinema levou às últimas conseqüências aquelas características tidas, então, como específicas de sua linguagem. Esgotou, até certo ponto, o experimentalismo o dia em que o cineasta riscou o negativo de seu filme, assim como o pintor retalhara sua tela. [...] Não procuramos reproduzir a estrutura fragmentada do romance, optando por uma narrativa mais linear, concentrada na evolução das relações entre os personagens. Na fixação de determinadas formas de

¹⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989, pg. 87. In: SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 135.

¹⁶⁵ SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, pg. 141.

*comportamento e dos valores que as determinam é que o filme buscou matéria para sua construção.*¹⁶⁶

Encontramos, também, Mário de Andrade dedicado à fotografia e ao cinema, na esteira de suas preocupações políticas, com o trabalho realizado no Departamento de Cultura de São Paulo. Tornase exigente quanto à qualidade das fotografias encomendadas para documentação de edificações históricas, para trabalhar no SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – indica a necessidade de contratação de fotógrafos profissionais em detrimento de serviços amadores, o que leva à contratação de Benedito Duarte Junqueira e Germano Graeser. E o cinema comparece no projeto de documentação das Missões Culturais, apesar de todas as dificuldades técnicas que isso acarretava à sua realização.

Finalizando, Mário de Andrade, em seu *O Turista Aprendiz*, criou uma narrativa na qual podemos encontrar concepções que se aproximam do pensamento de Paul Ricoeur,

*"[...] Se, como Ricoeur argumentou brilhantemente, narrar uma história não é apenas um modo de recordá-la, mas também um meio 'para refigurar a nossa própria experiência de tempo' (Ricoeur 1983:9), a narratividade deve ser considerada não somente como um estilo literário particular, mas também como uma forma de existência da própria memória.*¹⁶⁷

¹⁶⁶ ESCOREL, Eduardo. *Lição de amor*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1975. folheto de divulgação. In: AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, pg. 110.

¹⁶⁷ SEVERI, Carlo. Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição Xamânica Kuna. Rio de Janeiro, Mana vol.6 n.1 Apr. 2000. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000100005&script=sci_arttext, acessado em 14/02/2005.

Assim, *O Turista Arendiz*, diário livre de uma viagem livre de compromissos (apesar das recepções oficiais reverenciando a “Rainha do Café”, D. Olívia Guedes Penteado e comitiva, a cada parada do vaticano), surge como reconfiguração da experiência vivida entre o dia da partida e o dia da chegada. Memória criada com um rio de palavras.

4 – “Um diário para Manoel de Coco”, o filme.

4.1 – *making of* literário.

UM DIÁRIO PARA MANOEL DE COCO

Viagem em busca da história (e identidade) de um personagem.

"Essa história tem vários inícios possíveis, pra mim começa na casa de Flávio Motta, em setembro de 2004, quando escutei a fita do Manoel de Coco e se desenvolve em episódios espaçados no tempo, continua hoje e continuará sempre, pois agora está em mim. Acompanho Jorge Luis Borges - 'El tiempo es la substancia de que estoy echo.'¹⁶⁸

Da primeira idéia decorreu uma pesquisa. Busquei a história, a geografia (tenho especial apreço por mapas), política, cultura; tudo em que deito os olhos e que me parece ter a ver com a idéia inicial considero. Muitas vezes, são pequenos fatos, detalhes, que fazem a diferença. Então, procurei ficar bem a vontade, como que num '[...] capoeirão da fantasia onde a gente não escuta as proibições os temores, os sustos da ciência ou da realidade...[...]'¹⁶⁹

A expressão 'Manoel do coco', primeiro sugeria uma associação com a dança do coco, arte popular à qual Mário de Andrade tanto dedicou registro, em sua viagem ao Nordeste de 1928-29 e estudos posteriores. O encontro com o 'tirador de coco' Chico Antonio, no Engenho Bom Jardim, Rio Grande do Norte, tornou-se emblemático na paixão do escritor pelas coisas do povo. Mas a falação registrada na

¹⁶⁸ BORGES, Jorge Luis. "Uma nova refutação do tempo". *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

¹⁶⁹ ANDRADE, Mário de. "1º Prefácio". *Macunaíma*. São Paulo, Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008, pg. 217.

nossa fita de áudio não permitia avançar nessa direção - o sujeito falante não cantava e nem mesmo poesia apresentou - era sim um contador de histórias.

Para minha surpresa, logo na primeira busca por 'Manoel do coco', em sistemas de pesquisa pela internet, encontrei um 'mané do coco' se apresentando em casas de shows em Natal, Rio Grande do Norte; com alguns telefonemas consegui o número da casa dele. Numa mistura de ansiedade e frustração anticlímax ('será que ia esclarecer a história tão facilmente?', pensei) telefonei - 'alô, é o Manoel?... Tudo bem? Sou de São Paulo...' etc. Bem, não era o Manoel que procurava, alívio... O Manoel potiguar é mesmo cantador de cocos e emboladas, nascido em Barcelona, RN. Foi uma conversa animada, mas ficou nisso; duas semanas depois, assisti esse Manoel numa apresentação na TV Record, no programa do Tom Cavalcante, é uma figura bem divertida.

Ainda no Rio Grande do Norte. No litoral próximo ao Ceará, há um vilarejo chamado São Miguel do Gostoso, antes São Miguel de Touros. Para explicar a mudança de nome, contam de um antigo morador que oferecia hospedagem a viajantes e que os entretinha contando histórias pontuadas por uma sonora, longa e gostosa gargalhada, uma gaitada, como costumam dizer por lá. Daí ficou agregado 'gostoso' ao nome do lugar. Essa risada que marca presença na expressão oral como um recurso narrativo de ritmo e de chamada à participação da platéia, está em Manoel de Coco e não é um caso particular, trata-se de estilo freqüente na oralidade do nosso povo.

A expressão 'mané', 'mané coco', tem um sentido um tanto negativo, ora jocoso, ora pejorativo - como adjetivo quer dizer: tolo, indolente, parvo, que não tem juízo. Não é o caso do nosso personagem - a fala registrada passa uma forte impressão de astúcia, de pessoa dinâmica. Acho até

que, o que mais se destacou pra mim desde a primeira audição desse material foi a força da expressão oral, a vitalidade do sujeito, parecia-me que esse Manoel tem fogo na alma.

Encontrei um outro 'mané coco' presente em momento interessante da história da literatura e do cinema no Brasil e esse pode ser que Mário tenha ouvido falar... Em setembro de 1897, o comerciante Manoel Pereira dos Santos, conhecido como 'Mané coco', apresenta o 'kinetoscope' de Edison ao público de Fortaleza, Ceará. Manoel Pereira era o proprietário do 'Café Java', estabelecimento que se tornou famoso por abrigar, na década de 1890, o grupo de intelectuais e poetas da Padaria Espiritual, conhecida agremiação literária e artística que propunha servir o pão de espírito, em letras, aos sócios e demais fregueses. Seus participantes eram chamados padeiros, defendiam com fervor o nacionalismo e trouxeram o simbolismo às letras cearenses. Manoel Pereira, também 'Mané coco', figura popular em Fortaleza, não possuía alta cultura, mas apoiava os poetas locais; diz-se que tinha personalidade marcante, brincalhão e extrovertido, sempre com uma piada pronta...

São José do Egito, Pernambuco, citada na fita de Manoel de coco, mostrou-se território fértil em histórias e cultura. Por volta de 1830, fazendeiros do alto vale do Pajeú, no lugar chamado Queimadas, ergueram uma capela dedicada a São José. Próximo dali, outro povoado mais antigo, na fazenda São Pedro, também tinha uma capela para São José. Desavenças e inveja entre os habitantes levaram a uma luta sangrenta e a igreja de Queimadas foi exatamente incendiada. Anos depois, ali mesmo outra igreja a São José foi levantada, desta vez vingou e consolidou-se como matriz em 1865. Até 1950, São José do Egito ocupava uma área quatro vezes maior que a atual. Depois, foi partilhada em

quatro municípios: São José, Itapetim, Santa Terezinha e Brejinho.

Bem próximo, está a fronteira com a Paraíba, marcada pela serra de Teixeira, depois se abre a vasta planície de Patos, uma das cidades mais quentes do estado, infernal. A linha de fronteira é a cumeada da serra que se estende em direção ao Ceará, do lado Pernambuco a vertente declina para o rio São Francisco, do lado Paraíba deita o vale do Piancó. É região do alto sertão nordestino onde a seca é uma constante, aparecem as crenças e a leitura de sinais que indicam se haverá chuva ou não - a aranha caranguejeira atravessou a estrada, sinal de chuva; besouros no leito do rio também é sinal de chuva; se a semente do marmeleiro vai ao chão, péssimo sinal.

São José do Egito é mais conhecida como capital da poesia popular, terra de Antonio Marinho, Otacílio e Lourival Batista, Rogaciano Leite, Mário Gomes. Próxima à cidade de Teixeira, Paraíba, esta região é celeiro de musicalidade e de poesia, que muitos poetas cantadores criou; dali vem a fama do repente inspirando gerações de outros músicos de todo o Brasil, tipos tropicalistas, baianos novos, pessoas do Ceará, tantos beberam na farta fonte da poesia de feira. Nas conversas, fica patente a vocação artística popular, sendo muito comum o interlocutor 'tirar' um verso espontaneamente. É terra de Antonio Silvino, o maior cangaceiro em seu tempo, que precedeu Lampião; diz-se que ambos tornaram-se bandoleiros para vingar o assassinato de pessoa da família e histórias a respeito são comuns de se ouvir. Um dos nossos entrevistados foi capanga de 'coronel'; outro é filho de cangaceiro, que ainda jovem largou o banditismo e depois de algum tempo adotou a profissão de barbeiro, era muito elogiado no manejo da navalha...

Dos temas arrolados para se desdobrarem em cenas e assunto de conversa no filme, a 'guerra de Princesa' tem destaque por ser mote da falação de Manoel de Coco e por trazer elementos históricos e dramáticos bem interessantes para um desenvolvimento narrativo. Na fita de áudio, Manoel relata sua participação no evento. No decorrer do primeiro semestre de 1930, a cidade de Princesa Isabel, próxima à fronteira com Pernambuco e distante mais de 400 km. da capital do estado, então chamada Parahyba, sediou um movimento separatista que se opunha à política do presidente do estado, João Pessoa. Sob comando do coronel José Pereira, líder político local e importante representante da sociedade sertaneja, ocorreram sangrentas lutas onde caíram mortos muitos soldados de ambos os lados, das forças militares do estado e dos revoltosos. Com motivação político-econômica, mas também permeado por desavenças pessoais onde os valores da honra falavam alto, o conflito deflagrado por José Pereira alastrou-se em vasta região chegando a Bonito de Santa Fé, fronteira com o Ceará, a Teixeira, próxima a Patos, porção central do estado e ao vale dos Cariris Velhos. A revolta de Princesa assumiu proporções inesperadas, José Pereira conseguiu agrupar grande número de aliados e recebeu apoio financeiro de usineiros pernambucanos, opositores a João Pessoa, sua estratégia visava provocar a intervenção federal no estado. Com táticas de surpresa e homens bem armados, os revoltosos conseguiram impingir graves perdas às forças legalistas. Inúmeras histórias derivam desse conflito que terminou esvaziado com a comoção nacional que se seguiu ao assassinato de João Pessoa por João Dantas, a 26 de julho de 1930 em Recife. Naquele momento, grande desejo de vingança cresceu entre as tropas do governo estadual, mas cessaram as lutas forças federais intervieram e ocuparam Princesa Isabel. Procurado pela policia, José Pereira

passando-se por mascate foge e se esconde na Bahia; lá, quando descoberta sua identidade, recebeu abrigo e proteção dos coronéis locais. Pereira só voltou a encontrar a família muitos anos depois, sua anistia foi resultado de uma delicada articulação entre políticos e autoridades da Igreja, visto os ressentimentos que se espalharam na fronteira da Paraíba e Pernambuco, entre as famílias envolvidas no confronto armado.

Quando o nosso projeto foi aprovado no Fundo de Cultura e Extensão da Pró Reitoria de Cultura da USP, liguei para o Flávio Motta, ele aplaudiu a nossa conquista e fui visitá-lo. Muitas vezes quando eu ia à casa dele pensava em lhe expor minhas dúvidas quanto ao projeto; chegando lá ele tocava a falar sem parar, traçando uma linha de idéias que não pareciam estar conectadas a, aparentemente, nada do que me importava naquele momento. Nesse dia, ele disse que havia descoberto um erro na Enciclopédia Britânica. Ao procurar referências sobre o nome de sua família materna, Lichtenfels, não localizou nada. Continuou procurando e encontrou-o como nome de uma vilazinha na costa da Groenlândia, mas isso foi localizado pelo índice remissivo e não pelo índice geral de verbetes; ou seja, como referência havia o nome e a localização de página e como verbete não existia. Lembrei de Borges e seus labirintos, Flávio falando de ordem e classificação, eu com meus pensamentos buscava relacionar essa história toda. Da vila na costa da Groenlândia, entendi a necessidade do olhar periférico, de permitir a presença do olhar amplo que vai achar coisas onde elas parecem não estar. Um olhar estritamente focado pode se perder ao não achar o que procura, ou pode ficar estarecido ao achar o que procura... O que dizer quando encontrar Manoel, o que vou falar pra ele ou pra família dele? Como levar essa

conversa..., ainda mais fazendo a câmera e conversando ao mesmo tempo...

A realização de um filme como o proposto exige uma equipe reduzida, a presença ostensiva de pessoas estranhas ao lugar e carregadas de equipamentos eletrônicos é algo indesejável para se estabelecer uma relação mais franca e espontânea. Inicialmente, pensava em três pessoas - eu, um cinegrafista e um técnico de som; com o corte do orçamento reduzi para dois. O Fundo de Cultura aprovava o projeto mas concedera apenas metade da verba solicitada. Nessa condição, aceitamos o recurso, mas reorganizei o plano de trabalho, optei por fazer a câmera e contar com o técnico de som. Sempre fui mais propenso à fotografia e câmera e, se é pra estar paramentado com equipamentos, prefiro dividir-me entre a câmera e a conversa. Poderia fazer a captação de som, mas o fone de ouvido me atrapalha, acho que estar atento ao aspecto técnico de áudio causa uma interferência por demais perturbadora na fluência da conversação - as palavras passam a ser percebidas em suas qualidades de audição e nem tanto de significação. É uma decisão difícil e incômoda, o olhar é um elo fundamental na conversa, para estabelecer um contato verdadeiro. Apesar de dividir-me nessa hora, fazendo a câmera e conversando, percebo que após um momento inicial um tanto confuso, o interlocutor acaba aceitando essa minha ambigüidade de olhar com a câmera e com os olhos. Em algumas situações, poderia recorrer à câmera fixa no tripé e dedicar-me mais à conversa. Isso acabou gerando, como era de se esperar, um material visual um tanto 'sujo', em várias entrevistas a imagem deixa a desejar uma luz, um enquadramento, um foco...

