UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA HUMANA

RENATO ALVES DO NASCIMENTO

A PAISAGEM NARRATIVA DO NORDESTE E DOS
NORDESTINOS NOS FILMES DE VLADIMIR CARVALHO

(Versão Original)

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA HUMANA

A PAISAGEM NARRATIVA DO NORDESTE E DOS NORDESTINOS NOS FILMES DE VLADIMIR CARVALHO

Renato Alves do Nascimento

Dissertação de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Manoel Fernandes de Sousa Neto, para a obtenção do título de mestre.

São Paulo
2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Mestrado em Geografia Humana

A PAISAGEM NARRATIVA DO NORDESTE E DOS NORDESTINOS NOS FILMES DE VLADIMIR CARVALHO

Aprovada em / /

Pelos membros da Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. Manoel Fernandes de Sousa Neto
(Orientador e Presidente da Banca)

.....
Prof. Dr. Antonio Carlos Robert de Moraes
(Professor Titular do Departamento de Geografia da FFLCH/USP)

.....
Prof. Dr. João de Lima Gomes
(Membro Externo - Docente da UFPB)

São Paulo – SP
2012

Dedico:

A JOSÉ FELIPE SOBRINHO e RITA FELIPE ALVES
(meus pais) pelo amor e pela coragem de terem saído do
campo para a cidade no afã de ver os filhos alfabetizados;

A ANADETE ALVES (esposa) pelo amor, dedicação,
paciência nas minhas ausências e por compartilhar
também de prazerosos momentos geo-cinematográficos;

Ao Senhor JOSÉ PERES DA SILVA (in memoriam),
amigo e cinéfilo que me levou ao Cine São José pela
primeira vez;

Ao Professor PAULO ROSA (in memoriam) o primeiro a
me dar crédito no diálogo entre cinema e geografia.

CRÉDITOS INICIAIS

Essa página de créditos é muito importante para mim, devido ao enorme débito contraído antes, durante e depois dessa pesquisa, com uma infinidade de amigos. São débitos impagáveis do ponto de vista financeiro que procuro aliviar, me colocando a disposição de todos, e inscrevendo-os nesta página, como uma simples lembrança ou um singelo reconhecimento a:

MANOEL FERNANDES (Professor doutor da USP), um autêntico mestre da geografia e da história, um incontestado orientador além de amigo e companheiro que sem a sua parceria jamais concretizaria esse mestrado;

ÁGUIA MENDES (Poeta e escritor), amigo, irmão, companheiro de todas as horas, meu guru, meu mestre, professor das primeiras imagens e revisor de quase tudo que escrevo;

MÔNICA TELES (Mestra em Geografia), amiga e companheira que compartilhou comigo as primeiras agonias e alegrias nessa trajetória acadêmica;

JOUBERTO LOPES (Analista desenvolvedor de Java), amigo, companheiro e irmão de todos os momentos em Sampa, além de “meu tradutor oficial” do inglês e consultor para os assuntos de informática;

VANDA RÉGIS DE PAIVA (Mestra em Geografia), amiga, companheira de grandes momentos, e dos primeiros passos na geografia, que sempre acreditou em mim e é uma das responsáveis por este mestrado;

LIVALDO CORDEIRO (Mestre em Navegação), amigo, irmão, companheiro, meu guru de assuntos diversos e internacionais, que sempre acreditou em mim e junto com Vanda foi também responsável nesse projeto;

CLÁUDIA MONTENEGRO (Mestra em Psicologia), amiga, companheira de trabalho, consultora psicológica de vários momentos, responsável por esse mestrado, sempre atenta e generosa com a minha capacidade em desenvolver essa pesquisa;

MARY LEAEBAL (Administradora), amiga e companheira da UFPB que está sempre pronta para ajudar, seja em períodos favoráveis como em tempos difíceis;

VANESSA PESSOA (Estudante de Comunicação), amiga e companheira de universidade que editou as imagens e produziu o DVD que faz parte dessa dissertação;

ADEILDO VIEIRA (Jornalista e Músico), amigo e companheiro de labuta e de “viagens” musicais e audiovisuais que esteve sempre pronto quando precisei;

EDUARDO MORETTIN, HENRI PIERRE e ISMAIL XAVIER (Professores Doutores da ECA), com quem aprendi muito sobre documentários, foram grandes colaboradores neste projeto e compreensíveis quando precisei viajar as pressas para João Pessoa, me ausentando de algumas discussões;

ANTONIO CARLOS ROBERT DE MORAES (Professor Titular da USP), um verdadeiro mestre da geografia e da história, um novo amigo que contribuiu muito com essa pesquisa, tanto nas agradáveis e enriquecedoras aulas como na qualificação;

JOÃO DE LIMA GOMES (Professor Doutor da UFPB), um verdadeiro mestre no cinema paraibano, companheiro de jornadas cinematográficas, que sempre colaborou na minha trajetória profissional e acadêmica, assim como nessa pesquisa, principalmente na qualificação;

LÚCIA DE FÁTIMA GUERRA, (Professora Doutora da UFPB e Pró-reitora), uma verdadeira mestra em gestão pública e em liderar pessoas, que contribuiu muito na minha trajetória profissional e acadêmica, sempre compreensiva, acreditou e foi responsável também por esse projeto;

MÁRCIO FERREIRA NERY CORRÊA (Mestre em Geografia), amigo e colega da disciplina de Teoria Geográfica, que me inspirou no título da Cena 01, quando me apresentou com um livro sobre cinema e geografia, com uma mensagem que dizia: “Aí vai aquele livro que lhe falei. Tenho certeza que lhe será muito útil. Portanto, use e abuse do seu talento em *cinematografar o espaço e geografizar o cinema*”. Ambos foram úteis, o livro e a mensagem;

DARLAN (Violonista e Mestre em Música), KELLY (Estudante de Arte) e DELYAN (Estudante do Ensino Fundamental), filho, nora e neto que moram no meu coração e foram, também, a razão de ter superado as dificuldades e a distância longe do nosso lar;

URBANO, SANDRA e MATEUS amigos que me proporcionaram momentos super agradáveis e gastronômicos em São Paulo;

JOÃO BATISTA (Técnico em Som) e JOSÉ GERALDINO (Assistente de Estúdio), amigos e colegas da UFPB que sempre estão prontos quando preciso;

Sem esses amigos eu não seria capaz de ter desenvolvido essa pesquisa, até porque, mesmo sendo funcionário da UFPB, não tive a felicidade de ser contemplado com nenhum financiamento.

ROTEIRO

CRÉDITOS INICIAIS	04
SINOPSE	07
ABSTRACT	08
ARGUMENTO / ABERTURA	09
CENA 01 – <i>Plano Geral</i> : Geografizando o cinema e cinematografando o espaço/paisagem	13
Tomada 1: Uma paisagem movimentada pelo cinema	13
Tomada 2: “Que diabos tem a ver cinema com geografia?”	18
Tomada 3: Quem faz o que com cinema e geografia	20
Tomada 4: Uma paisagem que conta histórias	27
Tomada 5: Vladimir Carvalho e suas paisagens nordestinas	33
Tomada 6: O Nordeste e os nordestinos nas telas do cinema	37
CENA 02 – <i>Close</i> em Vladimir Carvalho	51
Tomada 01 – Uma experiência marcante	51
Tomada 02 – Onde tudo começou?	52
Tomada 03 – A empatia pelo cinema documentário	54
Tomada 04 – Da teoria à prática	56
Tomada 05 – “Diz-me com quem andas e te direi quem és”	67
CENA 03 - <i>Plano sequência</i> em <i>Romeiros da Guia</i>	73
CENA 04 - <i>Planos de Detalhes</i> em <i>A Bolandeira</i>	90
CENA 05 - <i>Travelling</i> em <i>O Homem de Areia</i>	102
CENA 06 – <i>Panorâmica com Flashback</i> na paisagem narrativa dos 3 filmes	115
<i>THE END com Flash Foward</i>	140
CRÉDITOS FINAIS	148
BÔNUS	155
01 – Figura I - Croqui do percurso dos <i>Romeiros da Guia</i>	156
02 – Figura II – Croqui da localização do engenho de <i>A Bolandeira</i> ..	157
03 – Figura III – Croqui do trajeto realizado por J. Américo, montado a cavalo, tomado de sua autobiografia em <i>O Homem de Areia</i>	158
04 – Filmografia de Vladimir Carvalho	159
05 – Transcrições do filme <i>A Bolandeira</i>	165
06 – <i>Roteiro Decupado</i> do filme <i>Os Romeiros da Guia</i>	169
07 – Transcrições do filme <i>O Homem de Areia</i>	177
08 – Transcrição da entrevista com Vladimir Carvalho	192
09 – Glossário dos termos técnicos da linguagem fílmica	201

SINOPSE

A paisagem narrativa é um conceito abstrato de movimento que se concretiza na observação da paisagem física, histórica e geográfica, assim como na paisagem fílmica. Aqui, a paisagem geográfica é analisada sob o ponto de vista de uma geografia retrospectiva, numa leitura de narrativização, a partir das imagens de filmes documentários. Essa leitura é feita no intuito de compreender como o Nordeste e os nordestinos são representados no discurso imagético da narrativa fílmica. Para isso, foram analisados os documentários *Os Romeiros da Guia* (1962), *A Bolandeira* (1968) e *O Homem de Areia* (1982), focados no espaço, na paisagem, na sociedade e suas relações político-econômico-cultural e histórica do Nordeste brasileiro, sob o olhar do cineasta Vladimir Carvalho, realizador dos respectivos filmes. A nossa concepção de paisagem narrativa está fundamentada nos conceitos e descrições de David Lowenthal, com a importância da simplicidade e subjetividade na pesquisa científica; Jean Marc Besse, na valorização da paisagem, apresentando uma visão antropológica para o desenvolvimento das culturas visuais; Jorge Luiz Barbosa, na afirmação de que o cinema constrói as representações da realidade de maneira singular sobre o que se vê (a forma) e o que se apreende do visto (o conteúdo); e, principalmente, com as teses de Ana Francisca de Azevedo que enxerga a paisagem como narrativa com uma presença de referência original, capturada pela arte do cinema em operações de narrativização ideológica e de estetização, para reconfigurar a experiência de representação e contemplação da paisagem.