Outra coisa a decidir - quem seria meu companheiro de viagem? Logo pensei no Silvio Cordeiro, que tem sido um bom parceiro e temos afinidades nas idéias e propostas. Ele

abraçou o projeto com entusiasmo, eu já havia lhe falado do Manoel de Coco e da idéia de ir atrás da história dele a partir da perspectiva de Mário de Andrade n' *O Turista Aprendiz*.

Em equipes reduzidas e na produção de documentário, a agilidade técnica é um fator importante - eu queria muito trabalhar com a câmera livre de cabos de microfone e fone de ouvido, pra poder movimentar-me com facilidade. Para isso é necessário um sistema de microfone direcional sem fio, fui procurar saber o preço disso - caríssimo, mais de R\$ 3.000,00, desisti da compra mas não da idéia. As respostas muitas vezes surgem inesperadas. Os recursos técnicos da FAU dispunham de um bom microfone direcional e de sistema sem fio para microfone de lapela, a questão resumiu-se a obter uma conexão adequada - ligar o microfone direcional no sistema sem fio do microfone de lapela - um cabo especial que custou apenas R\$ 100,00! Com isso conseguimos a desejada independência de movimentação, eu poderia me aproximar ou afastar da cena à vontade sem interferência do trabalho de som.

Preparei um plano de trabalho que se baseava em grande parte num aparelho portátil de fita k7 para a reprodução da fita do Manoel de Coco. A estratégia era procurar pessoas e apresentar a fita sem falar em Manoel, e perguntar: 'você conhece essa pessoa?' A partir dessa situação a conversa poderia se desenrolar nas mais diversas direções, mas apostava que seriam reveladoras, seja da história da própria pessoa ou de outras histórias, relacionadas ou não ao nosso personagem. Nesse processo todo, procurei fazer as coisas acontecerem de forma aberta, sem fixar regras, de modo a não me prender e nem me abalar com possíveis mudanças de rumo que, eventualmente, poderiam surgir.

Enfim, marcamos a viagem para o período de 19 de outubro, uma quarta-feira, a 06 de novembro de 2005, um domingo.

O que esperar dessa viagem? Qual a minha conduta? Joguei o I Ching¹⁷⁰. O resultado foi o hexagrama 'Ta Chuang - o poder do Grande'¹⁷¹. Seu significado apresentou-se como um movimento interior em que novos valores ascendem vigorosamente e alcançam o poder. Junto ao aspecto positivo de uma tomada de consciência vem o risco de se por em movimento sem esperar o momento adequado - 'os dedos dos pés estão no ponto mais baixo e estão dispostos a avançar'. Daí a recomendação de perseverança, do equilíbrio interno, para superar o perigo da arrogância. Com o segundo hexagrama, uma decorrência do primeiro, o sentido se afirma - ' Lü- o viajante'¹⁷². 'O fogo sobre a montanha não se detém', assim também devem ser os processos, algo passageiro que não se prolonga indefinidamente, '[...] quando um homem está viajando e é, portanto, estrangeiro, deve evitar ser rude ou arrogante, deve ser cauteloso; se for atencioso com os outros terá sucesso'. Claro como água da boa fonte, tais foram as recomendações para minha partida.

Mas, chegando a São José do Egito, a quem procurar para conversar? Sair na rua simplesmente, deixar totalmente ao acaso? As pessoas se tornariam personagens fundamentais, suas respostas e conversas é que abririam, ou não, caminhos e perspectivas para o decorrer da viagem, seriam, de certa forma, os meus guias de viagem. O papel do guia pode assumir grande importância para o decorrer dos acontecimentos, ele pode se fazer sedutor para aquilo que

¹⁷⁰ I Ching, o livro das mutações. Tradução do chinês para o alemão, Richard Wilhelm, tradução para o português, Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto, Prefácio C. G. Jung. São Paulo, Editora Pensamento, 1985.

¹⁷¹ *Op. cit.* pg. 116.

¹⁷² *Op. cit.* pg. 172.

lhe interessa mostrar, pode ser enfadonho, como foram as recepções oficiais a que estiveram sujeitos Mário de Andrade e companheiras na viagem ao Amazonas em 1927. Procurar por pessoas importantes e conhecidas na cidade também pode estabelecer atrelamentos difíceis de contornar, já vivi situações em que, ao ser recebido por uma família de uma comunidade, fui sutilmente conduzido a só relacionar-me com pessoas amigas dessa família, não sendo bem visto o diálogo aberto com qualquer pessoa do lugar.

No ano de 2005, participei da produção de um documentário sobre a ocupação de áreas de mananciais na beira da represa Billings, zona sul de São Paulo. Fiz a direção desse vídeo junto com o Silvio Cordeiro. É uma região com forte presença de migrantes do nordeste e o foco do nosso trabalho foi o bairro Jardim Monte Verde, Grajaú; lá tem as ruas Sergipe, Ceará, Pernambuco... Dentre as pessoas que conheci, várias delas naturais desses estados, procurei pelo Alcione; ele não é de lá, mas conhece muitos que são. E Alcione conseguiu pra mim, com amigos e amigos de amigos, 5 ou 6 nomes e telefones de gente de São José do Egito.

Dia 17 de outubro, segunda-feira, fui à casa de Flávio. Nesse dia, ele contou-me que certa vez foi à África, no Zaire, para uma reunião da UNESCO. Tratava-se de uma discussão sobre o patrimônio histórico, artístico e cultural das nações, sobre a espoliação que as culturas dos países pobres sofreram pelos países ricos, no processo de colonização, na época discutia-se muito o conceito de 'nações desenvolvidas e subdesenvolvidas', dos 'equipados' e dos 'sub-equipados' no processo de dominação econômica. Nos dias que passou no Zaire, Flávio fez algumas incursões ao interior, subindo o rio Zaire. Dias antes, um turista europeu foi passear nas proximidades, pelo campo, e foi atacado e comido por um leão; assim, tornou-se um caso

emblemático de um ser sub-equipado - o pobre coitado estava totalmente sem equipamento de defesa, que não é necessariamente uma arma, pode ser apenas o cuidado de não andar por aí dando bobeira pra leão. Depois, os nativos mataram o leão. Lá no Zaire, Flávio falou de futebol e Pelé com os nativos, todos sorriram e Flávio também se tornou rei.

19 de outubro de 2005. E o horizonte se apresenta súbito. O que era esperado desde meses, costurado pacientemente em muitas conversas e papéis, agora preenche toda minha visão. Havia uma mistura de ansiedade e calma, havia uma suposição genérica de como se dariam as coisas e a certeza de que nos detalhes é que surgiriam as surpresas.

No dia seguinte, já em São José do Egito, logo na primeira entrevista, e eu não esperava por isso, a Cleonice Valadares foi desvendando a figura do Manoel. A Clêne, eu a vi de longe chegando e pensei 'deve ser ela', nem sei por que, é um tipo exótico de cabelo comprido todo branco amarelado com chapéu de palha e alparcatas de lona com furinhos nas pontas, um tipo 'out sider', hoje no PV antes no PT. Clêne sentou ali no saguão do Hotel Central ouviu atentamente a fita k7 e, ao final, deu seu parecer 'não conheço e poeta não é, está representando, mentiroso isso que ele é!'. Explicou-se - o sujeito era mentiroso, sua risada era muito debochada e inverossímil pra alguém que diz a verdade. 'Puxa vida, de cara me aparece essa... derrubando o mito do herói...' pensei. Cleonice também reparou que Manoel falou de Santa Terezinha, foi uma das poucas pessoas que reparou nisso, na fita ele fala de ter família naquela cidade. Ela até propôs irmos lá, eu desconversei. Afinal, não se trata apenas de encontrar Manoel e sua história, trata-se de fazer da busca a história. Deliberadamente procurei estender a procura,

aceitando interferências que adiavam o encontro de Manoel...

Depois, Clêne nos levou pra conhecer sua casa, um quarto improvisado na antiga usina de beneficiamento de algodão, da qual é uma das herdeiras. São ruínas onde ela sonha construir uma faculdade pra cidade. O local já foi importante entreposto de algodão e ainda restam vestígios dessa atividade. Clêne fala sem parar e conduz a conversa contando os casos da família e reivindicando a construção de um centro cultural no lugar.

Não é difícil achar as pessoas, todos se conhecem ou sabem quem conhece. A entrevista com o advogado foi um tanto indiferente, não conhecia Manoel; depois derivou a falar de políticos e poetas da cidade, aí a conversa ficou mais animada.

Aqui na região a luz é forte logo cedo, 5:00 horas já está muito claro e escurece cedo, 17:30 horas, isso traz implicações pro trabalho de imagem principalmente no final da tarde, não dá pra contar com a luz depois das 17:00 horas, cai muito rápido.

Na casa de Chico Abílio e Da. Loza toma-se muito café acompanhado de bolo. A prosa é boa e Chico Abílio, que não conhece Manoel, se dispôs a nos apresentar outras pessoas em São José... O Chico é bom de prosa, fala sem parar, é poeta 'de caneta' (não faz verso de improviso, só 'na caneta'), ganhou o apelido de Chico papagaio e tornou-se nosso guia de viagem em São José.

Ele propõe ir até a casa de Zé Catota, que é da turma dos poetas antigos de São José do Egito e andou por todos os lados desse sertão com suas poesias, em Princesa, em Imaculada e adjacências, lugares mencionados por Manoel de Coco em sua falação. O Zé Catota tem 88 anos, está acamado e vive num quartinho mulambento, sem forro, lá nos fundos

da casa da Da. Rosa filha dele, é difícil pra ele sair da cama, tá naquela situação de idade avançada e saúde precária com pouca assistência, o Zé ouviu a fita mas não reconheceu a voz. Eu falei de Manoel de Coco e desdobrando a conversa ele lembrou de uma família dos Coco em Santa Terezinha, de um Manoel. Recomendou que fôssemos lá e disse, havia em São José um ex-motorista de ambulância, filho de cangaceiro, que conhecia a todos em Santa Terezinha, o Zé Veinha, que morava perto da feira. Chico pediu a ele um versinho falando de Manoel de Coco e Zé Catota emendou sem vacilar uma rima brincando com a história recém ouvida. Zé disse que era comum as pessoas pedirem versos pra ele e darem um agrado, eu muito rapidamente puxei dez reais da carteira e dei a ele, agradecido. Fomos saindo não sem uma ponta de tristeza de ver uma pessoa que é depositária de uma vasta cultura e tradição da palavra falada em situação tão precária.

No mesmo dia, conversei com Clêne e prôpus a ela de fazer um poema sobre Manoel de Coco e apresentar lá nas ruínas. A usina, o jeito do lugar, a Clêne, sugere algo de Zé Celso, UZYNA UZONA; juntando tudo num texto poético - a guerra da Princesa, o algodão e o valente Manoel que, a troco de 5 mil réis, salva a própria pele dos assassinos da multinacional têxtil... Ela aceitou o desafio.

O Hotel Central tem um galo como hóspede, ainda não sei se é morador antigo, fixo, mas está bem à vontade, não é exagerado e dá suas cantadas na madrugada, deve ser o serviço de despertador... Já tenho uma pista certa pra seguir, é em Santa Terezinha, mas não tenho pressa.

22 de outubro, sábado. Aniversário da Baki, minha mãe. São 87 anos, pensei em inserir uma história em sua homenagem, também ela teve uma grande força de resignação,

de aceitação de seu destino, assim como o nordestino, não só ele é resignado com a penúria, com a vida árida.

O Zé Véinha, mais de 80 anos, ouviu a fita e reconheceu Manoel, mas disse assim - 'a risada é do Manoel do Coco, mas quem tá falando essa história toda não é o Manoel, não é ele não, ele não foi nas brigada da Princesa, do Zé Pereira, ele tinha a minha idade, não viveu essas coisas, a risada é dele, meu pai foi cunhado dele'. Esse comentário surpreendente do Zé Véinha - de serem duas pessoas na fita, uma dá a risada e a outra conta a história, pareceu-me bem confuso; depois refleti que devia ser um problema de audição dele... E também estava indicando que o Manoel de Coco era mesmo um mentiroso, no bom sentido, ele se faz de protagonista de histórias que não viveu, apropriando-se criativamente de fatos reais e se colocando como ator principal. Zé Veinha indicou que procurássemos o Artur de Coco, em Santa Terezinha, 'é só chegar lá que todo mundo conhece a família Coco'. Fiquei sabendo também que Manoel já havia falecido há vários anos. Estamos no 3º dia da viagem, um sábado.

No domingo houve o plebiscito sobre desarmamento. Pelo que vi e ouvi o assunto não motivou grandes discussões, as pessoas com que conversei acham que ter uma arma é um direito e ponto final. De tarde, fomos a uma vaquejada, tão comum por aqui quanto um futebol de várzea por esse Brasil afora. Imaginei um ambiente agitado e barulhento, cheio de gente na torcida assistindo a derrubada dos bois, cavaleiros escaldados no Sol da tarde... Mas o povo tava na sombra, sentados ou em redes, cerveja e paquera solta; agora, com a eletricidade espalhada em toda zona rural, o pessoal 'monta' uma 'pista' de vaquejada com iluminação e a corrida mesmo se faz à noite, na hora fresca. O Chico papagaio preparou a produção e dois cavaleiros

participaram, correram cinco bois só pra gente filmar e a vaquejada de 'Curralinho' entrou em nossa história.

Experimentei o gravador de voz, que ainda não havia usado e funciona bem, a qualidade do som não é grande coisa, mas é um bom recurso pra registrar conversas de improviso. Na preparação da viagem, pensei em registrar minha voz com impressões de viagem e falas de pessoas que fossem surgindo de repente e, sem tempo de pegar câmera ligar microfone e tudo mais, que eu pudesse fazer registros imediatos, rápidos. Daí trouxe esse gravador de voz digital, cabe no bolso, fácil de usar. Tenho vários registros dessa viagem toda.

Segunda-feira, 24 de outubro, logo cedo, a tapioca ainda quentinha feita na hora com manteiga é uma delícia. Fui mandar e-mails pra São Paulo, sim, aqui tem 'lan house'. Um salão com cinco ou seis computadores, bem movimentado, não só por jovens também outras pessoas, resolvendo assuntos diversos, tinha um senhora, uns 60 anos, tratando de documentos seus com ajuda do rapaz da loja. Depois fomos pra Rádio Cultura de São José, o Chico Abílio havia nos apresentado à radialista Edivanice e combináramos uma entrevista pra hoje. A idéia era de apresentar-nos à cidade, dizer o que estávamos fazendo e pedir aos ouvintes informações sobre Manoel. Eu achava importante a comunidade saber do nosso propósito, depois de três dias na cidade, andando com câmera, filmando e entrevistando pessoas, a curiosidade geral crescia e pensei que a rádio seria o bom meio de esclarecer tudo isso. Não sei bem como foi o entendimento do público, como foi a recepção dessa nossa entrevista. O mais interessante pra mim foi transmitir alguns trechos da fala de Manoel. Imaginei alguém que o tivesse conhecido, lá em algum canto do sertão, escutando rádio e entra a voz do Manoel dando sua risada... O que terá pensado tal pessoa? Será que isso

aconteceu? Se alguém identificou a voz não sei; nos dias seguintes não recebemos nenhum retorno de ouvintes do programa. Quando terminou a entrevista, conhecemos a dupla de repentistas Afonso Pequeno e Arnaldo Pessoa. Conversei, expliquei, apresentei a fita e propus que eles preparassem um repente com o tema Manoel de Coco, eles aceitaram. Na próxima quinta-feira vamos gravar a música no programa deles, aqui mesmo na Rádio Cultura.

Nesta segunda-feira, ocorreu o falecimento de Helena Marinho uma das últimas grandes poetisas, da velha geração de São José do Egito. Passamos na frente do velório e estava cheio de gente, parentes e amigos, foi quase um feriado na cidade. De tarde, fomos ao morro de São José onde há uma singela capelinha e um visual panorâmico belíssimo. Voltando para a cidade, passei na casa do Chico Abílio, que fala pra caramba, ele disse que havia lembrado de uma conversa do pai sobre um tal 'João coco', que morava lá pros lados da fazenda São Pedro, e achou que podia ser uma pista, disse que era um sujeito de contar vantagem e de muita risada. Pra não deixar de lado uma possível boa história não recusei ir ver e ouvir. O Chico conhece um tal de Zé Duda que seria amigo do tal 'João coco', esse Duda teria sido capanga do Quincas Dantas, da família Dantas do João Dantas do João Pessoa... Meu plano pra terça-feira era ir para Santa Terezinha, já tinha evidências suficientes, pela fala do Zé Catota e do Zé Veinha, que era lá o lugar pra encontrar a história de Manoel de Coco, mas antes vamos ao Zé Duda. No morro de São José, perdi um parafuso do tripé da câmera, preciso de um parafuso novo.

Zé Duda escutou, não reconheceu, mas foi interessante. Ele tem mais história do que contou, quando eu perguntei do João coco ele disse que não conhecia, imediatamente o Chico perguntou e ele disse que conhecia... E algumas outras coisas que ficaram nas entrelinhas de sua fala. Depois

fomos até a igreja que tem na fazenda que é mesmo das antigas, tem inscrições na estrutura do telhado com a data 1860, sua construção pode ser ainda do século dezoito, dizem que tinha as paredes ornadas em ouro... é uma presença impactante no meio do sertão. O dono da fazenda, Romero Dantas, não estava. Só falei com ele depois, na segunda viagem.

Depois do almoço, fomos para Santa Terezinha, distante 35 km de São José. Cheguei direto perguntando para um homem defronte a uma loja de tecidos 'o senhor conhece uma família Coco, o Artur do Coco?' O sujeito levou-me até a esquina e disse 'ali depois dali, fachada verde' e chegamos. É um casebre de pau-a-pique, escuro e mal cheiroso, chamei Artur que demora e vem pra fora, pedi uma conversa 'podemos falar aqui mesmo, aqui fora é melhor pra filmagem, puxa uma cadeira, vem senta aí', ele tava com as calças sem o cinto e ficava caindo e ele reclamando que o filho tinha levado o cinto dele, que só tinha aquele cinto e sentou. Eu dei a fita k7 pra ele ouvir e dali a pouco foi só risada, ele é irmão do Manoel de Coco, foi muito boa a reação dele Artur, mas logo preocupado em dizer que não é mentiroso, que é pobre e só fala a verdade...

Juntou um monte de gente em volta, ali na calçada de frente à casa de Artur. Ele contou a origem do nome coco agregado à família... Moravam na fazenda 'Mijo do porco' (!), é isso mesmo, eu pedi várias vezes pra repetirem o nome da fazenda e confirmaram o esdrúxulo sem maiores explicações; o dono da fazenda, o Zé Luis, tinha a mania de colocar apelido nas pessoas e inventou um pro seu Francisco, o mestre de rapadura dali. O Francisco cortava o cabelo bem curtinho e daí ficava à mostra sua cabeça bem redonda, como um coco da praia... daí veio o apelido e que ficou pra toda a família, Artur de Coco, Manoel de Coco, João de Coco (outro irmão)...

Artur falou que tinham uma irmã e pedi pra falar com ela, daí fomos pro sítio onde mora a Maria Madalena, o sítio Carrinho. A gravação com o Artur foi meio tumultuada por um carro de propaganda que teimava em passar por ali anunciando as ofertas do comércio local em altíssimo som, pedi pro Chico falar com o sujeito pra baixar o volume, ele foi lá e melhorou o nosso áudio. No sítio estavam a Maria e seu marido o Apolinário, o genro da Maria que é o Tico. Provocamos uma lembrança muito emocional, imagine - de repente chegam umas pessoas desconhecidas, te fazem ouvir a voz do irmão falecido há mais de dez anos! É uma verdadeira comoção familiar ... Minha aflição, 'o que eu estou fazendo? Ou melhor. O que eu vou fazer agora, eu comecei uma história e com isso vem o compromisso de dar um desfecho a ela, como se termina uma história? Cadê o Mamet, cadê o Leadbelly, pra me explicarem os três usos da faca... Seja voltar e apresentar um filme, seja mandar cartas, seja lá o que for - EU PRECISO DE UM DESFECHO!'

Mas eles gostaram e várias pessoas gostaram de lembrar histórias do Manoel e contar coisas da vida dele. Soubemos que Manoel foi casado, a esposa está adoentada e mora com a filha Vilma, em Santa Terezinha. Resolvi voltar pra cidade e procurá-la, ali no sítio parecia não haver mais o que fazer, pelo menos naquele momento.

Encontramos a Vilma em sua casa, ela nos disse que tem outras fitas gravadas do pai contando 'causos', não tem fotos, tem um retrato desenhado que está com o Oliveiros, num bar ali perto. É até difícil registrar tudo, o fluxo de pensamentos é muito intenso, é muita coisa ao mesmo tempo, da expectativa do projeto, da busca e do encontro, do Manoel real. Ele é muito conhecido em Santa Terê, todos falam dele com carinho. As pessoas vêm pra gente e começam a contar histórias do Manoel, é um grande burburinho, saímos pra ver o tal retrato do Manoel, fotografias dizem

que não há e encontramos o dono do retrato, o Oliveiros, já meio tocado de cachaça, que foi buscar o retrato e o colocamos ali mesmo sobre uma cadeira, na frente do bar e eu vou filmando o retrato e as pessoas vão chegando e falando do Manoel, dona Alzira Graça agradece nossa presença por lembrar Manoel, diz '... que o Manoel já tá debaixo do chão, Jesus já levou ele e nós aqui falando dele, agradeço muito vocês terem vindo aqui hoje e filmarem o retrato dele, lembrarem dele, pra saber que morto o povo também se lembra', vem um outro '... o nome bom não se apaga, o ruim se esquece o bom fica, ...não cabe nessa rua o tanto que ele era bom...'. Há como um conagraçamento entorno de alguém querido por todos. A tarde cai, vamos voltar para São José, proponho ao Tico, que é aparentado da família Coco, de promover na sexta feira um encontro com amigos do Manoel pra conversar e contar histórias, anoto o telefone dele e partimos. Na volta Chico papagaio não pára de falar, ensaia uns versos sobre Manoel, dou um aplauso, ficou legal o verso dele.

São muitas as histórias pra lembrar e pesquisar, a crise do algodão que derrubou indústrias, grandes e pequenos produtores, famílias inteiras perderam suas posses; a igreja São Pedro... Tem o beco da Laura, quem foi Laura, o que ela fez, a Clêne que foi lá brigar por que a prefeitura estava cortando as árvores e ela se atracou com um soldado...

Pela manhã saí pra tomar café e comer tapioca, tenho acordado cedo, junto com o clarear, aí fico impaciente, tanta coisa a fazer... Depois fui ao barbeiro, já tinha visto um na rua do lado do hotel, o Zé Rocha. Pedi um corte à máquina e o Zé soltou a prosa e contou causos e cantou versos. A história de João Turiba é especialmente interessante, pois se trata de um cantador que inventa histórias mentirosas onde ele sempre se sai bem, botando

banca de herói. Saquei o gravador de voz e registrei essa falação enquanto ele cortava meu cabelo. O Zé reproduz os versos de João Turiba com uma facilidade impressionante. Muitas pessoas daqui têm fluente a fala em verso, muito natural, é coisa cultuada e mostrada com orgulho para os visitantes. Final do corte, final da prosa, fui embora pensando em voltar e filmar a cena...

Telefonei para o Flávio Motta pra contar a ele o encontro da família Coco, ele perguntou 'onde você está?', 'em São José do Egito', ele não acreditou 'que nada, você tá é em São Paulo', 'não Flávio, estou em São José do Egito, Pernambuco, ontem encontrei o irmão e a irmã do Manoel do Coco'; surpreso, Flávio disse pra tomar cuidado que o povo daqui não gosta que tire fotografias, eu o tranqüilizei, estava tomando cuidado e só fazia isso com a autorização das pessoas.

Fomos procurar o parafuso para o tripé e o rapaz da loja, solícito, arrumou um que serviu perfeitamente. Estávamos ao lado da casa do profeta Manoel Luiz, bati lá e pedi uma entrevista com ele, 'tudo bem podem vir'. Eu já sabia dele desde São Paulo, na minha pesquisa encontrara referências a sua pessoa e que morava em São José.

Manoel Luiz do Santos, astrólogo conhecido nos sertões de Pernambuco e Paraíba, anuncia a previsão do tempo para o ano todo, orienta no plantio e no uso de plantas medicinais, assim como ensina orações poderosas. Mas ultimamente, o profeta tem sido pouco acreditado. No filme 'O fim e o princípio', de Eduardo Coutinho, a sua publicação o 'Almanaque para o ano', elaborado desde 1950 pelo professor de astrologia e ciências ocultas, aparece nas mãos de um dos personagens.

Buscamos o equipamento e voltamos lá, agora o Manoel Luiz estava bem arrumado, calça branca e camisa vermelha,

antes estava só de bermuda e camiseta, o sujeito tem senso de promover a sua imagem. Falou mais de uma hora contando sua trajetória de profeta que consulta os astros, conhece o *Lunário Perpétuo* e edita o *Almanaque 'O Nordeste Brasileiro'*, há 58 anos. É um guia de previsões, uma colagem de pequenos textos que falam de fases da Lua, plantio e colheita e tem o número de sua conta bancária para receber doações. Ele falou muito da edição do almanaque e como isso se desenrolou, algumas falas são boas, alguns silêncios também. Eu sabia que podia 'explorar' mais esse personagem, mas isso ficou pra segunda viagem, em 2007. E eu tinha um bom motivo pra voltar...

Seguindo, entramos no bar do Shekos, cujo proprietário é o Shekos, descendente de libaneses e muito parecido com o Bin Laden, barba longa preta e meio careca. O pai do Shekos foi o fotógrafo Aprígio, durante 70 anos ele fotografou a vida de São José do Egito, batizados, casamentos, vistas da cidade e também os defuntos. Era costume antigamente fotografar o velório, o morto no caixão a família reunida ao lado. Shekos relata a preparação de cenário para muitos 'anjinhos', um último adeus registrado em saís de prata. O próprio Aprígio fabricou, em madeira, a câmera fotográfica, copiando o modelo de outro fotógrafo que passara pela cidade. 'E você tem esse material?' perguntei suspeitando estar próximo de um tesouro imagético, 'não, foi tudo pro lixo...', quase chorei pelo descaso com a memória coletiva. Shekos explicou que tudo se estragou por umidade, fungos e mau armazenamento. Pareceu mais uma desculpa, a região é seca, pra ter estragado tudo, negativos, fotos e até os equipamentos, foi um tremendo descuido. Nem falei o que pensei pra não chocar o sujeito, fomos embora, ficou implícita a besteira que fizeram.

Quinta-feira, 27 de outubro, vamos até a Rádio Cultura pra encontrar o Arnaldo Pessoa e o Afonso Pequeno, eles iam

tocar um repente pra gente gravar. Entramos na sala de Edivanice, eles cantaram a nossa presença, falando da USP, do Butantã, do Manoel de Coco, foi muito bom o empenho deles em fazer isso, será uma ótima trilha sonora para o filme.

Revendo anotações, Manoel pequeno - decano cangaceiro, tem vários 'pequenos', violeiros, poetas, vaqueiros. Manoel Luiz, o silêncio é uma chave, será a pedra seca? Muitos vêm me perguntar - 'você é italiano?' e teimam que sim.

Sáimos rápido pra Usina, atrasamos na hora. Fomos gravar a apresentação da poesia da Clêne, lá contamos com a colaboração do Eraldo, do Pedro e da Anaíra. Depois de combinarmos, a Clêne falou três vezes o texto criado, ela fala do Manoel, do João Dantas e até Alberto Cavalcanti entrou na história; 'tadinha' dela, tava uma poeira danada e um calor danado e ela falando uma vez, duas, três. A primeira acho que foi melhor, muitas vezes a primeira é a melhor.

A Clêne é bem inspirada e lembra coisas típicas, depois ainda cantou uma música da camisa bico de pato, gravei com o gravador de voz. E fomos até o bar do Shekos que é ali perto da Usina e ficamos por lá. As formigas também, uns formigões andavam pelo chão, não gostei, pois levei uma picada doída no dia em que fomos ao morro de SJE e não gosto de formigas, elas são traidoras e te atacam sem aviso e sem motivo. Mas essas aí não incomodaram e ficamos a prostrar, Anaíra com seus versos; passava um e outro, tem pedintes sempre e vem avançando no prato, é assim mesmo meio chocante e muito natural a aceitação da miséria e de compartilhar o pouco que se tem, acima de tudo há o compartilhar. Comemos um queijo coalho que o Shekos faz bem assado e veio a mulher da pamonha, doce ou salgada, que me achou diferente, 'você é italiano?'

O Silvio foi ligar pra Recife, pra tentar um contato com o Ariano Suassuna, que tem família aqui na região. Já que estamos aqui e vamos passar em Recife podíamos ir até ele e entrevistá-lo. Lá em São Paulo, antes da viagem, aconteceu um evento em que o Ariano participou, no Teatro Brincante do Antonio Nóbrega, e fui atrás dele pra uma conversa e não deu agenda, falaram que tava muito corrido, nem o Ariano nem o Antonio podiam; eu propunha uma conversa sobre Manoel de Coco, da figura do contador de histórias na cultura do interior de Pernambuco, e não consegui hora na agenda deles. Agora estando aqui podia dar certo. Da conversa do Silvio com o secretário do Ariano veio o comentário de que tem três documentaristas querendo falar com o 'papa' da cultura nordestina, a agenda está cheia, e pergunta o que é que a gente quer... daí vai falar com ele na segunda-feira... Bom, assim é difícil, afinal isso não interessa tanto, pode contribuir, mas não precisamos correr atrás, o que interessa é a viagem que estamos fazendo em busca do Manoel de Coco, interessa a história dele e a história nossa de vir atrás dessa história.