Palavras-chave: Geografia – Paisagem – Nordeste – Cinema – Documentário - Vladimir Carvalho.

ABSTRACT

The narrative landscape is a movement abstract concept that is realized in observation of the physical, historical and geographical landscape, as well as the cinematic landscape. At this article, the geographical landscape is analyzed from the standpoint of a geography retrospect, a narrativization reading, starting at images of documentary films. This reading is done in order to understand how the Northeast and its people are represented in the imagery speech of film narrative. For this, we analyzed the documentary *Os Romeiros da Guia* (1962), *A Bolandeira* (1968) and *O Homem de Areia* (1982), focused on space, landscape, society and its historic and culture-economics-politics relations with Brazilian Northeast, under the perspective of the filmmaker Vladimir Carvalho, director of the respective movies. Our narrative landscape design is based on the concepts and descriptions of David Lowenthal, in consideration of simplicity and subjectivity in scientific research; Jean Marc Besse, in appreciation of landscape, presenting an anthropological vision for the development of visual cultures; Jorge Luiz Barbosa, in the assertion that the film builds representations of reality that is unique about what you see (shape) and what is learned about (content); and, mainly, with the thesis of Ana Francisca de Azevedo, who sees the landscape as a narrative with an original reference presence, caught by the cinema's art of ideological narrativization operations and aesthetization, to reconfigure the acting experience and contemplation of the landscape.

Key-words: Geography - Landscape - Northeast – Cinema – Documentary - Vladimir Carvalho.

ARGUMENTO / ABERTURA

Estudos sobre cinema e geografia têm se tornado mais frequentes nos últimos tempos. Numa consulta despretentosa, é possível se encontrar uma infinidade de textos, artigos, crônicas, monografias, dissertações e teses.

A ligação entre ciência e arte certamente não é privilégio apenas da Geografia. Há cada vez mais disciplinas, particularmente das ciências humanas, que trilham por esse caminho: história, sociologia, filosofia, arquitetura, psicologia, letras.

Na geografia, estudos com cinema tomam como referência a categoria ampla de espaço e os conceitos de região, território, lugar e paisagem para fazer a conexão com o tempo/espaço do cinema.

Nesse estudo, seguimos caminho semelhante com a categoria ampla de espaço e o conceito central de paisagem, mas, sempre que necessário, outros conceitos são referidos nas discussões, bem como categorias de espaço-tempo, impossíveis de ficarem à margem quando o assunto é cinema ou geografia.

Está evidente pelo título do nosso trabalho que o conceito central é o de paisagem. Aqui a paisagem é apropriada no sentido de narrativa, ou seja, uma paisagem narrativa que discorre, descreve e conta histórias, seja a paisagem narrativa cinematográfica ou a paisagem narrativa física, analisada do ponto de vista de uma geografia retrospectiva. Ademais, a paisagem narrativa que está em evidência nessa investigação é a paisagem narrativa do Nordeste e dos nordestinos.

Outra característica nesse estudo é que abordamos exclusivamente o cinema documentário e não o cinema de ficção e comercial, comum e mais utilizado na maioria das pesquisas do gênero. Adotamos especificamente o cinema documentário nacional, e muito em especial o cinema nordestino e paraibano do documentarista Vladimir Carvalho, por entender que são obras contundentes e significativas, principalmente para o estudo da história e da geografia.

Nosso *set* de filmagem e investigativo se dará a partir de três documentários de sua extensa filmografia: *Os Romeiros da Guia* (1962), *A Bolandeira* (1968) e *O Homem de Areia* (1982), ambos com eventos, fatos e personagens eminentemente paraibanos.

No intuito de tornar esse estudo menos maçante e de mais fácil leitura, sem perder naturalmente seu vínculo acadêmico, optamos por introduzir na discussão a nossa experiência de espectador e de realizador de registros audiovisuais. Para

isso, resolvemos inicialmente mudar a concepção do sumário a fim de que ele parecesse um roteiro cinematográfico em que os capítulos são denominados de Cenas e os subcapítulos de Tomadas. Finalmente demos aos títulos nomes de elementos da linguagem cinematográfica, fazendo sempre que possível uma junção com os temas geográficos.

O primeiro capítulo ou Cena 01: *Geografizando o cinema e cinematograndando o espaço/paisagem*, é composto por 6 tomadas. Na primeira delas fazemos uma retrospectiva experiencial como espectador de cinema, que se estende de 1960 a 1980, e que, segundo nossa análise, tinha um ritual que alterava costumes, espaços e paisagens.

Na tomada 02 um pouco dessa experiência ainda persiste, agora com preocupação acadêmica, e começamos a ver que cinema e geografia, ao contrário do que muita gente pensa, guardam uma relação muito próxima.

Na terceira tomada, já anunciada essa “nossa descoberta”, vamos demonstrar que há muitos estudiosos da geografia trabalhando com cinema sob as mais variadas perspectivas, entre eles Jorge Luiz Barbosa, Wesceslao Machado de Oliveira Júnior, Stefani Eduardo Baider, Pedro Geiger, além da geógrafa portuguesa Ana Francisca de Azevedo, com a qual compartilhamos a mesma linha de investigação, e cujo conceito de narrativização adotamos para embasar a nossa pesquisa.

Na quarta tomada, instigados pelo conceito de paisagem narrativa, continuamos com a revisão bibliográfica e encontramos vários estudiosos do conceito. Mas, entre eles, destacamos os principais nomes que fundamentam essa nossa investigação: Jean Marc Besse, Milton Santos, David Lowenthal e a própria Ana Francisca de Azevedo.

Na penúltima tomada desta cena, apresentamos os documentários selecionados para análise, o porquê da escolha, e quais as paisagens de Nordeste de maneira geral o autor escolheu para filmar.

Na sexta e última tomada, tentamos por outro lado identificar que Nordeste foi filmado pelo cinema, e qual a visão dos cineastas sobre a região por eles retratada.

No segundo capítulo ou Cena 02, procuramos saber quem é Vladimir Carvalho, sua origem, suas incursões por vários estados brasileiros, sua fixação na capital federal, para por fim iniciar, de maneira sintética, uma revisão de toda sua produção cinematográfica. Para isso, subdividimos a Cena em 5 tomadas.

Na primeira, descrevemos nossa experiência trabalhando ao lado do cineasta, visando com isso fornecer ao leitor peculiaridades acerca do estilo do documentarista.

Na segunda tomada, discorremos sobre sua origem familiar e suas vivências na terra natal Itabaiana, na Paraíba, bem como referimos a acontecimentos que marcaram a sua trajetória e que estão, de certa forma, nas paisagens narrativas dos seus filmes.

Na terceira tomada, tratamos de desvendar os contatos que Vladimir teve com o universo literário e como espectador de cinema que o levaram a optar pelo documentário.

Na quarta tomada, intitulada “Da teoria a prática”, o leitor vai conhecer como Vladimir Carvalho iniciou sua trajetória de cineasta como assistente de direção no filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha, obra representativa do movimento cinemanovista dos anos 1960, além de suas primeiras incursões como diretor, seguido de uma breve análise de todas as suas obras.

Na quinta e última tomada, sob o título de “*Diz-me com quem andas e te direi quem és*”, apresentamos as parcerias e os contatos que Vladimir manteve durante a sua trajetória e que marcaram definitivamente as suas obras. São contatos com o Partidão, como era assim chamado o Partido Comunista na época, com artistas do conhecido *Avant-Garde* da Bahia, com o CPC da UNE, com músicos, artistas plásticos, políticos e cineastas da envergadura de Glauber Rocha, Eduardo Coutinho e Arnaldo Jabor.

Em seguida procedemos a análise de três filmes, divididos em 3 Cenas sem subcapítulos ou Tomadas. Na Cena 03 – *Plano sequência em Os Romeiros da Guia*, analisamos o documentário observando todas as suas características, identificando os elementos da gramática fílmica, a proposta narrativa e o contexto da ideia dos diretores Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello.

Na Cena 04 – *Planos de Detalhes em A Bolandeira*, como na anterior, desenvolvemos a análise utilizando a mesma abordagem, até porque os detalhes na narrativa estão também numa sequência. Como se sabe, *A Bolandeira* é um curta-metragem em que a narrativa está apoiada num poema cujos versos estão ligados às imagens em planos detalhistas.

Na Cena 05 – *Travelling em O Homem de Areia*, estudamos esse longa-metragem, de narrativa estruturada em *flashback*, sobre a vida do escritor, jurista,

poeta e político José Américo de Almeida. É um filme de muito “movimento”, por isso optamos, por assim dizer, em analisá-lo à maneira de um *travelling*, movimento de câmera que pode ser feito em qualquer direção. Evidentemente isso não significa que deixamos de lado os aspectos históricos, contextuais e estéticos do filme.

Na Cena 06 – *Panorâmica com Flashback* na paisagem narrativa dos 3 filmes -, realizamos uma análise abordando alguns trechos dos filmes que são mais representativos para o nosso conceito de paisagem narrativa. Para isso, decifrar as cenas, planos e sequências da narrativa fílmica foram essenciais para compreender as representações do ponto de vista das paisagens narrativas históricas e geográficas. Essa análise se deu à luz dos conceitos e teóricos do cinema, como Christian Metz, J. Dudley Andrew, Antônio Costa, Bil Nichols, João Batista Brito, entre outros, e os da ciência geográfica citados anteriormente. Por isso o título sugere uma *panorâmica* que visualiza os três filmes a um só tempo e um *flashback* porque fazemos um movimento de ida e volta nos documentários e nas teorias selecionadas para a pesquisa.

Por último o leitor encontra, à semelhança dos filmes e como conclusão ou Considerações finais desta dissertação, o *The End com Flash Foward*, em que fazemos uma síntese do que estudamos e consideramos “fim” do presente trabalho. Assim, o *flash foward* é uma prospecção ou uma sugestão de continuidade para a discussão sobre cinema e geografia, sobretudo ou particularmente em relação ao nosso cinema.

Por último, as referências bibliográficas estão postas como Créditos Finais e os anexos como Bônus. Os bônus são comumente encontrados nos DVDs comerciais e ajudam a entender melhor como foi a produção dos filmes, entre outras informações de bastidores. Essa é nossa ideia nos bônus que representam os anexos, inclusive inserimos um Glossário com os termos técnicos correntes no cinema e na linguagem audiovisual, que foram utilizados ao longo do nosso texto.

Enfim, este estudo busca fortalecer o diálogo ainda um pouco tímido existente no estudo da geografia e cinema, no que diz respeito a abordagem de filmes como recurso investigativo, principalmente em se tratando de cinema documentário nacional. Em síntese, o leitor vai se deparar com uma visão multifacetada da geografia teórica e empírica, no liame com a arte cinematográfica, numa leitura de paisagens narrativas do nordeste e dos nordestinos, sob o olhar de Vladimir Carvalho.

CENA 01: PLANO GERAL - GEOGRAFIZANDO O CINEMA E CINEMATOGRAFANDO O ESPAÇO / PAISAGEM

TOMADA 01 – UMA PAISAGEM MOVIMENTADA PELO CINEMA

Já passa um pouco das treze horas e a praça está tomada de transeuntes que se movimentam nas mais diversas direções. A maior convergência do movimento é para o “templo do entretenimento” de todo domingo à tarde, ao lado da praça. A frente do “templo” parece um mercado persa. Jovens e adolescentes se aglomeram para comprar, vender e trocar revistas, gibis, almanaques e livros de bolso. Não é difícil encontrar aqui as mais recentes novidades, relíquias e preciosidades do mundo das Histórias em Quadrinhos. Os vendedores de balas, bombons, chocolates e cigarros estão apostos e atentos aos gostos e desejos dos fregueses do lugar. Os tabuleiros, a tiracolo, estão repletos de confeito de mel, pirulito, chiclete Ping-Pong, chocolate Galak e cigarros Gaivota, Continental e Hollywood com filtro. O homem da pipoca e do algodão doce não para de trabalhar. A fila dos compradores é contínua e ninguém entra no “templo” sem ter o que mastigar.

Esse aglomerado cultural se desenvolvia da praça até a frente do cinema e culminava lá dentro, antes do início das sessões do domingo. À época, o acesso à sala de cinema se dava em torno de 30 minutos antes de começar a sessão. Era um tempo suficiente para degustar um gibi de poucas páginas e depois, ao final do filme, trocar por outro na saída e levar para ler em casa. Era tempo suficiente também para comentar a ansiedade de ver o novo filme ou discutir sobre os filmes passados, seus heróis, bandidos, ou as lindas donzelas.

Era essa a paisagem típica dos domingos à tarde, que se construía nos espaços entre a Praça Clementino Procópio e o Cinema Capitólio na cidade de Campina Grande, na Paraíba, nos finais dos anos 1960 até meados da década seguinte. Essa paisagem só era possível pela força atrativa do cinema, com o seu universo fílmico, que deixava todos extasiados em suas mais diversas nuances e narrativas.

Lá dentro, o espaço era delineado em outra situação. Os espectadores acomodados em suas cadeiras, lendo, conversando, namorando, chupando balas, comendo pipocas, entre outras guloseimas, aguardavam o momento das cortinas se

abrirem, como se fosse um teatro, para visualização da grande tela. Essa abertura só acontecida após o terceiro toque de uma suave e agradável vibração do som de gongo chinês que, simultaneamente, convergia com o apagar das luzes. A música clássica ou instrumental que desde a entrada do público já “massageava” nossos ouvidos, agora sumia para dar lugar aos sons cinematográficos.

A partir daí a sala se enchia com uma enorme tela branca que recebia um canhão de luz e cores atravessando toda a sua extensão e modificando o espaço para uma viagem de sonhos, fantasias e realidades projetadas através da película em 24 fotogramas por segundo. Realidades também, porque podíamos saber das notícias do Brasil e do mundo através do *Canal 100*. Um jornal cinematográfico que era exibido antes dos *trailers* e do filme principal. A exibição acontecia por conta da legislação que, a partir do Decreto n.º 21.240 de quatro de abril de 1932, obrigava os cinemas a exibirem os filmes informativos de curta-metragem antes do filme de longa-metragem, motivo principal do espetáculo¹. O *Canal 100* marcou uma época do auge do cinema e da ditadura militar, em que as notícias eram sempre dos atos do governo, mescladas com algumas matérias de moda e cultura tendenciosas. É válido observar que essas tendências já eram um prenúncio das estratégias do conceito de indústria cultural² tão em voga hoje.

Mas, a grande sensação do jornal, que levava a plateia à loucura e euforia, era o momento do futebol em que partidas de grandes clássicos brasileiros eram o destaque na telona. Numa produção cinematográfica, plasticamente bem elaborada, os melhores lances podiam ser apreciados em ângulos e planos que seriam impossíveis de ser vistos ao vivo num estádio. Nos sensacionais gols, nas impiedosas cobranças de faltas, nas defesas espetaculares dos goleiros a sala parecia que ia abaixo com o estouro dos gritos e vibrações da plateia. Quando a

¹ Sobre o *Canal 100*, origem e trajetória, há pesquisas e textos importantes. Para mais conhecimento leia-se COIMBRA, Octávio Câmara de Melo. **Canal 100: Um cinejornal e a memória social**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1988; FILHO, Kleber Mendonça. **O Canal 100 Captou o Imaginário do Futebol**. Disponível em: <http://www.cf.uol.com.br/cinemascopio/artigo.cfm?CodArtigo=60>, Acesso em 15/06/2012; MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. **Canal 100 – A trajetória de um cine jornal**. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/2228/1329>. Acesso em 15/06/2012.

² Conceito utilizado pelos pensadores alemães da Escola de Frankfurt, Teodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1975), que empregaram o termo pela primeira vez no capítulo “O Iluminismo como mistificação das massas”, no ensaio *Dialética do Esclarecimento*, escrito em 1942, e só publicado em 1947. Disponível em: <http://andremos.info/com104/labels/resenha%20de%20aula.html>. Acesso em 11/05/2012. Uma leitura importante sobre o conceito pode ser conferida em ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

partida era Vasco e Flamengo ou Santos e Corinthians não tinha como evitar o alvoroço. Essa euforia se explica porque apesar de termos assistidos a copa de 1970 pela televisão, é bom lembrar que, na época, não tínhamos jogos televisados ao vivo, nem tampouco televisão acessível como hoje.

Após o jornal, o filme começava e outro espaço se configurava de acordo com o gênero, tema ou enredo. Nesta época o grande espetáculo ficava por conta dos westerns italianos, as comédias e filmes românticos. Ringo, Django, Roy Rogers eram nosso heróis maiores, talvez porque os tiros, explosões e emboscadas eram só contra os maus e forasteiros e as balas perdidas não atingiam inocentes.

Essas paisagens e cenários também eram possíveis de serem vivenciadas, com menos “pompa”, no Cine São José ou no Cine Avenida. O primeiro localizado em um bairro de classe média, com o mesmo nome do cinema, e o segundo em bairro de classe alta, na época Bairro da Prata (hoje área comercial), mais próximo do centro da cidade. Menos pompa porque em ambos as telas eram menores que a do Capitólio e o espaço físico, interno e externo, era menor e não tinha praça na frente. Desse modo, o “mercado persa” se organizava ao longo das suas calçadas e dos prédios vizinhos. No São José não tinha cortinas para a abertura da tela e a campainha não era suave como a do Capitólio, mas a compensação estava no preço que era mais acessível. O Cine Avenida também não tinha cortinas na tela, mas a campainha era mais agradável e a compensação estava também no preço do ingresso. Havia também o Cine Babilônia localizado no centro da cidade, com os requintes do Capitólio, só não tinha praça na frente e o comércio se organizava na calçada. De qualquer forma, podia-se assistir ao mesmo filme em qualquer um deles e a opção estava na condição financeira do momento. O importante para a maioria dos jovens e cinéfilos da época estava, realmente, no ritual dos domingos em ir para o cinema, não importava qual deles.

Ainda nesses anos, outros espaços eram modificados pela força do cinema. Em férias, ia para uma cidadezinha pacata e distante 70 quilômetros de Campina Grande, Cubati, no sertão paraibano. Lá, nos sábados à noite, o mercado público se transformava no “templo” da imagem e do som. Os bancos de feirantes, toldos e barracas eram desarmados para dar lugar aos tamboretas³ e cadeiras trazidos de

³ Tamborete é uma espécie de banco feito de madeira, com 3 ou 4 pernas, muito comum no Nordeste brasileiro.

casa, a fim de construir um ambiente de sala de cinema. A parede principal do mercado ganhava uma tela de lençol branco e um dos bancos da feira apoiava o projetor de um comerciante do lugar, amante do cinema, que militava pela diversão da sétima arte e ganhava uns trocados extras.

Aqui, se o filme não tivesse ação com muito tiro, vingança, traição, amor no final e um herói vencedor, o Senhor Toinho Preá (como era conhecido) nem trazia, porque senão no outro sábado ninguém ia ao cinema, para se vingar do “filme ruim” que ele trouxe anteriormente. Ou seja, um filme que não tivesse uma narrativa linear empolgante não era um filme de verdade, para a grande maioria daquele público.