Eu também quero aproveitar o tempo aqui e trabalhar com a escrita do diário de viagem. Sei que ao chegar a São Paulo meu tempo será devorado por mil coisas do trabalho e compromissos outros. Então, tenho que aproveitar aqui e agora pra mergulhar nessa idéia de escrever um diário. Mesmo aqui, o tempo está muito corrido.

Em São José passam muitos caminhões, a rodovia cruza a cidade. Os que vem pela direita chegam carregados de toneladas de ração para frangos, os que vem pela esquerda saem carregados de frangos vivos e gordinhos, vão para o abate; a região toda é uma verdadeira 'fábrica' de carne. Eu, que jantei carne de sol e macaxeira, vejo o movimento.

Sexta-feira, 28 de outubro, saímos cedo pra subir uma serra, no rumo de Itapetim. Chico papagaio é nosso guia. É a serra da cachoeira da besta, esse nome, explica Chico, vem de antigamente, quando encontraram uma besta morta caída na cachoeira e ficou assim, serra da cachoeira da besta. Nunca souberam explicar o que a besta foi fazer na cachoeira, local de difícil acesso e eu preferi resumir pra serra da besta.

Chegamos no alto depois de 40 minutos de caminhada, a caatinga ficou abaixo, agora é uma pedra grande, uma só peça de granito, procuro o ponto mais alto e pra ter silêncio peço aos companheiros Chico, Leo e Wali, que são filhos do casal do sítio, que fiquem afastados de nós. Ali, gravei um texto do Flávio Motta, que ele havia escrito e me dado ainda no início das nossas conversas. Primeiro, gravei eu mesmo, depois na voz da Anaíra, ficou bem melhor com ela. O Sol foi batendo, a rocha esquentando, vem calor de cima vem calor de baixo, um forno, mais algumas cenas e iniciamos a descida por outro caminho que, graças a Deus, foi melhor e mais curto que a subida. Lá na casa do sítio, o Chico papagaio falando sem parar 'toma água, come alfinim, toma água, come alfinim', alfinim é um tipo de rapadura, mais alva, menos doce. Depois do almoço íamos pra Santa Terezinha, pra nossa conversa com amigos de Manoel de Coco. Na volta, o Chico papagaio repete tudo que falou pelo caminho quando chegamos, a cada trecho da estrada repete as mesmas palavras, faz jus ao apelido.

Vou atrás de novos óculos, pois o meu ficou perdido na caatinga da serra da besta, deve estar lá derretendo, quem sabe virando petisco de formiga cortadeira, que tem muita por lá, vi caminhos imensos de formigas elas deixam um rasto de sementes de jatobá ao levarem as folhas para os seus ninhos.

Minha expectativa era grande para essa tarde de sexta-feira. De terça-feira pra hoje liguei duas vezes pro Tico, genro da dona Maria irmã do Manoel e do Artur, pra saber se estava indo bem a proposta de juntar alguns amigos numa roda de conversa, Tico garantiu que sim. Uma das histórias a saber sobre Manoel de Coco era de suas habilidades para a cura de animais, a filha dele, Vilma, contou que o pai sabia de tudo da saúde das criações, que muitas pessoas iam até ele pedindo pra curar seus bichos e o Manoel fazia rezas, dava uns passes no 'giro' pra onde estava o animal, nem precisava ir até lá, ele se voltava na direção indicada e mandava a reza dali mesmo. Manoel era curandeiro.

Chegando lá, vamos até a loja do Joça Rael. Mantenho a estratégia de começar a conversa escutando a fita k7, e segue a conversa, câmera e microfone acompanhando, chega o Artur bem arrumado de paletó, de cinto, boné do Flamengo e óculos escuros. Daí chega o José Leite, bem falante, articulado e conta boas histórias do Manoel e dá uma pista importante, que um francês, Pierre, que fez gravações de áudio do Manoel e que foi 'casado' com uma mulher de Santa Terezinha. Há muita interferência de som, como não tem rádio na cidade toda propaganda é feita por meio de 'carro de som' com potentes alto-falantes. Várias vezes fomos interrompidos por total impossibilidade de escutar o que se falava.

O Tico havia combinado de irmos ao bar do Orlando do Vasco, segundo ele um bar 'de família'. No caminho, outras pessoas vinham se apresentar e contavam alguns causos de Manoel, eu os chamava pra ir até o bar do Orlando. Chegando lá as portas estavam se abrindo, parece que o bar abriu especialmente pra nós, armamos duas mesas na frente do bar, na rua, cadeiras em volta, umas cervejas e refrigerantes...

Vieram várias pessoas, alguns ficavam um pouco, outros ficaram o tempo todo. Um deles, o Aílton, falava mais e foram surgindo histórias de Manoel, muitas risadas. O Tico trouxe dois chapéus que foram de Manoel, essa imagem dos chapéus foi forte, objetos tão marcados pelo tempo, me pareceu algo muito íntimo, muito pessoal, um pertence tão próximo; na hora fiquei emocionado e tímido diante desses chapéus ali sobre a mesa.

No início, a Vilma ficou mais de lado só escutando depois é que começou a falar e contou umas histórias do pai e foi muito comovente, quase chorei, até chorei por dentro segurando lágrimas, aquilo ia virar uma choradeira só então segurei. A história do Manoel de Coco no meio de um temporal, na casinha de pau-a-pique, que ele foi lá pra fora segurar o plástico preto que servia de cobertura da casa, pra não entrar água dentro, pra não molhar as crianças, e ficou lá fora um tempão segurando o plástico até a chuva acalmar, aí ficou muito clara a alma do cara, iluminou toda a história que estamos escrevendo, Manoel foi um forte cabra macho na melhor acepção da expressão, honrado e que tinha a luz da alegria e do riso que espalhava pra todo mundo sem distinção, um pai como qualquer um, inclusive eu, gostaria de ter. A Vilma chorou e foi um fechamento da roda bonito, todos estavam emocionados, mas na hora só consegui gravar a história com o gravador de voz...

Despedidas demoradas, Anaíra recitando o poema do soldado de São José do Egito, que combateu Hitler, mas que, na real, ficou escondido no porto de Recife amasiado com moça da vida e que dali mandava cartas pra mãe contando proezas de guerra, também gravei no gravador de voz, Anaíra fala todo o poema direitinho e é longo e cheio de episódios.

Sábado, 29 de outubro. Zé Veíña é José Souza e Silva, preciso conferir nomes e apelidos, são tantos Zés que todos se misturam, o Jackson do Pandeiro tem uma música intitulada 'Como tem Zé na Paraíba!', e ele tem razão. Com a gravação de ontem, lá em Santa Terezinha, achei que podíamos seguir viagem. A idéia era partir pra João Pessoa no dia seguinte e fazer uma busca de imagens sobre a guerra de Princesa, a guerra do coronel Zé Pereira contra o governo de João Pessoa, pra entrar na edição do documentário. Mesmo informações textuais poderão ser aproveitadas e, lá na Universidade Federal da Paraíba, pensava em ter acesso a arquivos. Também queria um tempo pra refletir, pra escrever ainda imerso no processo da viagem, pra elaboração do diário.

Uma questão que me acompanhava o tempo todo, desde o início do projeto, é que, por um lado, eu propunha uma aproximação da narrativa de diário, como Mário de Andrade criou em seu *O Turista Aprendiz*, na viagem à Amazônia, de 1927, que é totalmente distinta da narrativa da viagem ao nordeste de 1928, com a narrativa do filme documentário. Mas, o processo da viagem por que ela ocorre, como surge sua intenção, como ela decorre, não acontece como mera viagem de turismo, não que a viagem turística seja sem propósito, ou que a viagem de Mário de Andrade tenha sido sem propósito. Mas neste projeto, eu coloquei um propósito específico, circunscrito, ela se dá em torno da pessoa Manoel de Coco, a viagem vai em busca dessa pessoa que fala na fita, vai em busca da história dessa pessoa e da origem da fita. Isso coloca de imediato dois níveis de textualidade, em primeiro plano estou buscando a identidade de Manoel de Coco e daí desdobram-se questões de várias perspectivas, da cultura, da literatura oral, da antropologia, da história e geografia e, como fui descobrindo ser a questão essencial, para mim, da natureza

humana, do Homem Manoel Bento de Araújo. Junto a tudo isso, ocorre a criação do texto do diário de viagem, não mero relato factual, mas bebendo na fonte andradiana, busco a invenção de um texto que abranja a máxima totalidade possível da experiência vivida, no plano intelectual, emocional e social. Com esse desenho de projeto ir para João Pessoa pesquisar imagens, iconografia e ter tempo pra refletir, digerir a vivência e escrever, tornou-se uma etapa do projeto. Decidi que era hora de partir.

Dormi pouco, agitado com todos os acontecimentos e com a próxima partida. Silvio só chegou às 3:00 horas da madrugada, tinha saído com Clêne e amigos e traz uma história das boas. Estavam eles conversando e Silvio conta sobre nosso trabalho, fala de Manoel de Coco, da busca de sua história, da fita k7 que teria sido gravada por um francês, um tal Pierre que foi casado com uma tal Dalva, natural dali mesmo e nessa hora, a Clêne dá um pulo, um pulo beleza sobre o copo de cerveja e grita 'eu sei quem é essa Dalva!' e conta a história - 'Deve ter acontecido nos meados dos anos 60, Dalva morava em São José do Egito, teria uns 16 ou 17 anos e fica grávida. A família não aceita, briga e Dalva foge pra Recife, lá, desamparada, sem ninguém, sem recurso, cai na vida, no porto, no cais. Um tio dela vem de SJE a encontra e leva de volta pra casa, onde nasce o filho. Sabe-se lá por que, deixa o filho e vai embora, de novo pra vida aventureira no cais de Recife. Lá, conhece um francês que apaixonado a leva embora. Viveram um tempo na França e depois voltaram, pode ser esse o tal Pierre...'

Seria essa a origem da nossa fita? De um drama pessoal, familiar, decorreram situações que deixaram vestígios de outras histórias, se entrelaçando numa miríade de teias que, de modo ainda não bem esclarecido, fez chegar uma fita às mãos de Flávio Motta, professor de história da

arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e muitos anos depois eu escutei essa fita na casa dele e vim aqui pro interior de Pernambuco pra saber qual é a história!!!

Às 5:00 horas do domingo, 30 de outubro, saímos rumo a Campina Grande, no ônibus não consigo dormir, meu estado de agitação aumenta, parece que estou num carrossel - a história de Manoel, a falação de Vilma, o diário de Mário, tudo ao mesmo tempo passando por minha cabeça. Acompanho a paisagem, caatinga, fazendolas, ao longe a serra de Teixeira, não vamos passar por lá, Chico papagaio disse que a subida da serra é belíssima, íngreme, lá está um dos pontos mais altos da Paraíba. Estamos em região de fronteira, SJE é Pernambuco e logo à frente vem solo paraibano. O ônibus segue por uma estrada boa que vai se esburacando, é um treme treme danado, e o motorista pára pra qualquer mandacaru de beira de estrada. Passamos a cidade de Teixeira, Taperoá, Patos não... Vou fazendo umas imagens, registrando a mudança do agreste pra zona de brejo, vão chegando montanhas bem verdes e fazendas com grandes plantações, estradas melhores e mais urbanizadas. Nosso rumo agora é Cabo Branco. O que fazer com tudo isso que eu desencadeei? Quero um ou dois dias pra escrever e refletir.

Em João Pessoa, encontramos a amiga Betta e o George. Ela, de São Paulo, agora residindo na capital paraibana. Depois de um passeio pelo centro histórico da cidade, Betta nos leva até Jacaré, uma pequena praia a beira do rio Paraíba, famosa Jacaré... O lugar oferece um belo visual do pôr de Sol e, há muitos anos, o músico Jurandir do Sax toca o 'Bolero', de Ravel, no final da tarde, todos os dias ininterruptamente, dizem que ele está no Guinness Book como o músico que toca a mesma música por mais anos seguidos O Jurandir é negro de longos cabelos cacheados, vistoso, bem

vestido. Ele começa a tocar, ele está numa canoa a remo e vai passando pelo rio entre a margem onde estamos e o Sol que vai caindo, o clímax da música coincide com o Sol queimando a linha do horizonte. Nesse dia, o céu estava limpo sem nuvens e o espetáculo é total... Não é bem do meu gosto... O grotesco é que se juntaram ali em volta vários bares que aproveitam o movimento trazido pela arte de Jurandir, mas um bar vizinho inventou de fazer a mesma coisa... Então não tem só o Jurandir, tem um outro músico que toca também o 'Bolero' e fica uma concorrência, aí chegam barcos de turismo cheios de gente e o guia com alto falante dizendo 'é aquele da direita, o verdadeiro Jurandir, o outro é imitação' e o barco vai atravessando na frente do público, é hilário e grotesco. Depois disso tudo, ainda tocam a 'Ave Maria' e soltam fumaçinhas... Mário, que já não gostava dessa música, iria odiar tal representação dum 'hino ao Sol'.

Nos dois dias seguintes fiquei só, revi minhas anotações de viagem, escrevi mais detalhadamente o diário de viagem e fiz um balanço da produção. Filmei o mar, as ondas, luzes refletidas. Entre outras coisas, concluí que precisava de uma longa entrevista com Vilma, filha de Manoel. O registro de sua voz, na roda de amigos, não era suficiente, quero voltar e conversar com ela, da história da família, da história dele. Ao falar de ir a Santa Terezinha fiquei surpreso com a Betta e o George que se animaram em nos acompanhar, ela ainda não conhecia o sertão da Paraíba e abraçou a oportunidade. George, conhecedor de muitos caminhos propôs um roteiro ampliado para a volta passando em Cabaceiras, Ingá e Areia. Combinamos de sair na sexta-feira bem cedo. Liguei pro Tico em Santa Terezinha, ele chamou a Vilma e falei com ela da gravação, ela aceitou com satisfação. Noite de sono agitado.

A busca por materiais sobre a revolta de Princesa está prejudicada por uma greve na Universidade Federal; vou procurar outras instituições e isso vai precisar de mais conversas e articulações oficiais do que posso conseguir agora.

Na quinta-feira, 03 de novembro, fomos ao Convento de Santo Antonio e Igreja de São Francisco, que é igreja de Santo Antonio da ordem Terceira de São Francisco ou algo parecido, pra que é que a igreja inventou essa organização tão complicada? Ou isso apenas reflete que a igreja é coisa dos homens e os homens não se dão bem uns com os outros e quando fazem alguma coisa em grupo logo vem uma cisão e outra e outra, e daí inventam um monte de nomes complicados pra grupos complicados. A Igreja de São Francisco, é deslumbrante em seu barroco rococó exagerado, como convém ao rococó, não percebi tanta ornamentação em São João Del Rey, Minas Gerais, mas pode ser desmemória minha. Com todo o respeito prefiro a de São Bento, ali do lado, onde pude vislumbrar um êxtase arquitetônico. O despojamento me dá maior liberdade de espírito pra sentir O grandioso. Achei importante conhecer a São Francisco, que Mário de Andrade elogia em seu diário, na segunda viagem.