Esses eram espaços e paisagens construídos através do cinema comercial que, com certeza, muita gente vivenciou nas grandes cidades e nos interiores deste país.

Não há como negar que o cinema nasceu e se desenvolveu para a vida social juntamente com a grande cidade, e que a sua história se cruza com a geografia das cidades. Segundo BARBOSA (2000), “a imagem dos lugares criada/reproduzida pelo cinema se torna parte constitutiva da própria cidade”. Dessa forma, ainda de acordo com Barbosa, depois das experiências dos irmãos Lumière, as salas de exibição foram se transformando em verdadeiros templos de entretenimento das massas urbanas e se tornaram espaços de referência da cultura moderna.

Havia outros espaços construídos para o cinema de arte, para os filmes ditos marginais ou *underground*, que se organizavam em associações de bairros, universidades e outras entidades que alimentavam a prática da sala de cinema independente ou cineclubes, como eram mais conhecidos. Nesses espaços o público era resumido, seletivo e composto, via de regra, de intelectuais, jornalistas, artistas, estudantes universitários e também populares.

Nestes lugares a paisagem era diferenciada, tanto do ponto vista estético quanto técnico, com projetores de 16mm para filmes de curta- metragem, pois já havia uma grande produção de filmes nesta bitola. As sessões eram seguidas de debates coordenados, geralmente, por um estudioso de cinema e apreciador das teorias fílmicas e cinematográficas. O ritual das sessões era quase sempre o mesmo: o responsável por ter encontrado o filme fazia a sua apresentação e contava como tinha conseguido a película. Fato que se configurava num feito heróico, porque o cinema de arte não se encontrava com facilidade, principalmente fora do circuito do Sudeste, e os filmes mais apreciados eram os europeus e

soviéticos. É válido um adendo aqui, porque não se pode negar que os cineclubes funcionaram na época, também, como tática ideologista do Partidão (PCB).

De qualquer forma os cineclubes foram impulsionadores, formadores e fomentadores de críticos, professores de cinemas, cineastas, diretores e técnicos que se consagraram no exercício da profissão e são reconhecidos até hoje. Cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Eduardo Coutinho ou os paraibanos Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e Manfredo Caldas começaram suas trajetórias nos cineclubes.

Esses três espaços descritos, construídos a partir da influência do cinema e de filmes, são apenas uma pequena amostra do universo paisagístico que a arte cinematográfica configurou e continua configurando espacialmente por meio da sua magia da imagem em movimento.

Hoje, o cinema continua cumprindo com a sua missão de causar as mais diversas sensações nos espectadores, como também modificando, construindo e alterando espaços e paisagens. Aos poucos, da década de 1980 para cá, o cinema se transferiu das grandes salas, praças e mercados para ocupar os *shoppings centers*. Nesses “templos” modernos é quase impensável a falta de uma sala de cinema. Há *shoppings* com mais de dez salas exibidoras, modernas e sofisticadas, para atrair uma clientela de gostos diversificados, bem como espectadores assíduos e amantes da sétima arte.

Claro que a paisagem é outra. O público tem novos e variados gostos e comportamentos. Para isso, as salas e as exhibições também mudaram para se adequar aos desejos do público e à nova estrutura criada a partir do próprio cinema, porque ele também produz seu público. Na frente destas salas não se vendem nem se trocam mais gibis e revistas. O acesso à sala só se dá dez ou quinze minutos antes do início do filme. O *Canal 100* há muito desapareceu das telas. Os jovens entram no cinema às pressas, porque não têm mais o tempo para as literaturas, apenas para a pipoca e o refrigerante vendidos por empresas vinculadas à do cinema, com preços acima do mercado. E quando se entra na sala, não tem mais campainha nem cortinas, porque o filme começa logo. Algumas vezes são exibidos dois *trailers*, ou no máximo três, depois de alguns comerciais de empresas multinacionais instigando o consumo dos seus produtos pós-modernos.

Nesse sentido, a “magia” anterior ao filme e à construção da paisagem externa dos “templos” dos cinemas dos anos 1960, 1970 e início de 1980, também

se tornaram efêmeras. Na verdade, foram metamorfoseadas pelos novos conglomerados econômicos que concentram as atividades sociais, culturais, econômicas e políticas em seus templos fechados, como nos burgos do período medieval, porém com uma roupagem nova denominada *shoppings centers*.⁴

No entanto, os espaços e paisagens internos aos filmes continuam vivos, ativos e em constante aperfeiçoamento, com novas técnicas digitais e sem alterar os verdadeiros propósitos do espetáculo fílmico e cinematográfico, que é expressar e representar nossas vivências e relações com o espaço, a natureza e o próprio ser humano.

Nossa convivência naquela época, naqueles espaços e paisagens foram marcantes na nossa vida e formação. De tal maneira que, ao chegar na universidade, encantado também pela geografia desde os primeiros letramentos, tentei imediatamente vincular as duas coisas – geografia e cinema.

TOMADA 02 - “QUE DIABOS TEM A VER CINEMA COM GEOGRAFIA?!!!”

Essa foi uma das primeiras reações que vivenciei, no início dos anos 1990, quando declarei que pretendia concluir meu curso de bacharelado em geografia com uma monografia sobre cinema e geografia.

Vários colegas disseram: “Tá louco! Fazer trabalho com cinema é coisa lá da comunicação”.

O mais impressionante foi que ouvi coisas desse tipo não só de colegas do curso, mas também de alguns professores. Por outro lado, alguns deles não me desanimaram, mas alegavam: “Acho uma ideia fantástica, só não sei como fazer a vinculação e nem me atrevo a lhe orientar”.

Isso me deixou inquieto e angustiado, porque eu não conseguia desvincular as semelhanças e o parentesco entre a arte cinematográfica e a ciência geográfica. Para mim, era um casamento perfeito quando se tratava de analisar, representar ou criticar o espaço, a paisagem e o tempo nas relações sociedade/natureza.

⁴ Sobre os *Shoppings Centers* há uma considerável literatura sobre o tema: MESQUITA, Dilma. **Shopping Center: a cultura sob controle – as relações atuais entre literatura e sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002; IWACOW, Ana Elisabeth. **O comportamento jovem e os shoppings centers – um objeto para a publicidade**. Tese de doutorado em Ciência da Comunicação pela Unisinos, 2003; PADILHA, Valquíria. **Shopping center – a catedral da mercadoria**. São Paulo: Boitempo, 2006.

Ainda imaturo, não conseguia enxergar as demais categorias e conceitos inerentes aos dois, que me possibilitassem por um lado contra-argumentar as desfeitas, e por outro vislumbrar a forma de elaborar um projeto.

Eis que, certo dia, cursando uma disciplina com um dos mais recentes professores contratados, falei da minha vontade. Ele prontamente me surpreendeu, indagando: “Até que enfim alguém tá enxergando arte e ciência num corpo só”. E emendou: “É isso aí garoto, o que você pensa fazer?”.

Fiquei um pouco atordoado. Afirmei que não tinha certeza, mas via nos filmes muita geografia, principalmente nos documentários, reportagens e nos filmes da *National Geographics*, assim como via na geografia muita coisa de cinema, só não sabia como unir os dois temas.

Depois de alguns encontros e conversas, chegamos a um denominador comum, proposto por ele, que era demonstrar que o vídeo era um importante instrumento de registro de fenômenos geográficos. Essa pesquisa resultou no meu trabalho de final de curso. Era algo como “um geógrafo com a câmera na mão e o espaço na cabeça”, parafraseando Glauber Rocha. A proposta foi intencional, já que eu trabalhava no núcleo de cinema da UFPB, como *videomaker*, e andava registrando e produzindo vídeos sobre o trabalho extramuros da universidade. A monografia recebeu destaque e foi publicado num Caderno de textos da Pró-reitoria de Extensão⁵.

Fiquei empolgado e não consegui mais desvincular a geografia do audiovisual, passando a desenvolver inúmeros trabalhos tanto num como no outro, ou com os dois juntos. Isso foi concretizado também na licenciatura e depois numa especialização em psicopedagogia, ambas realizadas na UFPB.

Essa união me empolgava muito, e ainda empolga, porque não conseguia me deter apenas no cinema enquanto entretenimento ou enquanto recurso de ilustração pedagógica ou ainda como instrumento de registro da memória e da identidade de um lugar ou de costumes de um povo.

O cinema para mim tem um efeito além da imagem, da narrativa e do discurso audiovisual. Uma sala de cinema, por exemplo, tem a força de modificar a paisagem

⁵ NASCIMENTO, Renato Alves. **O vídeo como instrumento de registro de fenômenos geográficos**. Série Extensão, doc. 9 – PRAC/COEx/NUDOC. João Pessoa: Cartex, 1996.

de um lugar e os hábitos de uma população de maneira muito sutil, como vivenciei nos anos de 1960 a 1980, conforme descrevi aqui.

Por isso quando comecei a estudar geografia e trabalhar com cinema, reporte-me àquelas épocas e passei a tentar responder algumas questões, como: Será que o cinema realmente modifica paisagens e lugares? Porque mesmo que as pessoas mudem os seus hábitos e costumes, com novas tecnologias inclusive, o cinema continua com a magia de concentrar multidões? Será que alguns filmes como documentários e reportagens mudaram realmente a paisagem geográfica de certos lugares ao divulgar as imagens e representações dos mesmos? Qual a importância da paisagem cinematográfica em relação à paisagem geográfica enquanto narrativa, identidade e memória de um lugar ou de um povo?

São questões que passaram a me inquietar e que hoje buscamos responder, ou pelo menos entender parte delas, ao longo da nossa investigação.

O mais interessante nessa história é que só recentemente pesquisando para o mestrado me dei conta da quantidade de trabalhos existentes em torno da geografia e do cinema. Além, é claro, do cinema com outras ciências como a história, a sociologia, a psicologia, a arquitetura e a filosofia, por exemplo.

O melhor é que essa junção de ciência e arte não é nenhuma novidade na geografia, mesmo sendo um diálogo de certa forma ainda tímido. Há muitos estudos e pesquisadores que trilham por esse caminho com visões bastante interessantes e distintas.

TOMADA 03 - QUEM FAZ O QUE COM CINEMA E GEOGRAFIA

Numa breve revista em trabalhos sobre geografia e cinema e seus respectivos autores, encontramos diversas abordagens e temas interessantes, além de preocupações com a pesquisa do cinema na geografia. A geógrafa portuguesa Ana Francisca de Azevedo, entre outras considerações, alerta que “Geografia e Cinema como domínio de investigação recai sobre a análise do cinema como produto cultural que interfere na definição da interação entre os indivíduos e o espaço reflectindo estruturas sociais e ideológicas”. (AZEVEDO, 2006, p.65-66)

Ela aponta ainda que essa abordagem é definida por autores como Zoon (1984), Gold (1985), Lukinbeal e Kennedy (1993), Zeimberman (2005). Nessa seara, a própria Ana Francisca nos seus estudos de Geografia e Cinema analisa a

paisagem cinematográfica como representação cultural, do mesmo modo que Gandy (2004). Estudos sobre o efeito da indústria cinematográfica e da produção de filmes no desenvolvimento econômico e na promoção de regiões e lugares, também são notórios na geografia pelos estudos de Holloway e Millington (1999). Há ainda trabalhos que são pautados nos aspectos geopolíticos dos filmes, como os de Jenkin (1990); Godfrey (1993) e Klauss (2005), assim como estudos sobre a análise do efeito das forças hegemônicas e contra-hegemônicas na representação dos lugares realizados por Rose (1994) e Macdonald (1994).

Sendo assim, desde os anos 1980 temos uma considerável variedade de diferentes perspectivas de abordagens teóricas e metodológicas na investigação da geografia no cinema.

Para Azevedo (2006) é observável que as análises de caráter mais sociológico definem um conjunto de abordagens voltado para os aspectos do papel do filme na produção e reprodução de valores dos grupos dominantes, apontado por Burgess e Gold em 1985. Por outro lado, as análises de caráter cognitivista definem abordagens voltadas para os aspectos do papel do cinema enquanto mediador das relações entre o indivíduo e o ambiente, como tão bem enfatizado por Aitken em 1991.

Enquanto sintoma de importantes alterações ocorridas e verificadas no âmbito da Geografia Humana, Azevedo (2006) indica que os estudos do cinema em geografia refletem duas grandes tendências: a) o desenvolvimento das abordagens Humanistas e dos Estudos da Paisagem; b) o desenvolvimento dos Estudos Sócio-culturais:

Os primeiros têm como problemáticas de análise as representações de paisagem e o significado dos lugares nos filmes, pelo que as aproximações metodológicas manifestam um pendor mais interpretativo, estando mais associadas às humanidades, à História da Arte, à Crítica Literária, e à Estética. Os segundos, centram as problemáticas de análise nas políticas sócio-culturais subjacentes a cada filme, analisando relações de subordinação e domínio que trespassam a construção do significado fílmico, pelo que as aproximações metodológicas estão mais associadas à Sociologia e aos métodos de análises qualitativa (AZEVEDO, 2006, p. 65)

Essa natureza bipolar dos estudos e investigação geográfica em cinema, desenvolvida nas últimas décadas, é enfatizada por Christina Kennedy e Christopher Lukinbeal (1997), acusando a necessidade de uma erosão nos quadros teóricos e

metodológicos bipolares que, na verdade, revelam “a naturalização de ideologias baseadas numa racionalidade bipolar”. De acordo com Azevedo (2006), a proposta é de caráter eminentemente holística no conjunto de estudos e investigação neste domínio, até porque:

Estruturadas as problemáticas em torno dessas tendências de investigação, a interpenetração dos diferentes quadros teóricos, funda um domínio de investigação cuja riqueza advém, antes de mais, do aprofundamento do diálogo intradisciplinar, dentro de uma disciplina cuja vitalidade radica na própria porosidade transdisciplinar (AZEVEDO, 2006, p. 66).

Essa afirmação é notória aqui no Brasil onde já existe uma considerável investida nos estudos de cinema e geografia, assim como em vários outros campos científicos. Jorge Luiz Barbosa, professor da Universidade Federal Fluminense, por exemplo, desde meados de 1980 desenvolve pesquisas e produz textos sobre geografia e cinema como arte de representação do espaço e da paisagem geográfica. Entre os seus inúmeros trabalhos destaca-se *As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo*, sua tese de doutorado (2002), que através dos filmes *Metrópolis* (1927), *Alphaville* (1965), *Blade Runner* (1982) e *Matrix* (1999) busca compreender a paisagem urbana como produto de concepções éticas e estéticas que atravessam as práticas dos sujeitos em situação, anunciando a metrópole como um espaço social habitado por utopias do Ser através da existência.

Outro que desde a década de 1990 também escreve e pesquisa sobre cinema é o professor da Unicamp Wenceslao Machado de Oliveira Júnior. Os seus trabalhos apontam preocupação com o cinema na perspectiva de representação do espaço e da paisagem urbana, mas também como recurso para pesquisa, a exemplo do texto *O que seriam as geografias de cinema?* (2011) em que ele propõe uma pesquisa com as imagens e os sons de cinema, indicando para a criação de geografias oriundas do encontro entre os universos culturais de cada um de nós e as imagens e os sons de cada filme. Sua tese de doutorado *Chuva de cinema: natureza e culturas urbanas*, de 1999, é um estudo em que as interpretações ocorrem na atmosfera das chuvas dos filmes *Antes da Chuva* (1994) e *Blade Runner* (1982), as quais são importantes para as suas criações. O foco do trabalho é centrado nos tempos que a

chuva cria e nas portas de entrada que ela pode ser no entendimento das muitas temporalidades inventadas no cinema, como criações poéticas.

O geógrafo Stefani Eduardo Baider é destaque também neste contexto, uma vez que desenvolveu uma pesquisa de mestrado intitulada *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e multiplex*, apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP (2009) e orientada pelo professor Júlio César Suzuki. Baider recorreu, além da bibliografia acadêmica, aos guias semanais de jornais, e realizou entrevistas em campo com frequentadores dos diversos tipos de cinema. As questões abordaram as características dos públicos e os motivos da escolha dos cinemas, entre outras. O objetivo foi a partir de um levantamento das salas cinema da cidade procurar entender como elas estão distribuídas espacialmente e quais as repercussões sociais dessa distribuição no espaço urbano paulistano.

Há ainda trabalhos como o do geógrafo Pedro P. Geiger, pesquisador associado do LAGET da UFRJ, que trilha por uma linha mais filosófica como no texto *Cinema, Arte e a Geografia no cinema de David Lynch (2004)*. Aqui as correspondências entre Geografia e Cinema são aprofundadas na tentativa de cobrir os temas do espaço vivido e das representações do espaço, onde o foco maior é procurar discutir as relações entre Geografia e Cinema em uma perspectiva filosófica das relações Arte/Ciência.

Podemos encontrar também trabalhos com a preocupação do espaço rural no cinema, como o do mestrado de Valesca Souza Farias da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado *Cinema e Geografia: a idealização do rural (2005)*. Aqui há uma discussão de como o cinema retrata os movimentos de resistência dos insurgentes da história brasileira. Para isso, a autora analisa os filmes *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, produzido em 1969, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, filmado em 1964 e só finalizado em 1984, depois que a equipe foi perseguida pelos militares e algumas latas de filmes apreendidas e destruídas na repressão às ligas camponesas e aos cineastas que estavam resgatando a história do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Os dois filmes foram produzidos no período da ditadura militar e fizeram parte de grandes momentos de discussões cinematográficas. O primeiro foi realizado sob a égide do movimento do cinema novo. O segundo, pelo Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes/UNE, no auge das Ligas

Camponesas. O objetivo da autora foi proporcionar uma compreensão a respeito da construção cinematográfica mundial, particularmente a americana, de como o cinema pode interferir na sociedade ou evidenciá-la, e entender a forma como o cinema se apropria do espaço geográfico para construir suas narrativas.

Geografia e cinema: paisagens e imagens do semiárido nordestino, esse tema foi um trabalho de graduação de Pedro Paulo Pinto Maia Filho (2008), orientado pelo geógrafo e professor Doutor Caio Augusto Amorim Maciel, na Universidade Federal de Pernambuco. O texto tem como objetivo compreender como as paisagens do semiárido nordestino, retratadas pela produção cinematográfica recente (período 1996-2006), podem adquirir status de representantes de um quadro geral, contribuindo para a re-significação da ideia de sertão na sociedade brasileira. Os autores analisaram os filmes *Baile Perfumado* (1996); *Central do Brasil* (1998); *Eu, Tu, Eles* (2000); *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005); *O céu de Suely* (2006) e *Árido Movie* (2006), a fim de compreender como o cinema nacional se apropria do semiárido não só como cenário, mas também como parte da trama, tornando evidente a importância simbólica das paisagens e imagens do Nordeste seco na cultura brasileira.

Além desses trabalhos, há uma infinidade de textos voltados para o estudo de cinema e geografia, com as mais distintas abordagens, tais como: *Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço filmico* (2010), de Alexandre Aldo Neves, dissertação de mestrado em Geografia na Universidade Federal da Grande Dourados; *Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar* (2011), de Karina Eugenia Fioravante, dissertação de mestrado em Geografia na Universidade Estadual de Ponta Grossa; *Cinema, geografia e sala de aula* (2006), de Rui Ribeiro Campos, professor da Unicamp (uma breve análise com indicação de filmes para o emprego de audiovisuais na sala de aula pelos professores de Geografia); *Periferia no cinema: narrativas territoriais da periferia* (2011), de Daniella Guimarães Barcellos, dissertação de mestrado na Universidade Federal Fluminense; *A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer* (2009), de Alice Nataraja Garcia Santos, do programa de pós-graduação em geografia da UFRJ; *O território em cena: Geografia, cinema e imperialismo* (2008), de Manoel Fernandes de Sousa Neto, do departamento de Geografia da USP; *Geografias de Cinema: A espacialidade dentro e fora do filme* (2007), de Antonio Carlos Queiroz Filho,

pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais da Unicamp; entre outros que seria quase impossível enumerar aqui.