Lembrando, maceió é quando se forma uma lagoa na praia, seja por uma barra de rio que se fecha com as areias empurradas pelo mar, ou por acúmulo de águas de chuva, tinha maceió na barra do Gramame. Há falésias vivas e falésias mortas, as vivas são as que ainda se alteram pela ação dos ventos e das marés, as falésias mortas já não mudam mais, em geral tem vegetação que contribui pra sua proteção, como atrás da praia do Cabo Branco. Conforme o vento, o mar fica mais ou menos turvo, a corrente empurra os sedimentos da barreira pra um lado ou pra outro.

Sexta-feira, 4 de novembro. Saímos às 5:00 horas, chegamos em Santa Terezinha 9:30 horas, o último trecho foi um tanto aflitivo, 'cadê a entrada pra Sta. Terê?' Não aparecia, demorou a chegar. Nesse caminho todo, assistimos mais uma vez à transição da paisagem, da faixa litorânea pra zona dos brejos, daí pra zona do agreste e do sertão. Fomos para a casa do Tico, já estava combinado de fazer a gravação lá. A casa da Vilma é muito escura e estreita, difícil resolver a cena e apostei que na casa do Tico ia ser mais fácil, não foi tanto assim. No início achei que Vilma estava tensa, preocupada, ela me falava 'eu quero deixar claro que ...' com muita ênfase, mas era só o jeito dela. A conversa fluiu extensa, sem muita intervenção minha, ela falou mais de duas horas, falou coisas bem legais, de tudo da vida do pai e da família. Saímos todos com emoção de um encontro que provocou lembranças fortes sobre um homem que não conheci pessoalmente, saí de São Paulo fui até Pernambuco, Santa Terezinha, nossa presença fortaleceu um amor de filha pra pai, de família. Partir pensando em voltar, e voltei.

Na segunda viagem, de 2007, entrevistei pessoas que não havia encontrado antes, o Damião, músico sanfoneiro muito amigo do Manoel, a Dalva, mulher do francês Pierre que gravara a fita que deu origem a essa minha história. Por coincidência ou não... essa viagem foi na mesma época da primeira. Eu tinha planejado voltar em abril, maio, mas não foi possível e veio cair nos quase mesmos dias, incluindo até o dia de finados. A conversa com o Damião foi muito boa, bem tumultuada pelo movimento de gente entrando e saindo no quintal da casa dele, mas o resultado valeu, a história do Manoel 'botar chifre' em Lampião é ótima... E a Dalva.

Dalva, só depois em São Paulo, telefonando, é que consegui encontrá-la, estava morando ali mesmo em Santa

Terezinha. Pelo telefone, ela contou-me um pouco de sua história com Pierre e quando nos encontramos, em 2007, abriu sua caixa de fotografias e revelou detalhes, mas nem todos. Vamos dizer que sejam nomes e lugares fictícios... Uma jovem alegre e inquieta, vivendo num vilarejo perdido no agreste pernambucano nos meados dos anos 1960, tem uma filha antes de completar 17 anos. Rejeitada pela família, é levada pra capital, sem a criança recém nascida, e deixada lá na casa de uma mulher conhecida... Depois de um ano, aparece um francês que fica encantado com a jovem, apaixonou-se e a leva consigo, ela estava com 18 anos, ele aos 40; e assim tem início um conto de fadas que se desenrola por outras páginas que não estas... Ele era também apaixonado pela cultura popular, pelas tradições, filmava, fotografava e gravava músicas extensivamente, de apresentações de blocos de carnaval em Olinda, cantorias e tudo o mais que lhe despertasse o interesse. E foi numa visita à cidade natal da jovem Dalva, que o francês Pierre conheceu o Manoel de Coco e registrou sua fala, suas aventuras na revolta de Princesa, sua risada contagiante. E foi uma cópia dessa gravação que chegou às mãos do irmão de Flávio Motta, por um caminho que não desvendei, e daí à casa de Flávio. Pierre também filmou Manoel, mas todo o acervo de filmes, fitas, fotos, slides, acumulado por anos de documentação diletante perdeu-se num incêndio. Nada restou, apenas essa fita, algumas fotos, nenhuma de Manoel.

Depois da entrevista com Vilma, passamos por São José do Egito indo pra Ouro Velho, Prata, chegamos à BR 432, em pleno Cariris Velhos, até São João do Cariri e dali, por terra, até Cabaceiras. Esse trecho de terra acho que foi o mais belo de toda a viagem, pelo agreste, pelas serras, caatingas e, ao mesmo tempo, onde tinha água surgia um verde exuberante, vida. O contraste é que faz aparecer, se uma coisa está indistinta sobre as outras, torna-se quase

que inexistente, é preciso acentuar, chamar a diferença. No meio do agreste seco e retorcido da caatinga, quando surge água o verde explode os pássaros se encontram. Assim luz e sombra se completam, não é apenas com a claridade que criamos imagens, precisamos da sombra e é na composição das duas coisas que estabelecemos um sentido. Sem relação diferencial as coisas ficam invisíveis.

Cabaceiras, a cidade pulula de histórias de filmes lá filmados, a nossa 'roliúde' sertaneja, tem até um letreiro gigante semelhante ao da matriz norte-americana. Casario do início do século 20, mais antigos a cadeia, a igreja. Gislane e Fabiana, secretária do prefeito e secretária do turismo nos recebem e apresentam a cidade, já noite abrem as portas da igreja só pra gente ver, são duas entusiastas da cidade, que é a cidade do bode, tem a festa do bode rei e tem a estátua do bode na praça central, com um saco enorme e a tradição manda tirar foto segurando o saco do bode pra dar sorte e alcançar um desejo.

No dia seguinte, sábado, caminho de terra, caatinga seca do Cariri, dizem que é a região mais seca do Brasil, de 200 mm a 700 mm de chuva ao ano, ou menos que isso. Já eram 10:00 horas o Sol ia bater na gente. Chegamos no Lajedo de Pai Mateus.

O lugar é muito impressionante, uma grande, grande mesmo, laje monolítica de granito com matacões espalhados por cima, a pedra do capacete, a pedra do sino, o abrigo de Pai Mateus, blocos arredondados esculpido pelo tempo em formas surpreendentes. Pai Mateus foi um eremita que viveu ali de baixo de uma grande pedra e isso tem muito tempo, não é história documentada, é uma lenda local, história dos antigos mas deve ter sido há umas cinco ou seis gerações. Mateus era curandeiro e falava com os animais, se entendia com eles (Manoel também se entendia com os animais...). O

formato do lajedo é de uma grande calota elevada, dando uma sensação de aproximação com o céu. Percorremos o lajedo passando pelas pedras, o Sol batendo na gente, um calorão danado a rocha esquenta e vem calor de cima, de baixo, de todos lados.

Seguimos pra outro local, uns dois quilômetros dali, o calor judiava, fomos ver as pedras Sacas de lã. É um impacto, enormes pedras retangulares empilhadas como se fossem fardos de algodão, numa altura de uns vinte a trinta metros, na base o leito de um rio seco, um ipê amarelo florido, areia e um pouco de água que não dá vontade de se banhar, fica lá parada, quente fermentando. Andamos em volta, ao longo do rio seco muitas pedras, sem dúvida é um local que retém histórias e pré-histórias. As pedras empilhadas sugerem dúvida quanto à sua origem, teria sido obra de algum grupo humano alucinado com visões místicas? Ou a grande mãe natureza brincou com suas forças poderosas? Tem tudo pra ser um rico sítio arqueológico.

Aqui também voltei. A forte impressão deixada estimulou retornar e fazer imagens em hora melhor que essa de luz inclemente de quase meio dia. Na segunda viagem, filmei as Sacas de lã ao entardecer e o Lajedo ao amanhecer, nas horas mágicas.

Por ora, o roteiro de George incluía Ingá e Areia. Seguimos pra Ingá, uma cidadezinha comprida onde tem a pedra de Itacoatiara, um fantástico tesouro arqueológico. O local é como uma pequena chácara o seu Renato tomando conta, ele diz que é trabalho voluntário o que faz, mas o lugar é bem largado, na casa tem um 'museu' umas peças jogadas, dinossauros de plástico herança do filme 'jurassic park', e nenhum cuidado com informação, com nada, aquilo está ali só pra dizer que tem, mas não tem. A Itacoatiara é uma laje monolítica de uns dois metros de espessura, mais

de vinte de comprimento, deitada ao longo do rio Ingá entre outras pedras, a face vertical apresenta muitas figuras em baixo relevo. Não localizei pesquisa conclusiva da sua origem e impressiona a quantidade e a riqueza da expressão plástica. O seu Renato colocou em volta da laje uma cordinha presa em uns pauzinhos pra impedir que as pessoas cheguem perto e toquem com as mãos e pisem nas gravuras que estão na pedra do chão, a maioria é na laje vertical. Essa cordinha, não deixa de ser simbólica, é o que uma pessoa pôde fazer pra cuidar de um patrimônio universal, por outro lado, significa também o descaso das instituições que deveriam cuidar do patrimônio, da história e da cultura. Ficamos ali por uma hora, filmando e fotografando, mais além um grupo de pessoas nativas estavam aproveitando o rio pra lavar roupa e tomar banho, tudo muito simples. Ingá já é zona do brejo, próximo a Campina Grande, bem verde e cultivada.

Tocamos pra Areia, povoação antiga com casario tombado pelo Patrimônio Histórico, terra de José Américo, personagem de vulto na história regional e nacional, autor de 'A Bagaceira', aqui é terra de engenho, rapadura e cachaça. A cidade tem uma colocação incomum, instalada bem na crista da serra da Borborema, bem exposta a ventos e trovoadas, vamos subindo junto a manchas de mata atlântica e terraços cultivados, zona de cana de açúcar, estrada sinuosa, perigosa, mas logo chegamos. O casario da cidade já está bem misturado, partes novas e feias com as antigas graciosas, enfeitadas, damos um volta filmando e fotando e paramos na frente do Teatro Minerva. É simplesmente impressionante, delicado, por fora tem uma presença simples, discreta, por dentro é todo em madeira, original de 1859, incrível como está bem conservado e tem uso! Falaram de três grupos da cidade que se apresentam lá, um deles estava ensaiando, aquilo dá uma locação ótima. Já

eram umas 17:00 horas e não havíamos almoçado, conseguimos um refeição muito boa, carne de sol, macaxeira derretendo de vaporosa, caninha boa e cerveja gelada, estávamos num calorão danado desde as 10:00 horas da manhã.

Depois, procurando e telefonando, consegui falar com a administração do Teatro, que é da Universidade Federal da Paraíba e cheguei ao grupo de teatro Gameleira, meu contato foi com o Cornélio; isso foi tramado nos primeiros meses de 2007. Propus a ele a filmagem de uma cena, um encontro de Mário de Andrade com Manoel de Coco no palco do Teatro Minerva. Por e-mail enviei para Cornélio dois textos, um para as falas de Manoel, baseadas na fita e em outras coisas que eu havia coletado sobre a revolta de Princesa, o outro para as falas de Mário, fragmentos que selecionei do diário da viagem amazônica. Combinamos que a gravação seria em uma noite, eu chegaria a Areia de tarde e nesse dia apenas nos reuníamos e preparávamos a cena. No dia seguinte, à noite, pois quase todas as pessoas do grupo trabalham durante o dia (o Cornélio é padeiro), faríamos a gravação.

Entretanto, ainda em São Paulo, escutando 'A Hora do Brasil' (gosto do programa por ser uma das poucas opções de se ter notícias de outros rincões, que não falem só das coisas de Rio e São Paulo); pois bem, daí apresentaram um cantador de cocos e emboladas, bela voz, bom ritmo, anotei o nome - João Benedito, de Campina Grande. Mandeí um e-mail pra Radiobrás pedindo informações e logo recebi a resposta com os telefones do Benedito, liguei pra ele e disse que gostaria de filmar uma cena com ele...

Em 2007, quando passei em Campina Grande a caminho de Areia, fui até a casa de Benedito conhecê-lo, figura alta, bom porte e voz de sonoridade bem colocada - é conhecido como Benedito do Rojão, um ritmo específico de embolada,

com o pandeiro, que ele cultivava. Aí contei a história de Manoel, ele escutou um pouco da fita k7 e fiz a minha proposta, no dia seguinte ele iria pra Areia, que é a uma hora de ônibus de Campina, chegava lá pelas 16 horas e fazíamos a cena no Teatro Minerva, junto com o grupo de teatro, ele contracenando com 'Mário' e 'Manoel', entusiasmado imediatamente ele topou.

O que eu joguei no palco foi um encontro fictício, um 'desafio de contadores de histórias', cada qual com seus causos e dava empate 'na cabeça', o Benedito do Rojão fazia o papel de apresentador, chamando o encontro de 'Mário e Manoel', em seguida cada um contava uma pequena história bem mentirosa... e o Benedito intermediando com seu pandeiro e improvisando no verso... Filmamos isso dia 07 novembro de 2007, com toda a improvisação de algo não ensaiado, mas foi muito divertido, o pessoal do teatro adorou a presença do Benedito e o Benedito ficou fascinado pelo teatro.

Final da primeira viagem, saímos de Areia, a Lua em quarto crescente com uma estrela fisgada na ponta, chegamos a João Pessoa pelas 21:00 horas, do sábado 5 de novembro de 2005. Amanhã vamos pra Recife, avião, São Paulo. E agora mané? O quê que eu faço com isso tudo? Histórias de Manoel de Coco, Chico papagaio, Anaíra, Zé Veíinha, Dalva, Cabaceiras, Pai Mateus! Outras histórias me vem à cabeça... Esse diário termina hoje?

O que me parece, refletindo agora, é que acabei misturando mais do que inicialmente previsto, os dois tipos de diários que Mário de Andrade escreveu no final dos anos 1920, do inventivo e prazeroso texto da viagem amazônica e do relato objetivo de encontros e desencontros na viagem ao nordeste de 1928/29. Acho que juntei um pouco de cada um desses diários, meu trabalho manteve-se ainda bastante

fincado no percurso documentário em torno da figura do Manoel de Coco e minhas possibilidades de criação poética, passada a fase de produção de campo, de gravações lá em Pernambuco e Paraíba, estão todas (e não são poucas!) na mesa de montagem... Mas é isso mesmo o que propus! Além da busca por Manoel eu procurava criar um caminho divertido para encontrá-lo.

A segunda viagem é um decalque da primeira, preenchendo espaços vazios que sobraram entre as tantas idéias que se passaram, tem quase a mesma duração e época. O único lugar novo visitado foi Princesa Isabel, onde busquei elementos pra compor uma história da revolta do coronel Zé Pereira. Mas em Princesa encontrei o Real Circo... Falei com a gerente, propus uma cena... E Manoel de Coco agora figura no repertório do palhaço 'Cheirosinho'. A passagem por Princesa não trouxe muita coisa, algumas fotos de arquivo, imagens da cidade, uma boa entrevista com o jornalista Zé Duarte, mas realizada em péssimas condições de luz e som. Pelo menos, saí de lá com o telefone do Aloysio Pereira Lima, filho do coronel Zé Pereira, então residindo em João Pessoa.