Um fato visível é que na grande maioria desses estudos, textos e pesquisas dos filmes escolhidos, analisados e retratados são do gênero de ficção. Quando se utiliza de documentários, particularmente nos estudos de geografia, é sempre de forma tímida ou fazendo comparações com outro de ficção, a exemplo de *Cabra Marcado para morrer* (documentário) com *O dragão da maldade* (ficção), no trabalho de Valesca Souza Farias, citado anteriormente.

Diante desse panorama é que decidimos analisar Cinema e Geografia a partir de filmes documentários. É sabido que o uso de filmes documentários foi prática comum dos geógrafos nos anos 1950-1960 para ilustrar e retratar diferentes lugares, os quais eram considerados como “uma janela sobre a realidade”. (AZEVEDO, 2006, p. 59)

No Brasil, durante os anos de 1967 até 1989 o governo militar criou o Projeto Rondon com o objetivo de promover o contato de estudantes universitários voluntários com o interior do país. O projeto oportunizava aos estudantes desenvolver pesquisas em diversas áreas e realizar atividades assistenciais em comunidades carentes e isoladas. As ações e atuações desenvolvidas pelo Projeto Rondon impulsionaram a produção de registros documentais não só escritos como de imagens fotográficas e até cinematográficas. Em 1989, quando foi extinto, o projeto tinha envolvido mais de 350 mil estudantes e professores de todas as regiões do Brasil, o que gerou um acervo documental de grande valia⁶. A prática desses registros foi, também, uma forte aliada na credibilidade e valorização dos documentos imagéticos no âmbito acadêmico e profissional nas diversas ciências, principalmente nas disciplinas de História e Geografia.

Só a partir da década de 1980 a investigação geográfica em cinema passa a ser preocupação como campo de estudo na perspectiva crítica da utilização de filmes enquanto representação rigorosa do mundo, dos lugares e das pessoas em seus ambientes e com suas culturas.

⁶ Em 1970 o Projeto Rondon foi organizado como órgão autônomo da administração direta e, em 1975, transformado em Fundação Projeto Rondon. As atividades, inicialmente desenvolvidas apenas durante férias escolares, evoluíram com a criação do *campus* avançado, dos centros de atuação permanentes e de operações regionais e especiais. O Projeto Rondon foi retomado mais de quinze anos depois de sua extinção pelo governo federal e a pedido da União Nacional dos Estudantes (UNE), em Tabatinga (AM), a 19 de janeiro de 2005. (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_Rondon. Acesso em 23/06/2012)

Essa preocupação foi notória não só na geografia mas em diversas disciplinas, questionando o lugar do filme documentário no seu conjunto de representação, como descrição objetiva da realidade. Até porque um filme caracteriza sempre um olhar sobre o espaço de forma subjetiva e determinada do seu realizador, como muito bem enfatiza Barbosa (2000):

O processo de criação do cinema apoiou-se largamente na captura de formas espaciais. Desde a origem do cinema, o espaço tornou-se um recurso de ambiência dos personagens, de localização das tramas dos roteiros e de índice de relações e sentimentos. Essa particularidade da arte cinematográfica faz com que autores a exemplo de Antonio Costa, definam o cinema como dispositivo de organização de espaços para determinar papéis que envolvem o diretor, ator e o próprio espectador (BARBOSA, 2000, p. 80)

O renomado cineasta italiano Pier Paolo Pasolini afirma que o cinema se constitui de uma linguagem não convencional, diferente da falada e escrita, porque expressa o mundo não por meio de símbolos, mas através de uma realidade própria. E Barbosa conclui:

A criação dessa realidade própria se constitui a partir das representações do espaço que o cinema constrói de maneira singular, tecendo envolvimento entre o que se vê (a forma) e o que se apreende daquilo que é visto (o conteúdo). O registro cria seus objetos de elucidação, fazendo do sensível e do inteligível uma só matéria constitutiva da linguagem-imagem. (BARBOSA, 2000, p.81)

Na verdade, o confronto entre o filme de ficção e o filme documentário como descrição objetiva da realidade sempre foi latente nas artes e nas ciências. Na geografia os questionamentos se davam na evocação de um sentido de lugar e a exploração das qualidades estéticas da paisagem, como elementos apelativos para a fixação de audiência e representações enviesadas da realidade (AZEVEDO, 2006). Isso por que:

No filme documentário, o nível de realismo objetivo proposto na realização do filme dava a idéia de que o retrato factual produzido durante o processo de criação da manufatura não era alvo de manipulação. (...) Atestava-se para o nível de subjetividade do realizador e como a narrativa condiciona a forma em que as audiências percebem o espaço retratado (AZEVEDO, 2006, p. 60-61).

As discussões sobre o que é real e o que é ficção nunca se esgotaram. Mas o entendimento da importância de ambos na narrativa cinematográfica como representação do espaço/paisagem geográficos, e nas relações da sociedade com os seus lugares foi amenizado, e há um maior reconhecimento acadêmico e científico da leitura crítica dessa mídia nas diversas ciências, particularmente na geográfica contemporânea. Isso por que, quando se utiliza de recursos ficcionais no filme documentário, via de regra, é na tentativa de proporcionar mais realismo a determinado fato, situação ou personagem retratado.

Não há como negar que todo conhecimento é necessariamente subjetivo tanto quanto objetivo, e os desdobramentos do mundo que são puramente materiais e factuais, costumeiramente parecem muito áridos e inanimados para se assimilar. Sendo assim, um pouco de investida na subjetividade numa pesquisa geográfica ou numa obra de arte não é nenhum pecado quando o intuito é primar por mais realismo ao objeto focado. David Lowenthal nos ensina que “atrás dos simples fatos, exigimos experiências novas, de primeira mão, opiniões e preconceitos individuais”, e complementa quando trata das produções geográficas, vislumbrando que: “As geografias memoráveis não são textos de compêndios, mas estudos interpretativos incorporando um acentuado ponto de vista pessoal”. (LOWENTHAL, 1982, p. 137)

Nesse sentido, a nossa análise do cinema documentário está assentada numa leitura crítica contextual, estética e técnica, mas também geográfica, tomando como categoria ampla o espaço e como conceito principal a paisagem.

TOMADA 04 - UMA PAISAGEM QUE CONTA HISTÓRIAS

A nossa análise está pautada num conceito de paisagem, entendido aqui como de narrativização (AZEVEDO, 2010), ou seja, uma junção de narrativa com visualização, na busca de compreender a paisagem fílmica e a paisagem geográfica como paisagens que narram, mostram e contam histórias. Uma paisagem de narrativa fílmica que descreve, identifica e representa a memória de um determinado lugar e dos processos de relação entre o espaço, a sociedade e a natureza. Uma paisagem narrativa geográfica que por si só é uma narrativização de um determinado espaço, de um contexto histórico e de uma geografia retrospectiva.

Em nossa opinião, essa paisagem é uma constante no cinema documentário ao se apropriar da paisagem geográfica, que já é narrativa, e construir o seu

discurso narrativo. O conceito de narrativização é apresentado por AZEVEDO (2010), quando trata da erotização do *punctum* barthesiano da paisagem através dos filmes, alegando que leva a recodificação da percepção do lugar confrontando o assunto com a não dialética, o não recuperado e o não inteligível do passado, com uma inscrição particular do lugar, sendo assim:

While activating the sense of a lost object, the film caption of the land functioned as a referent saturated by the operations of an ideological *narrativization* of place and by its aesthetization. In a moment when the organization of experience denounced new forms of embodiment of space, the politics of image and the new Technologies of representation seem to reconfigure the experience of landscape contemplation (AZEVEDO 2010, p. 433 - grifo nosso).⁷

A ideia de paisagem, a nosso ver, é uma construção que nasceu com um paradigma cultural concebido, desde cedo, a partir das relações totalitárias e acabadas, entre ser humano (sujeito) e o meio ambiente físico (objeto). Essa concepção está, de certa forma, posta no primeiro relato no início deste texto quando dos nossos constructos nas paisagens em movimento das praças e dos cinemas dos anos de 1960 a 1980.

Com efeito, há um pressuposto nessa ideia que decorre do esforço empreendido por nós na busca da subjetividade, no exercício discreto de se expressar com posicionamentos e resultados, diante de um conjunto de práticas e vivências do espaço. Esse exercício com a paisagem é uma comunicação de primeira ordem do corpo com a terra, o lugar, a vida, os seres, numa re-leitura e re-escrita do espaço de uma geografia da experiência, como enfatiza Azevedo (2008).

A autora lembra que essa tarefa não é privilégio só de geógrafos e da geografia, mas de “todos aqueles que se encontram envolvidos na ativação daquilo que Dona Haraway designa pela ciência como cultura pública” (AZEVEDO, 2008, p. 12). Nesse sentido, a partir do momento em que alguém está simplesmente a olhar para uma dada porção do espaço já é um artifício para modelar e interpretar a paisagem, em estado natural, antes de se tornar um trabalho de arte ou da ciência.

⁷ “Enquanto ativa os sentidos do objeto perdido, a captura cinematográfica do lugar funciona como uma referência saturada pelas operações de uma *narrativização* ideológica do lugar e pela estetização. No momento, quando a organização da experiência denuncia novas formas de personificação do espaço, as políticas de imagens e as novas tecnologias de representação vem para reconfigurar a experiência de contemplação da paisagem” (Tradução de José Jouberto Fonseca Lopes e grifo nosso)

Para Azevedo (2008), aqui é o início de um processo pelo qual o espaço é convertido em paisagem pelo observador.