Desta vez quem me acompanhou foi o Antonio Gonçalves, fiel escudeiro de tantas bravatas, enfrentando moinhos e quimeras. O Silvio, atarefado na conclusão de seu mestrado, não pôde comparecer. Seguimos um percurso igual, São José do Egito, fazenda São Pedro, Santa Terezinha, daí Princesa Isabel, Campina Grande, Areia, Lajedo Pai Mateus, João Pessoa.

Procurei Manoel Luiz, o profeta de São José do Egito. Nas conversas com Vilma surgiu uma questão que pedia uma consulta aos astros - qual a data de nascimento de Manoel de Coco? 03 de março de 1915, como na certidão de nascimento, ou 29 de março de 1919, como a família

considerava. Manoel é do signo de Peixes ou de Áries? E levei a questão para o Manoel Luiz responder...

Depois, em João Pessoa, consegui um bom material sobre a revolta de Princesa na Fundação Casa de José Américo e uma longa entrevista com o filho do coronel Pereira.

Continuo ou paro...? Posso inserir tudo como num filme de Resnais, atemporal, mas cravado nos dezenove dias da viagem, em 'flash back', em 'flash forward', tempo imaginário, subjetivo, emocional, noites sem dormir, tempo histórico, Dalva e Pierre, revolta de Princesa, Lampião tomou chifre de Manoel, Mário encontra Manoel no Teatro Minerva...

Fechando um ciclo. Agora, há pouco tempo, voltei ao I Ching curioso para saber qual o sentido que seria indicado como desfecho para essa história toda. O primeiro hexagrama obtido 'Fêng'¹⁷³, significa Abundância (Plenitude) - a clareza interna junto ao movimento externo geram grande desenvolvimento cultural... Bem, acho muito elogioso, mas sinto isso mesmo, pra mim foi o processo de aprendizado mais importante que trilhei até hoje. E o segundo hexagrama foi 'Ta Chuang'¹⁷⁴ ! Isso é que é surpresa! O mesmo símbolo que veio no início da viagem...

10 de novembro de 2005, quinta-feira, na casa de Flávio Motta. Ele contou-me ter morado no interior do Piauí, no sertão, ficou num quartinho de uma casa, com uma rede e algo onde por suas coisas. Forrando a mesinha tinha folhas de jornal antigo com noticiário que falava de refregas entre coronéis... Ao final do almoço, ele perguntou 'você sabe o que está fazendo? Você sabe o que é tudo isso, o Manoel de Coco? O que você vai fazer?' Aí ele

¹⁷³ *Op. cit.* pág. 170.

¹⁷⁴ *Op. cit.* pág. 116

falou da fita de Möbius, de estar dentro, de estar fora, de ver uma coisa que parece outra, de buscar o pulo do gato!

Uma narrativa não chapada, não linear, não óbvia, onde tem o ponto de passagem... o ponto de virada..."

"O que posso fazer é contar histórias, o problema não é saber se são verdadeiras ou não. O problema é somente este: é a minha aventura a minha verdade?"

C. G. Jung Memórias, Sonhos e Reflexões.

P.S. – prezados leitores, convoco a vossa Santa Paciência em auxílio da apreciação de um trabalho – o filme – no qual não comparecem ainda todos os filamentos do bordado. Detalhes da trilha sonora que não consegui dar o melhor acabamento, a lista de créditos que será inserida, um ajuste fino no ritmo das imagens, maior exposição das minhas falas; são alguns dos itens que ainda estou trabalhando.

Estou considerando possível realizar a montagem de um curta-metragem (em torno de 20'), tempo mais apropriado para exibição em sala de aula; de um média (52', para TV) e de um longa-metragem, com tudo o que eu quiser inserir, cenas gravadas que não editei agora (como a do Teatro Minerva! Que é uma cena de montagem complexa, três pontos de vista, três personagens...), cenas de arquivo, outras memórias, sonhos, reflexões. Estarei trabalhando nessa finalização nos próximos meses.

Tal empreitada pode ser um modo de ampliar a circulação do(s) filme(s), posto que a exibição tem sido cronicamente inviável e algoz de tantas de nossas produções. A partir de janeiro de 2009, a versão final, ou as versões, estarão disponíveis na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes desta Universidade de São Paulo.

5 – Conclusão

E não havia um roteiro. Roteiro como tradicionalmente entendido, uma escrita que organiza e conduz a linguagem do cinema. Anita Leandro¹⁷⁵ verificou que os manuais de roteiro existentes no Brasil pouco desenvolvem o assunto quando se trata de filmes documentários e filmes didáticos; estes são relegados ao limbo dos subprodutos destinados às enfadonhas salas de aula e sessões de treinamento... Leandro, após a análise de *Roteiro do filme "Paixão"*, de Jean-Luc Godard, questiona – *"Como foi possível que um texto escrito, um discurso estranho às imagens e aos sons, pois construído antes deles, tenha conseguido, a tal ponto, dominar não só a prática cinematográfica, mas também a própria reflexão teórica sobre essa prática?"*

Parti de duas idéias, explorar narrativas e processos. As narrativas surgiram das várias histórias contadas: a minha, que percorre a trajetória do filme; a de Manoel de Coco, que comporta a sua história de vida e as histórias que ele inventava; as histórias que os outros tecem sobre Manoel; as pessoas entrevistadas, que se tornam personagens e falam de si mesmas e de fatos históricos; as histórias inventadas por mim, com a participação de outros. Com o acúmulo das várias histórias procurei construir, pela sobreposição, uma só narrativa.

Lançada a questão "quem é esse Manoel?" a narrativa se desenvolve entorno de sua resposta. E, como se deram os acontecimentos, de qual modo, para se chegar onde, será motivação para o desejo do público acompanhar tal busca. A função dessa narrativa é promover a vivência da busca de uma identidade.

¹⁷⁵ LEANDRO, Anita. *Lições de roteiro, por JLG*. Educação & Sociedade, vol. 24, n. 83, Campinas, Ago. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a19v2483.pdf>. acessado em 22/11/2007.

Os processos incluem desde a passagem da palavra falada para a fita magnética, na gravação original da fita de 1968 (que é um dado a priori), a copiagem para formato digital, que realizei em 2005, o seu uso na montagem do filme, a transcrição da fala de Manoel. A fita, que no início era apenas um registro sem identidade, tornou-se um documento. Preparei uma ficha que informa sua origem, data, autoria, e um pequeno texto sobre Manoel, a sua história e o personagem por ele criado. É possível agora inserí-lo como documento em outras séries, em outros estudos. É um recorte, uma representação de algo que os homens fizeram, de uma ação social e cultural. Flávio Motta várias vezes me falava da questão do documento, da importância de constituir o documento com integridade e fundamentação tendo em vista torná-lo um objeto claro e transparente quanto a sua origem e seu propósito – quem fez, por que fez, para que, como fez; Flávio enfatizava que o documento carece de seu histórico e que exige cuidados no seu tratamento e uso, por que é isso que dá o sentido da coisa. Ao tomar nas mãos esse objeto, a fita magnética, procurei colocá-lo num contexto coerente com sua origem e desempenhando um papel protagonista nessa nova história; por uma questão de ética, muito própria do documentarismo, não conjecturei de fazer uma apropriação meramente ficcional. As ficções imaginadas se deram entorno da fala de Manoel e a partir das referências da viagem.

Ao apresentar a fita k7 às pessoas e assim iniciar a conversa, utilizei isso como um “dispositivo”, uma estratégia para a obtenção de imagens e conversas que seriam articuladas na montagem, constituindo a própria narrativa do filme. Na utilização de dispositivos como estratégia de produção de uma narrativa, seja a simples entrevista ou a audição da fita k7, o que está sendo documentado existe apenas naquele momento, a partir do acionamento do dispositivo. Em nosso caso, o dispositivo não se restringia ao uso do aparelho reproduzidor da fita k7, este provocava uma situação inédita,

única e irreproduzível, mas que se desenvolvia mesmo após ser desligado o aparelho, seguia pela conversa livre e nem sempre pautada como entrevista.

A inspiração veio em grande parte d'O *Turista Aprendiz*, nas invencionices que Mário de Andrade insere junto ao relato de sua viagem amazônica. Procurei criar situações com a participação das pessoas que conheci, com o referencial que elas me ofereciam de si mesmas – à Cleonice, propus a criação de um poema que falasse de Manoel e que ela o apresentasse em performance lá na Usina; no passeio à Serra da Besta, acompanhado de Chico Abílio e Anaíra (filha de Cleonice), inventei um vislumbre de tempos imemoriais junto ao texto de Flávio Motta, que indaga sobre a distância, o deslocamento, a identidade; com o astrólogo Manoel Luiz, solicitei o mapa astral de Manoel de Coco...

Em diversos momentos invejei a liberdade do escritor com sua pena, que traça as linhas que deseja sem ater-se a limites que não os próprios de suas idéias e virtudes. Eu precisava fazer imagens, produzir situações, encontrar pessoas e pedir-lhes a colaboração. Inspirado em Mário de Andrade iniciei essa viagem e o levei comigo, na volta o encontro dos repentistas no Largo do Paissandu marca essa parceria.

A oralidade é uma questão de fundo em toda essa trama de histórias. O exercício da palavra realizado por nossos entrevistados remete à experiência de vida de cada um, ao seu repertório cultural, à memória pessoal e coletiva. Temos um compartilhar, uma socialização da memória, pelo exercício da palavra falada. Não deixo de lembrar de *Ruzante*, na análise de Marlyse Meyer¹⁷⁶ – Ângelo Beolco inspirou-se num tipo “Manoel de Coco” para criar seu personagem fanfarrão, elementar, sensual, ele mesmo o herói de

¹⁷⁶ MEYER, Marlyse. *A "Moscheta" de Angelo Beolco, o "Ruzante"*, In: Pirineus, Caiçaras... Deambulações literárias. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967, pg. 7-23.

suas histórias inventadas. Ambos manifestam a necessidade humana da fantasia poética.

A fita. Na primeira audição provocou-me uma comoção, a guerra sangrenta, cruel, um narrador destemido e corajoso, o riso debochando da morte. A história relatada por Manoel, da "Revolta de Princesa", foi obscurecida pelo assassinato de João Pessoa, um drama se sobrepôs a outro. Uma história quase esquecida, mas que está lá no sertão, é só perguntar que apontam onde foi, falam das contendidas, a memória levanta um cenário e passa o "filme". A recriação é o elemento principal, e Manoel o faz muito bem, um novo "filme" sempre surgirá, desde que haja a revitalização de elementos, desde que as narrativas re-elaborem o sentido, acrescentando, suprimindo, inventando e atualizando a experiência passada.

Percebi a fita como o início de uma viagem *folklórica* que vai ao encontro do caldeirão mágico das "estórias que o povo conta", e fui achar isso não só em São José do Egito, em Santa Terezinha, mas no próprio fazer o filme. Faltava alguma coisa, a centelha de ignição, algo que permitisse criar receitas maravilhosas, juntando tudo com tudo e fazer um belo bolo confeitado. E foi Telê Ancona¹⁷⁷ que me apresentou o mestre Mário brincando com o real e o imaginário.

Com o conceito de intertextualidade trabalhamos o filme enquanto sistema que possui relação com outros sistemas de significação mais amplos, o que abre maior liberdade de interpretação e a necessidade de considerar o horizonte de expectativas do público para a construção do sentido da obra.

Não deixei de considerar a presença de outros textos e de outras áreas do conhecimento na constituição da obra; isso se revela na análise das camadas de objetos que comparecem no filme, no

¹⁷⁷ Refiro-me à minha participação, como aluno ouvinte, na disciplina "O Turista Aprendiz: dimensões de um diário de viagem", na área de Literatura Brasileira, ministrada por Telê Ancona Lopez, no 1º semestre de 2005, na FFLCH USP.

reconhecimento da origem desses objetos, daí o freqüente uso da sobreposição das imagens e dos sons. A presença da poesia e da cantoria, mesmo que não fosse intencional, iria aparecer, pois é expressão da cultura local; as paisagens, a arquitetura, expõem conexões entre sistemas diversos e participantes na construção do significado do filme. E, como diz Milton Santos¹⁷⁸, o tempo como sucessão é abstrato, o tempo como simultaneidade é o tempo concreto, já que é o tempo da vida de todos e de todas as esferas de existência – da geologia, das cidades, dos objetos e das pessoas. São diversas as idades de um lugar. A percepção do tempo depende do olhar de cada um, para o arquiteto é uma, para o geomorfologista é outra, para aquele que ali habita uma outra. O espaço é que reúne a todos.

Por outro lado, José Carlos Avellar¹⁷⁹ desenvolve instigante análise das relações entre as várias cinematografias dedicadas ao olhar crítico da realidade, os cinemas despojados dos artificialismos do cinema espetáculo. Avellar faz uma inversão na história e propõe, *“O que estava no ar na América Latina pode ter caído primeiro na Itália, ou, noutras palavras: o Neo-realismo plagiou os cinemas que os latino-americanos iriam fazer quinze anos mais tarde”*. E relaciona ainda aspectos comuns ao cinema russo, ao realismo alemão, dos anos 1920 – encenações realistas, quase documentários; também como um plágio do Neo-realismo italiano dos anos 1940.

“A verdadeira força criativa do Neo-realismo – como a de todos os filmes e textos que plagiaram os filmes neo-realistas antes que eles fossem feitos – se deve ao fato dele ser um convite/ desafio/ chamamento à

¹⁷⁸ SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1990, pg 22/23.

¹⁷⁹ Avellar, José Carlos. *Neo-realismo, Realismo, Surrealismo. Os novos cinemas latino-americanos*. Pág. 2,3. In: Cadernos de Textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Disponível em <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/Realismos.pdf>. acessado em 12/03/2008.

*invenção liberta das convenções narrativas da grande indústria cinematográfica”.*¹⁸⁰

E cita Tomás Gutiérrez Alea para quem o Neo-realismo italiano é visto como uma atitude, nem um estilo, nem uma fórmula. Uma atitude. Estes cinemas, que são políticos, que partem de uma atitude, como em Eisenstein, Rossellini, Passolini, Glauber, e tantos outros, se apóiam numa estética realista, mas também buscam a fronteira entre poesia e política. Para Avellar, é a vontade humana que impulsiona o cineasta a relacionar-se com seu tempo e lugar de um determinado modo, o caráter de realismo do filme advém do modo de olhar e da atitude da pessoa. Mais do que reconhecer como uma influência histórica de um cinema sobre o outro, é melhor percebermos que são filmes de uma mesma família de idéias. Idéias e práticas, conhecidas ou apenas intuídas que modificaram o modo de pensar o cinema.

Concluindo, *“Para Glauber, portanto, as coisas como elas são mais uma forte dose de afetividade: Zavattini mais Eisenstein, ‘que no cinema fez pintura’, mais Buñuel, que no cinema ‘dramática e violentamente materializa o sonho’, que ‘liberta pela imaginação o que é proibido pela razão’”.*¹⁸¹

Percebo uma forte relação deste trabalho que realizei com a análise de Avellar, no sentido de compartilhar de uma atitude – o olhar e ouvir atentos ao meu entorno; a vontade de misturar a realidade com a poesia; o despojamento da técnica; a inquietação quanto a formatos estabelecidos, a procura por experimentações – que se manifesta em certos filmes, ou melhor, em certos realizadores, de todos os tempos, e que não pertence a uma única “escola” cinematográfica.