Uma conversão mental que tem vindo a ser efectuada de forma recorrente há séculos e na qual a arte e as técnicas de representação se especializaram. Posteriormente, o desenvolvimento de uma cultura visual, do movimento e da viagem contribuiu para a 'naturalização' desta ideia, uma ideia que simultaneamente foi sendo legitimada por uma ordem de conhecimento (AZEVEDO, 2008, p. 18).

A noção de paisagem inicialmente compreendida como construção cultural foi evoluindo através da incorporação de sistemas de signos geográficos. Nesse sistema, o termo original de paisagem surgiu de *Landschaft*, termo germânico que no conjunto de inflexões semióticas teve inúmeros significados noutras línguas europeias. Azevedo alega que Kenneth Olwig afirmou que a primeira inflexão semiótica do termo ocorreu em resposta à importação pelas artes de um termo pré-moderno associado ao território de um grupo ou comunidade.

Usada desde o Renascimento para a designação artística de um conjunto de representações pictóricas de natureza, a deslocação desta ideia veio inverter o sentido original do termo, o qual, na cosmologia orgânica do feudalismo, estava associado a valores comunitários de uso e de controlo da terra e a um sentido de pertença a um território agrário colectivo a que os indivíduos se ligavam por laços de sangue. Posteriormente, e já sob o efeito das artes cenográficas, este termo veio a significar a aparência de uma área e, mais especificamente, a representação de um cenário, passando a ser entendido paralelamente como representação e como realidade material. (AZEVEDO, 2008, p. 20)

Jean Marc Besse, em seu livro **Ver a Terra** (2006), ao analisar a paisagem além da estética, afirma ser a noção de paisagem na modernidade um dos postulados mais disseminados atualmente e talvez o menos discutido. Essa noção faz dela essencialmente uma representação de ordem estética e que tem sua origem, antes de tudo, pictórica. Besse comenta ainda que:

De fato, três termos são encadeados (representação, estética, pintura) para afirmar que a paisagem é, de maneira geral, uma construção cultural, que ela não é um objeto físico, que ela não deve ser confundida com o ambiente natural, nem com o território ou o país. A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território (*in visu* ou *in situ*) (BESSE, 2006, p. 61).

Para esse autor, na medida em que se concebe a paisagem como uma construção cultural, é necessário fazer jus a outros olhares culturais lançados sobre a natureza e outros universos de significação, outras práticas e outros conceitos. Isso porque há o olhar do cientista, do médico, do engenheiro, do religioso, do peregrino, entre tantos outros. Com efeito, esses diferentes olhares sejam eles estéticos, técnicos, científicos, políticos ou religiosos, surgem no interior de uma dada cultura, numa modalidade que pode ser descrita historicamente e sociologicamente. Segundo Besse:

Parece, conseqüentemente, mais razoável encarar a questão da paisagem no âmbito de uma indagação antropológica geral sobre o desenvolvimento e as transformações das “culturas visuais” do que encará-las de modo restritivo somente no interior da esfera estética. (...) os intercâmbios entre a ciência e a arte, no concernente à paisagem, são muito mais freqüentes e muito mais profundos do que geralmente se supõe (BESSE, 2006, p. 62).

Nesse sentido, a paisagem é um signo ou um conjunto de signos, que é preciso aprender a decifrar, descrever numa perspectiva, além da emoção, num esforço de interpretação que é, também, um exercício de conhecimento. Na verdade, Besse afirma que a ideia é que “há de se *ler* a paisagem” e que “ler a paisagem é extrair forma de organização do espaço, extrair estruturas, formas, fluxos, tensões, direções e limites, centralidades e periferias”. (BESSE, 2006, p. 64)

Uma análise geográfica da leitura da paisagem toma como ponto de partida que a paisagem é o resultado, o efeito, ainda que indireto e complexo de uma produção, mesmo sendo a paisagem uma dimensão do visível. “A paisagem é um produto objetivo, do qual a percepção humana só capta, de início, o conjunto exterior. (BESSE, 2006, p. 65)

De fato, as paisagens humanas estão inscritas em todos os lugares. Essas inscrições ou impressões são paisagens que interessam aos estudos das ciências humanas, particularmente aos geógrafos. O renomado geógrafo Milton Santos, em sua obra **A natureza do espaço** (2009), nos ensina que paisagem e espaço não são sinônimos uma vez que “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”. (SANTOS, 2009, p. 103). Ele afirma ainda que a paisagem é história

congelada, mas participa da história viva e que “numa perspectiva lógica paisagem é já o espaço humano em perspectiva” (SANTOS, 2009, p. 106).

Como diz Besse (2006), “a paisagem, aos olhos do geógrafo, é uma impressão” e que ele não é o único a encarar a paisagem desse modo. “Esta abordagem é também a do historiador, que coloca como princípio da análise histórica, no que concerne à paisagem real, que a paisagem é um testemunho humano” (BESSE, 2006, p. 67).

Esse testemunho humano será, sem dúvida, alvo das nossas análises fílmicas, até porque imagens cinematográficas são textos codificados que veiculam complexas construções geográficas, mas permitem decifrar o contexto cultural em que foram produzidas. Como bem enfatiza Azevedo (2012), o cinema proporciona a compreensão do envolvimento do ser humano com o ambiente, pois “apresenta-nos uma matriz de códigos visuais e de símbolos cuja exploração permite a análise das mais diversas problemáticas que marcaram a construção da ideia de paisagem na cultura ocidental” (AZEVEDO, 2012, p. 01).

Ainda, para ela, analisar essa construção da ideia de paisagem na cultura ocidental implica a compreensão da própria experiência de paisagem em distintos contextos e a sua apropriação pelos discursos geográficos em diferentes períodos (Ibid, p. 01). A representação dessa paisagem foi fixada através de convenções artísticas e importada para a ciência e, particularmente, é uma composição atrativa para o movimento de legitimação da arte cinematográfica, tanto do ponto de vista ficcional quanto documental.

For that, filmic technicians worked complex techniques as framing, editing or depth of Field, which allowed a higher degree of realism in the act of registering intertwined moments of time and space transforming the act of shooting in a coherent narrative (AZEVEDO, 2010, p. 432).⁸

Sendo assim, a nossa concepção de paisagem narrativa coerente será fundamentada nos conceitos e descrições que foram expostas aqui, desde David Lowenthal, com a importância da simplicidade e subjetividade na pesquisa científica; Jean Marc Besse, na valorização da paisagem com uma visão antropológica para o

⁸ “Para isso, profissionais de cinema trabalham em técnicas complexas de frames, edição ou profundidade de campo, que os permite um degrau maior de realismo no ato de registrar momentos entrelaçados de tempo e espaço transformando a cena em uma sequência narrativa coerente”. (Trad. José Jouberto Fonseca Lopes)

desenvolvimento das culturas visuais; Jorge Luiz Barbosa, na afirmação de que o cinema constrói as representações da realidade de maneira singular sobre o que se vê (a forma) e o que se apreende do visto (o conteúdo); e, principalmente, com as teses de Ana Francisca de Azevedo sobre a paisagem como narrativa com uma presença de referência original, capturada pela arte do cinema em operações de narrativização ideológica e de estetização, para reconfigurar a experiência de representação e contemplação da paisagem.

Nas análises dos filmes selecionados, no tocante às questões de ordem técnicas, estéticas e de linguagem audiovisual, a nossa experiência será fundamental, mas faremos à luz de teóricos da literatura da arte cinematográfica, tais como Christian Metz (**A significação no cinema** - 2004); J. Dudley Andrew (**As principais teorias do cinema** - 2002); Antonio Costa (**Compreender o cinema** - 1989); João Batista Brito (**Imagens Amadas – Ensaios de crítica e teoria de cinema** - 1995); Bill Nichols (**Introdução ao documentário** - 2005); Silvio Da-Rin (**Espelho partido – tradição e transformação do cinema documentário** - 2004); João de Lima Gomes (**Aspectos do cinema documentário** - 1992); André Gaugreault e François Jost (**A narrativa cinematográfica** - 2009); Nobert Alcover e Luiz Urbez (**Introducción a la lectura del film** - 1976); entre outros.

Do mesmo modo serão basilares as leituras fílmicas das experiências e obras de cineastas como Serguei Einseinstein: *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemki* (1925), *Outubro* (1927); Dziga Vertov: *Série Kinonedelia* (1919), *O aniversário da Revolução* (1919), *Série Kinopravda* (1925), *A sexta parte do mundo* (1925), *O Homem com a câmera* (1929); Robert Flaherty: *Nanook* (1922), *O oleiro* (1925), *Moana* (1925), *Tabu* (1931), *O homem de Aran* (1934); Linduarte Noronha: *Aruanda* (1960), *O cajueiro nordestino* (1962), *O salário da morte* (1971); Glauber Rocha: *Barra Vento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), *A idade da Terra* (1980); e o próprio Vladimir Carvalho. Esses nomes serão referenciados sempre que necessário, especialmente, em cada análise dos documentários nos capítulos seguintes.

Conscientes da importância da imagem cinematográfica na construção das suas narrativas com a paisagem geográfica, é que nos apropriamos do cinema documentário de Vladimir Carvalho, enquanto discurso fílmico da história e dos contextos sócio-político-cultural do Nordeste. Essa apropriação se dá na curiosidade

de identificar quando e como os seus filmes, escolhidos por nós, representam a paisagem do Nordeste e dos nordestinos na concepção desse cineasta.