Mas percebo também, o rebatimento que essas minhas idéias encontram no amplo movimento que passa pela produção

¹⁸⁰ *Op. cit.* pág. 7.

¹⁸¹ *Op. cit.* pág. 26

documentária contemporânea. São inúmeros os trabalhos que se voltam para a presença do autor, para a representação do autor no próprio filme, sejam filmes-diários, sejam filmes-de-viagem; a modalidade performática no documentário, conforme análise de Bill Nichols, é um cinema de busca da poesia na realidade vivida pelo realizador.

Neste tipo de documentário, a percepção da realidade é algo ligado intrinsecamente à experiência pessoal, se destacam as qualidades subjetivas da vida emocional e a memória. O filme daí resultante é uma combinação de dados objetivos de uma história com valores pessoais, não objetivos, aspectos da imaginação do realizador e o que importa mais é a vivência do processo de produção. Segundo Nichols, o modo performático aproxima-se da origem do documentário, em sua forma poética, por se basear em imagens de sugestão, na música, no ritmo, nas impressões e em fragmentos da percepção do mundo histórico.

O estudo e discussão sobre os gêneros híbridos, sobre o documentário e a narrativa ficcional, vêm comparecendo às mesas de debates tanto na academia quanto em festivais e mostras de cinema e vídeo já há vários anos. Não se trata aqui de arrolar temas de eventos ou títulos de publicações; aqueles que consulte constam da bibliografia ao final deste volume, outros são facilmente encontrados pelos que se interessam no assunto, mas como exemplo – a Conferência Internacional do evento *É Tudo Verdade*, deste ano de 2008, tem o título “Documentário experimental”. Na edição de 2001 desse mesmo evento, na mostra “Novas tendências do documentário”, a palestra “Formas híbridas do filme documentário internacional” discutia as possibilidades de criação no gênero.

Então, como citei a pouco, a centelha veio pelas mãos de Telê Ancona ao apresentar-me *O Turista Aprendiz* e comentá-lo:

*"Desde as primeiras declarações do escritor, ficam claras suas intenções quanto ao gênero do livro: um diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à poeticidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensado, o biográfico – o real, enfim), em um texto com finalidade artística que é burilado em termos de distanciamento no arte-fazer. O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado de viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção."*¹⁸²

Essa idéia de diário abriu um caminho que eu ansiava encontrar – um modo de mesclar as minhas impressões pessoais às situações vivenciadas e compartilhadas com os outros, com o lugar, na produção de documentário. A motivação cresceu, pois

*"Entendendo o diário [o filme documentário] como um gênero híbrido [...] em que o real tem preponderância sobre o ficcional, interessou-nos conhecer a história dum livro [dum filme] segundo quem o escreveu [realizou]..."*¹⁸³

Tomei a liberdade de transpor o comentário de Telê para o campo do filme documentário e percebi que poderia desenvolver um projeto que aliava o fazer à auto-reflexão. Assim o fiz, desenvolvi o projeto, fui a Pernambuco, Paraíba, encontrei a família de Manoel, seus amigos e agora estou concluindo mais um capítulo dessa história.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976. pág. 31.

¹⁸³ *Op. cit.* pág. 30

Quero ainda acrescentar uma outra perspectiva, deveras interessante para explicitar minhas conclusões. O conhecido médico neurologista Oliver Sacks desenvolve uma análise¹⁸⁴ que aproxima a nossa sensação de fluxo da consciência com o processo cinematográfico.

Conforme Sacks, pesquisas recentes indicam que o sistema visual processa informações "em episódios seqüenciais", à velocidade de 3 a 20 desses episódios por segundo. O fluxo da percepção não é como um rio, mas como uma seqüência de fragmentos. Por outro lado, pensava-se que a experiência da imagem em movimento no cinema ocorresse devido à retenção dos quadros fixos na retina, porém novos estudos estão apontando para o córtex como o responsável pela fusão dos fotogramas. Normalmente, essas imagens seqüenciais são apreendidas como um fluxo perceptivo contínuo.

Em casos estudados pelo neurologista, a "fusão dos fotogramas", ao que parecia, estava deixando de acontecer e a percepção visual da pessoa afetada "congelava" as imagens ou manifestavam-se outros efeitos visuais como imagens em câmera lenta, imagens borradas, ou uma série sincopada de imagens paradas. Tais situações também podem ocorrer em certos tipos de intoxicação, especialmente por alucinógenos como o LSD.

Citando Borges, Hume, William James e Bergson, Oliver Sacks se pergunta – a percepção visual não poderia, de maneira muito real, ser análoga à visão cinematográfica? Captando o ambiente visual em quadros instantâneos, ou "stills" e fundindo esses instantâneos para conferir à consciência visual o movimento e a continuidade que sentimos habitualmente? E avalia que, um filme, com seu fluxo constante de imagens tematicamente interligadas, sua narrativa visual integrada segundo os pontos de vista e os valores do diretor, é

¹⁸⁴ SACKS, Oliver. *A torrente da consciência*. Folha Ciência, Folha de São Paulo 15/02/2004, publicado originalmente na "New York Review of Books", tradução de Clara Alain.

uma boa metáfora para designar o próprio fluxo de consciência. Os recursos técnicos e conceituais do cinema imitam de perto (e talvez seja essa mesma a intenção) o fluxo e os desvios da consciência. É possível que achemos o cinema convincente precisamente porque nós mesmos fragmentamos o tempo e a realidade de maneira semelhante ao que faz a câmera cinematográfica.

Mas quais são os acontecimentos que captam a nossa atenção? Por que, entre mil percepções possíveis, são apenas algumas as que retemos? Reflexões, memórias e associações estão por trás delas. A consciência é sempre ativa e seletiva – carregada de sentimentos e sentidos exclusivamente nossos, informando nossas escolhas e refundindo nossas percepções.

Nós nos enganamos se imaginamos que podemos ser observadores passivos, imparciais. Cada percepção, cada cena, é moldada por nós, quer saibamos disso, quer seja essa nossa intenção ou não. Somos os diretores do filme que fazemos – mas também, em grau igual, seus sujeitos.

Sacks ainda remete à imagem proposta por Proust, ela própria ligeiramente reminescente da fotografia, de que consistimos inteiramente de "uma coleção de momentos", mesmo que estes fluam um dentro de outro, como o rio de Borges.

Ora, essa é toda a experiência vivida na realização do presente projeto. O filme-diário mesclou lembranças, sensações, ambiente, histórias de vida, sonhos e reflexões. É mesmo possível que nossa consciência seja semelhante ao processo cinematográfico e a vida a edição dos momentos que selecionamos, momentos interiores, emocionais, e momentos exteriores, socializados.

Entendo que o processo vivenciado nesse projeto decorre, em grande parte, da abordagem do diário como gênero híbrido, uma mistura que forma algo único. Na *poesia do acaso*, a região para

onde me dirigi, de São José do Egito, é região de fronteira, de um lado é Pernambuco, nas vertentes do Pajeú, do outro é Paraíba, vertentes do Piancó. Assim, a cabeça e o chão estavam alinhados ao partir. Por princípio, andar pela crista da serra te leva a transitar de uma vertente a outra, naturalmente aceitamos as mudanças, as variações de uma coisa não ser apenas uma coisa. É uma questão de escolha, se vamos escrever história ou se vamos fazer ficção, mas há um caminho do meio, que é rico e desafiador, as incertezas provocam grandes descobertas.

Assim, fiz-me caminhante e o caminho se fez ao andar. Não deixo de lembrar Ricoeur, também apresentado por Telê, *O conjunto das sensações e dos instantes se transforma em uma busca orientada, na 'poesia dos lugares e do acaso'*,¹⁸⁵ e deixei-me levar por essa idéia - a poesia dos lugares e do acaso configurando o percurso da viagem.

¹⁸⁵ RICOEUR, Paul. "Geografie magique de Nerval", In: *Poésie et profondeur*. Paris, Seuil, 1955, pág. 18. Citado por Telê Ancona Lopez na disciplina "O Turista Aprendiz: dimensões de um diário de viagem", ministrada por Telê Ancona Lopez, no 1º semestre de 2005, na FFLCH USP.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. "O Ensaio como Forma". *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ADRIANO, Carlos. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Disponível em www.p.php.uol.com.br/tropico/html/textos, acessado em 10/08/2006.

ALENCAR, Isabel Virginia de. *Glauber Rocha e Rubem Fonseca, um novo modo de produzir cinema*. In: Revista Línguas & Letras, vol. 6, n. II, 2º sem. 2005.

ALZUGARAY, Paula. Catálogo e curadoria da Mostra *Situ/ação: vídeo de viagem*. São Paulo, Paço das Artes, 04 de junho a 15 de julho de 2007.

ANDRADE, Mário, *O Turista Aprendiz*, Estabelecimento de texto, Introdução e Notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976.

_____, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo, Martins Editora, 1976.

_____, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo, Martins Editora, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 18ª edição, 1981.

_____, Mário de. "1º Prefácio". In: *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008.

_____, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008.

AUMONT, Jacques et alii. *A Estética do Filme*. São Paulo, Papirus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

_____, José Carlos. *O Céu da Imagem*. Disponível em www.escrevercinema.com/ceu_da_imagem.htm, acessado em 22/11/2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BATISTA, Raimunda de Brito. *Diálogo entre Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e a cultura brasileira*. In: Revista Unopar Científica – Ciências Humanas e da Educação. Londrina, Paraná, jun 2000, v. 1, n. 1.

BERNARDET, Jean Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.

_____, Jean-Claude. "Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro". In: *O Cinema do real*. Orgs. Amir Labaki & Maria Dora Mourão. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

_____, Jean-Claude. *Cinema ensaio*. Entrevista a Tatiana Azevedo. Disponível em www.Bravo!online, 27/08/2006, acessado em 12/12/2006.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação ou produção: a obra literária e sua materialidade*. FALE/CPGL/PUCRS. Disponível em www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/redes, acessado em 27/12/2007.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Ática, 1988.

BRAZ, Camilo D'Angelo. *Algumas considerações sobre o documentário, com destaque para o 33, de Kiko Goifman*. Disponível em www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_13/Facom_2semestreB.pdf, acessado em 13 de junho de 2006.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo, Ed. Unimarco, 2006.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Lisboa, Ed. Estampa, 1973.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Abílio Hernandez. *Cinema, a Ficção e a História*. Disponível em www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm, acessado em 15/02/2005.

CARDOSO, Sergio. "O olhar dos viajantes". In: NOVAES, Adauto et alii, *O Olhar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

CARLOS, Maíra de Brito. *Pactos documentários*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, 2005.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas, Ed. UNICAMP, 1994.

CARVALHO, Gilmar de. *Cantel – por nome Raimundo*. Diário do Nordeste, Fortaleza, 24 de março de 2002. Disponível em www.secrel.com.br/jpoesia/1gilmar.html#cantel, acessado em 09/10/2005.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Avant-garde, literatura e cinema*. Disponível em Revista eletrônica O Olho da História – www.oohodahistoria.ufba.br, acessado em 29/09/2006.

DEANE, Carlos. *A Arte do Real*. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n5_Deane.pdf., acessado em 27/06/2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. *A Longevidade dos Códigos*, Entrevista a Carlos Adriano. Disponível em www.uol.com.br/tropico, acessado em 15/02/2005.

_____, Jerusa Pires. *Oralidade, Mídia, Culturas Populares*. São Paulo, Revista E (SESCSP), 10 de agosto de 2003.

FERRO, Marc. "O filme: uma contra análise da sociedade?" . In: *História: novos objetos*. Orgs. LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1976.

FRANCO, Marília. "A natureza pedagógica da linguagem audiovisual". In: *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo, FDE, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

HILL, Telenia. *Estudos de Teoria e Crítica Literária*. Rio de Janeiro/Brasília. Francisco Alves/INL, 1989.

IANNI, Octavio. "Metáfora da viagem"., In: *Enigmas da Modernidade-mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000.

JOHNSON, Randal. "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*". In: *Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003.

_____, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.

KIAROSTAMI, Abbas. *Dez*, entrevista a Patrice Blouin e Charles Tesson, Cahiers du Cinema, setembro de 2002. Disponível em www.atalantafilmes.pt, acessado em 10 de maio de 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento". In: *Enciclopédia Einaudi, Memória-História*, org. ROMANO, Ruggiero. Porto, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

LEANDRO, Anita. *Lições de roteiro, por JLG*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a19v2483.pdf>. acessado em 22/11/2007.

LIMA, Luiz Costa. *Literatura: a questão renovada*. Disponível em http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_costalima.php, acessado em 09/02/2008.

LIRA, José Tavares Correia de. *Naufração e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 20 n. 57, 2005, pg. 146. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcs/oc/v20n57a09v2057.pdf>, acessado em 27/04/2006.

LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, HUCITEC, 1974.

_____, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Livraria Duas Cidades, 1972.

_____, Telê Ancona. *O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*. In: Anais do Museu Paulista, Jul-Dez, vol. 13, n. 02, USP, São Paulo, 2005.

_____, Telê Ancona. *Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 31. São Paulo, 1990.

MACHADO, Arlindo. *O Filme-Ensaio*. Disponível em www.intermidias.com, edição 05/06 dez2005/mai2006, acessado em 04/07/2006.

MACHADO, Irene. *Por que se ocupar dos gêneros?* In: Revista *Symposium*, ano 5, n. 1, UNICAP, 2001.

MAYA, Ivone Ramos. *Anti-viajante que sou: o conceito de viagem na obra de Mário de Andrade*. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, UFJF, v. 3, n. 1, 1º sem. 1999.

_____, Ivone Ramos. *Mário de Andrade e a cultura popular: um caso de amor*. RECORTE – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Ano 1, n. 1, Jul-Dez 2004. In: www.unincor.br/recorte/artigoivone.htm, acessado em 05/03/2006.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1979.

MEYER, Marlyse. "A 'Moscheta' de Angelo Beolco, o 'Ruzante'". In: *Pirineus, Caiçaras... Deambulações literárias*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967.

MOLFETTA, Andréa. *Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano*. 6º Encontro Anual da SOCINE: novembro de 2001. Disponível em http://www.seed.pr.gov.br/portals/portal/usp/primeiro_trimestre/textos/hemeroteca/sin/sin09/sin09_19.pdf., acessado em 26/06/2006.

MORETTIN, Eduardo. "A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)". In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Ser. V.5, p 249-271, jan/dez 1997.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck – o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo, Ed. UNESP, 2003.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1994.

_____, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2005.

NOVAES, Cláudio Cledson. *Adaptações Literárias no Cinema Brasileiro*. Tese de Doutorado, ECA/USP, 2003.

ODIN, Roger. Os comentários relativos às concepções de Odin estão baseadas na minha participação no Seminário "Do documentário à leitura documentarista: uma abordagem semio-pragmática", coordenado pelo Prof. Fernão Ramos e realizado pelo Instituto de Artes da UNICAMP, em março de 2004.

OLIVEIRA, Marinyse Prates de. *Laços entre a tela e a página*. Disponível em <http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>, acessado em 23 /09/2007.

OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. *Diários públicos, mundos privados*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação, UFBA, 2002.

PELEGRINI, Tânia. "Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações". In: *Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003.

PIRES, Isabel Virginia de Alencar. *Glauber Rocha e Rubem Fonseca: um novo modo de produzir cinema e literatura no Brasil*. In: Revista Língua e Letras, Dossiê: Linguagem, Literatura e Cinema, vol. 6, n.11, 2005, pg. 25-40. acessado em 11/10/2007.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1987.

RAMOS, Fernão. "A Cicatriz da tomada". In: *Teoria contemporânea do cinema / Documentário e narrativa ficcional*, vol II. Org. Fernão Ramos. São Paulo, SENAC SP, 2005.

RAMOS, Guiomar. "Documentários Experimentais". In: CATANI, Afrânio Mendes et alli. *Estudos Socine de Cinema*, Ano V. São Paulo, Editora Panorama, 2004.

RENNÓ, Cristina Fonseca Silva. *Documentário: ensaio e experimentação*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2005.

RENOV, Michael. *Re-thinking Documentary*, In: *Wide Angle*, vol. 8, n.3/4, 1986.

RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia Modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, 2005.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação*. Tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto, Rés-Editora, 1989.

_____, Paul. "Géographie magique de Nerval". In: *Poésie et profondeur*. Paris, Seuil, 1955.

ROSENSTONE, Robert. "História em imagens, história em palavras". In: *O Olho da História* n. 05, Revista de História Contemporânea, Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História, UFBA, 1998.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Dossiê Representações do Brasil: da Viagem Moderna às Coleções Fotográficas*. In: Anais do Museu Paulista, vol. 13 n. 02, USP. São Paulo, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo, Ed. Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SEVERI, Carlo. *Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição Xamânica Kuna*. Rio de Janeiro, Mana vol.6 n.1 Apr. 2000. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000100005&script=sci_arttext, acessado em 14/02/2005.

SOUZA, Eneida Maria. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras, literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, Mirian. *Cinema e Literatura: desencontros formais*. In: Intermídias 5 e 6. disponível em www.intermidias.com, acessado em 20/05/2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "Documentários em primeira pessoa?" In: Catani, Afrânio Mendes et alli. *Estudos Socine de Cinema*, Ano V. São Paulo, Editora Panorama, 2004.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.

WHITE, Hayden. "A poética da História". In: *Meta-História*. São Paulo, Edusp, 1995.

XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.

_____, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: *Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo, SENAC – Itaú Cultural, 2003.

_____, Ismail. Entrevista a Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos. In: *Revista Contracampo*, vol. 8, 2003, pg. 148-49. www.contracampo.com.br, acessado em 23/09/2007.

_____, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

ANEXO I

Transcrição de fita de áudio MANOEL DE COCO – total 16'30" de gravação.

Pierre – ... histórias vividas e muito bem contadas que desejaria gravar para fazer ouvir os amigos que também aprecia esse sertão cheio de folclore, cheio de histórias bonitas né e contar dessa maneira sincera, desejaria deixar gravada para os amigos.

Manoel de Coco –pois não doutor.... eu me sinto acanhado em falar perante a um doutor, a um professor, aos estudantes, que eu não sei falar. Apenas sou homem do campo, um vaqueiro, só tenho topado e pesado, não sei ler. Agora, com muito prazer, eu não acho agora neste momento esses homem formado, esses homem sabido, esses homem de estudo e procurar a um vaqueiro pra se sentar nesta sociedade pra falar pra eles. Agora, o que eu falo erra, mas nas história do sertão, ninguém pisa o meu valor, porque eu conto todas elas de vista, feito que eu fiz, vi meu amigo fazer, me mandaram fazer. Tudo isto eu sei contar de vista pq fui eu quem fiz, vi fazer, ajudei a fazer, falo pra sua excelência, falo pra sua excelência, possa pedir qualquer coisa, de cangaceiro, de pistoleiro, de onça, de lobisomem, de cobra, de homem valente, que tudo isso meu sertão tem. Meu sertão, a raça, é uma raça indígena, modesta, nós gosta muito de beber cana. É um povo valente, é um povo brabo, agora tudo isso eu entro aqui na história. Agora, de gado, é de onça, de cobra, qualquer história que o senhor queira, pra um homem contar de vista, eu sei contar. Então, é só pedir qual é que quer e ter, é onça Se quiser que grave uma história de Lampião do começo ao fim, eu vou deixar gravada, Lampião, ... o que eu vou

falar aqui. Em 1930, que nós tivemos 6 meses de guerrilha, uma guerrilha aqui em município Princesa, Paraíba, vizinho daqui Quer que eu fale logo do começo? Eu falo e ela vai ficar gravada. Em 1930, lutou o Dr. João Pessoa, o coronel José Pereira, de Princesa Isabel. A primeira brigada foi aqui em Teixeira, Teixeira, aqui bem pertinho. A primeira brigada. com o coronel, coronel de patente. Agora, essa guerrilha lutou 6 meses e todos os 6 meses eu tava de né, 6 meses. Morria gente, a primeira brigada foi em Teixeira, a segunda foi aqui em Imaculada, da Pilar, dá 2 km, dá 2 km. A terceira brigada foi em Água Branca, a terceira né. A Quarta brigada foi em Pedra D'Água. Eu de lá não agüentei o tiroteio, dei uma carreira muito grande, por isso ... vi muita gente morto. Eu tive medo também de morrer mas não morri, inda hoje to vivo graças a Deus (risada). Mas eu vi as minhas colegas morto e pra mim eu tava morto também, mas não tava, mas tanto que eu era que não tava morto. Os meus colegas que morreram pq tava confiado... uns tava confiado no coroné, outros tava confiado no dr. João Pessoa, que era o governador da Paraíba, esses morreram e eu só tava com fé em Deus (risada). Eu só tava com fé em Deus pra ganhar 5 cruzeiro, que nesse tempo a gente ganhava mil quinhentos como é... mil quinhentos centavo é? É. Mil quinhentos centavo. Agora eu fui em cima de 5 cruzeiro e ganhei memo, pq minha coragem deu, graças a Deus. Agora em Tavares foi 6 mês de brigada. Era de dia e de noite. Na Quinta-feira da Paixão, morreu um coronel, perdeu dentro de Tavares, ele perdeu 182 homi. O dr. João Pessoa não perdeu nem 4 homi, ele não perdeu 4 soldado, mas homi abaixado, homi abaixado, morreu 182. Esses homi passaram no outro dia Agora esses homis... muitos era enterrado dentro das casa e otros urubu era quem comia em cima do sob relento, em cima do serrote, dentro do mato, outro saía se arrastando baleado e caía, mas ninguém ía ver não. Aqueles que saía fora do piquete tava certo e aqueles que caía dentro da cidade ninguém queria tirar não. Só se fosse de noite. E

era poucos que se atrevia a ir buscar pq era ir e ficar também. As águas eram tomada, eram tomada... frutos.... Pra ir buscar água nesta cacimba, era cavado uma valeta dentro das casa até chegar nas cacimba. A valeta que era cavada pra ir buscar água cobria um homi, mas deixa que tinha piquete, tinha esquadra inimiga. Era os homi abaixado, era chegar um ali apanhá água e morrê. Ou morria... ou se entregava ou morria né, ou se entregava e morria viu. Então eu lamentava aquela situação, mas pra ganhar 5 cruzeiro eu me atrevia àquela vida perigosa (risada). Até que me peguei com Deus e inda hoje estou vivo graças a Deus e muitos que não foi nem perto dela não ouviu nem se quer um tiro nessa brigada, já morreram. Até o pobre coronel, já morreu e eu inda estou vivo graças a Deus contando a história,e passei 6 meses nesta luta e muitos dos meus companheiro, mas ainda hoje eu chego lá no *cinto* e serrote do *cinto*, naquelas pedras, naquelas furnas, naqueles piquete, pela estrada, eu mostro a sua excelência ainda hoje eu mostro osso de gente, humano, gente humano. Quando o gado passa, pela aquela estrada, pela aquele pé de pedra, inda sai mastigando aquela cabeça de osso. O *cinto* de Tavares, agora de 6 meses, vi morrê muita gente, chorei muito, mas que não morri, muitas horas eu pensava que tava morto, mas não tava morto, quem tinha morrido era meu companheiro (risada). E esse dia pra eu socorre e eu não podia, muitas vez o socorro era eu corrê, procura outro canto mais desapertado, que aquele tava me apertando muito. E eu tinha que procurá a minha defesa, não ía perguntar a ninguém como é que se defendia. Naquela hora não tinha estudo, não tinha orientação, não tinha nada, até mesmo o próprio comandante, muitas vezes corria primeiro do que nós (risada). E a bala cortamo certo, cortamo certo e morria muito, mas foi 6 mês, inda hoje to vivo. Por isso eu quero dizê a sua excelência que não acredito em nada do mundo. Tudo que há no mundo pra mim é coisa banal. É coisa que eu não dou valor. O que eu dou valor no mundo é a Deus e a Mãe de Deus, à Maria

Santíssima, e a mais nada do mundo. Já fui retirado de uma fogueira pra ser morto, em 1939. Fui tirado por um homi de força, um homi perverso, um homi valente. Eu nunca fiz mal a este homi. Este homi me retirou duma sociedade, dum São João na roça em 1939. E me retirou da fogueira pra mi assassiná. Eu fui avisado pelo meu patrão. A minha mulhé, a minha mulhé, ela chorou muito. Eu digo, eu não acredito que esse homi me mate, pq eu não fiz mal a ele. E ele quer me fazer mal. Se eu morrê, mande dizê a minha família em Santa Terezinha em São José do Egito, que é onde eu moro. Se eu não morrê, eu venho dizê a vocês de um jeito que eu escapei. E saí com esse homi até a beira de um poço, chama-se o Poço do Binga, muito escuro, uma base de duas hora da manhã, me acompanhou um menino com 12 ano. Este menino chorava como que fosse meu filho. Ele tava com medo de o homi me matá e tava com medo de o homi matá ele. Eu não tava com medo de morrê, tava não sinhô. Eu tava com medo de lutá com um homi que eu sabia que aquele homi era de força, que era igual a mim. Porque, de uma vez que eu não tive medo dele, ele era igual a mim, mas ele era mais perverso do que eu. Mas que na beira desse poço nós resolvemos nosso caso. Eu voltei pra fazenda. Quatro hora eu cheguei na fazenda, mas cheguei muito estragado. Eu cheguei sem minha roupa. Eu tinha comprado uma roupa que não tava engomada. Tava engomada tinha feito nunca tinha sido lavado, lavada. Eu cheguei despido, cheguei quase nu. Eu cheguei com muito sangue. Eu cheguei com um bucado de ferimento, de ferimento, mas muito mais estragado ficou ele, e ele só ficou mais estragado pq não tinha razão. E se ele tivesse razão e eu tivesse sem razão, eu tinha voltado mais estragado do que ele. Eu ainda voltei pra fazenda aonde eu trabalhava e ele ficou lá na bera do poço e só veio pra casa pq foram buscá, graças a Deus, graças a Deus, graças a Deus. Agora, por isso é que eu digo aos senhores, em classe de brasileiros, não é mais brasileiro do que eu. Agora ele pode ser mais alvo, ele pode ter mais poder, ele pode ter mais dinheiro, mas ele

não tem mais coragem e não viu o Brasil e nem em canto nenhum não tem casa pra se vender coragem. Esta coragem quem dá é a natureza, quem dá é Deus, é. Esta coragem que Deus me deu, só quem toma é Ele, pq todo isso no mundo eu já tenho passado na minha vida. Ainda to vivo e quem nunca passou isso essa s consequência, esses aperreio...

Eu já fui preso. Eu já apanhei. Eu já levei tiro. Eu já atirei em gente. Já corri atrás de gente. Já correram atrás de mim. E ainda não morri e muitos que nunca fez isso já morreram (risada). Eu, por isso é que eu digo, Vossa excelência, eu não acredito em nada do mundo, só acredito em Deus, Poderoso, Deus bondoso. Eu acredito que Deus é Rei dos reis. É Rei dos reis e Pai... Pai dos pais, mas pai na terra eu só tinha um, mas tenho encontrado muitos, mas é difícil de eu considerar ele como pai. É. O que eu tenho a dizer perante aos homens sabidos, aos homens educados, é isso e mais nada na minha vida, é isso. O sertanejo pobre, nasce pobre e tem fé em Deus, que vou morrer pobre, o meu pão falta mais do que sobra, mas com tudo isso eu sou satisfeito. Nunca blasfemei a Deus, mas tem blasfemado, tem blasfemado aos homens Eu tenho blasfemado aos homens e eles não dão o jeito. Eu também não tenho o que fazer. Eu passo minha fome, mas inda to vivendo, e só morro quando Deus quisé e me chamá. No dia que Deus me chamá, no mundo inteiro, no mundo, não tem homem que evite de eu não ir (risada). Mas tenho *totado* todos esses casos de sacrifício e tudo isso eu sô satisfeito. Se eu tive com raiva to me rindo e se tiver alegre eu to me rindo também. Eu sô de todo acordo, viu? Eu sô de todo acordo mas também em compensação tem hora que eu penso que já morri em 1939. Mas hoje é 68, inda to vivo, graças a Deus, graças a Deus (risada).

(terceira voz) tivemos aqui, Dr. Pierre, a palavra ... (final da fita).

ANEXO II – Ficha de documento sonoro – Elaborada a partir dos modelos do sistema REBECA ECA USP e também da Cinemateca Brasileira, para FITA MAGNÉTICA.

Base de dados	material sonoro
Título	Manoel de Coco
Localização	Original – Cópia –
Autor Gravadora	Pierre Cruzillard
Data	Provável, 1968
Descrição física	Fita magnética de rolo 120 metros
Notas	Mane coco (na face externa da caixa da fita)
Descritores de assunto	Depoimento pessoal; cultura oral do nordeste; oralidade; revolta de Princesa, Paraíba.
Conteúdo	Depoimento de Manoel Bento de Araújo (1919-1993), natural de Santa Terezinha, Pernambuco, conhecido como Manoel de Coco, “Mané chocalho”, “chocalho velho”. Manoel relata histórias em que é personagem de destaque, sua fala é de forte expressão dramática e pontuada por uma risada exagerada. São histórias que misturam fatos reais e situações inventadas por ele.
Observações	Este material foi ponto de partida para o projeto de Extensão Universitária “Um diário para Manoel de Coco”, desenvolvido junto ao IEB pelo documentarista Luiz Bargmann, coordenação da profa. Telê Ancona Lopez. Também foi aproveitado no doutorado do referido documentarista, realizado na ECA USP – “Um diário para Manoel de Coco” – uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade; finalizado em agosto de 2008.