TOMADA 05 - VLADIMIR CARVALHO E SUAS PAISAGENS NORDESTINAS

Para analisar esse conceito de paisagem no cinema documentário e a geografia, escolhemos três filmes de Vladimir Carvalho: dois de curta-metragem e um de longa-metragem. Trata-se dos curtas *Os Romeiros da Guia* (1962) e *A Bolandeira* (1968), e o do longa *O Homem de Areia* (1982). A escolha dessas obras se deu devido ao conteúdo documental e a paisagem representativa do Nordeste e dos nordestinos, particularmente a Paraíba, que os filmes retratam.

Os Romeiros da Guia é um registro documental sobre uma procissão realizada por pescadores que se deslocam em suas embarcações, na travessia de um braço de mar, para a devoção à Nossa Senhora da Guia, entre as cidades de Lucena e Cabedelo, na Paraíba. O documentário aborda o lado religioso e o profano da romaria, com um toque dramático e ficcional que o torna mais sensível à realidade tratada.

A Bolandeira faz um resgate histórico da decadência dos engenhos de açúcar no Nordeste. No filme, Vladimir Carvalho parte de uma peça da engrenagem que move o engenho, feita de madeira, conhecida como bolandeira (o que deu nome ao filme), para construir a narrativa. O discurso fílmico, além das imagens em movimento, é também ilustrado com pinturas de engenhos antigos de Rugendas, Vischer e Franz ainda com o uso da mão-de-obra escravizada, e um poema do poeta paraibano Jomar Moraes Souto sobre o sacrifício dos trabalhadores na fabricação do açúcar e da rapadura.

O Homem de Areia é um filme denso, forte, enigmático e político. Nele, Vladimir dar a conhecer a figura de José Américo de Almeida, sua influência no governo de Getúlio Vargas e de João Pessoa, bem como sua atuação enquanto governador do Estado. Longe de ser apenas uma apologia ao líder político paraibano, poeta, jurista, escritor e precursor do romance regionalista com o livro **A Bagaceira** (1928), o documentário resgata a história conturbada da política paraibana com imagens e paisagens de um Nordeste multifacetado e estereotipado, mas atrelado a fatos da conjuntura nacional obscuros na história brasileira.

São filmes que podem ser considerados como clássicos na filmografia paraibana, tanto pelo teor e importância histórica como pelo formato. Os três documentários foram rodados e finalizados em 35mm e em preto e branco. Os dois curtos foram filmados sem captação de som direto, apenas o longa teve o som captado em sincronia, com microfone Nagra, top de linha em equipamento sonoro na época. São documentários tradicionais e de narrativa linear, que têm a assinatura inconfundível de Vladimir Carvalho e o seu modo muito peculiar de conceber um fato, uma história ou um tema específico.

Definir especificamente um modo de filmes ou o gênero adotado, sempre foi tarefa difícil para cineastas e estudiosos. Bill Nichols, autoridade conhecida internacionalmente no campo do documentário e de filme etnográfico, professor de cinema na San Francisco State University, esboçou uma pretensa classificação para os modos de documentário. São seis as denominações convencionadas por ele: *poético*, *expositivo*, *observativo*, *participativo*, *reflexivo*, *performático*. Esses modos podem ser utilizados apenas como parâmetro argumentativo para uma espécie de subgênero do documentário (conceito adotado por ele), mas que são bastante flexíveis e se interpenetram quando da tentativa de considerar ou definir uma obra documental, como o próprio Nichols esclarece:

A ordem de apresentação desses seis modos corresponde, aproximadamente, à cronologia do seu surgimento. Portanto, pode parecer fazer uma história do documentário, mas imperfeitamente. A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo poder conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade (NICHOLS, 2005, p. 136).

Mas o que caracteriza esses “subgêneros” de documentário proposto por Nichols (2005)?

Um documentário de *modo poético* enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Trata-se de um modo muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.

Um documentário de *modo expositivo* procura dar ênfase ao comentário verbal e a uma lógica argumentativa. Esse modo é o que a maioria das pessoas identifica como sendo um documentário geral.

Um documentário de *modo observativo* prioriza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do realizador, conforme são observados por uma câmera discreta.

Um documentário de *modo participativo* enfatiza a interação do realizador e o tema. A narrativa é construída com entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Geralmente é ilustrado com imagens de arquivo para examinar questões históricas.

Um documentário de *modo reflexivo* procura chamar a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Com uma narrativa metalinguística, esse tipo de produção aguça a consciência do espectador para a construção da representação da realidade impressa no filme.

Um documentário de *modo performático* prioriza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do realizador com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Dessa maneira rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. Geralmente os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma vigorosa ênfase no impacto emocional e social sobre o público.

Com esses parâmetros de classificação, podemos dizer que *Os Romeiros da Guia* é um documentário de *modo expositivo* com segmento *poético*. Já *A bolandeira* é um documentário de *modo poético* com segmento *expositivo*. Enquanto que *O Homem de Areia* é um documentário de *modo participativo* com segmentos *reflexivo*, *observativo*, *expositivo* e *poético*.

Desse modo, buscamos analisar e compreender como Vladimir Carvalho, cineasta paraibano radicado em Brasília, se utiliza das paisagens do Nordeste e dos nordestinos para realizar os seus filmes. Ao mesmo tempo procuramos entender como se dá a narrativa dessas paisagens, enquanto representação da paisagem geográfica do Nordeste e do seu povo com as suas crenças, culturas e vivências, assim como pelo discurso criado de espaço hostilizado também pela natureza.

A primeira vista é perceptível que os filmes de Vladimir Carvalho, nas suas mais diversas abordagens, têm sempre uma preocupação com o trabalho em si, as técnicas empregadas pela produção humana e, particularmente, com os

trabalhadores de maneira geral e o processo de exploração da mão-de-obra. Por isso, na leitura das narrativas e paisagens impressas nos filmes escolhidos, levamos em consideração os aspectos contextuais, históricos, econômicos, políticos e, obviamente, geográficos, como também os aspectos técnicos e estéticos de cada obra.

A escolha dessas obras se deu, além do já exposto, por identificar durante a nossa pesquisa a pouca importância que foi dada aos filmes na época em que foram lançados e/ou quando a crítica especializada se reporta à produção de Vladimir Carvalho. São quase trinta filmes realizados na sua carreira e esses três são os menos comentados de acordo com as fontes investigadas por nós, tais como: Cinemateca Brasileira, Nudoc/UFPB, Arquivo Nacional, MIS, sites de busca da USP, Unicamp, UFRJ, Unesp, UnB e os sites convencionais da web.

Com efeito, não há nenhum artigo, texto ou estudo aprofundado sobre nenhuma dessas obras. Encontramos pequenos *releases* ou notas de jornais, revistas e catálogos de festivais. Há maiores informações sobre esses filmes no livro de Wills Leal intitulado **A história do/no cinema paraibano**, e na tese de mestrado de José Marinho na ECA/USP, há uma pequena abordagem sobre a produção de *Os Romeiros da Guia*.

Essa lacuna nos instigou mais ainda a trabalhar com os filmes e dar mais visibilidade às obras, porque entendemos ser de fundamental importância para os estudos de cinema documentário, para a geografia paraibana e para a paisagem nordestina e dos nordestinos representados nos três documentários.

Outro critério que nos levou a fazer essa escolha é o fato de que neles a presença e a representação do Nordeste e dos nordestinos divergem da forma e do conteúdo com que esses personagens são representados nos filmes mais divulgados e conhecidos de Vladimir Carvalho. Por exemplo, no seminal e polêmico *País de São Saruê* (1971) os elementos narrativos, personagens e paisagens são de um Nordeste seco, devastado, de um povo sofrido pobre e miserável. Em *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), um dos seus filmes mais representativos da carreira, o Nordeste e os nordestinos estão fora da sua terra, como judeus errantes, e percorrem sobre sofrimento, trabalho duro e mal remunerado, injustiças e mortes, culminando numa situação também de miserabilidade.

A nosso ver, nos filmes escolhidos, esse Nordeste não está posto diretamente nas paisagens, mas sim de forma sutil no discurso *diegético*. Neles, o Nordeste e os

nordestinos se apresentam num patamar mais digno do caráter de um povo por demais sofrido e submisso, mas que não reclama da sua sina, são felizes, e até cantam e dançam como em *Os Romeiros da Guia*. Ou são representados na inteligência técnica de construir, com madeira, uma engrenagem de moinho de engenho que “ganha vida” na narrativa fílmica em imagens e versos de um poeta nordestino renomado.

Nessa mesma direção, *O homem de Areia* é o filme onde a expressão mais nobre de um nordestino intelectual, poeta, escritor, jurista, político de reconhecimento nacional é exposto sem apologias, recebendo críticas de seus adversários, mas imponente nas suas concepções, posturas e visão de Nordeste e de Brasil, ou seja, uma paisagem de Nordeste e de nordestinos que não se encontra nos filmes mais destacados de Vladimir Carvalho. Neste filme há sim uma representação de uma região seca, de povo pobre e sofrido, apenas numa sequência que ilustra a autobiografia de José Américo quando da sua viagem ao sertão feita, ainda, montado a cavalo.

Nesse sentido, é esse Nordeste e nordestinos um pouco diferentes dos propalados - não só nos filmes de Vladimir Carvalho mas na maioria das expressões artísticas -, que nos interessa e é o foco das nossas análises do espaço e da paisagem narrativa, fílmica e geográfica.

TOMADA 06 - O NORDESTE E OS NORDESTINOS NAS TELAS DO CINEMA

Os holofotes da política, da economia, da cultura e principalmente do cinema sempre estiveram com o foco voltado para a região Nordeste. Os interesses de cada segmento neste espaço do Brasil são os mais diversificados e diferentes. Algumas características como o preconceito, a pobreza, a miséria e a seca alimentam, até hoje, o discurso dos que se utilizam e/ou se beneficiam do Nordeste e dos nordestinos enquanto locus e povo de contradições.

Para muitos pesquisadores, estudiosos do assunto, o Nordeste é uma região vítima dos processos naturais que a tornaram um espaço sofrido pelas secas constantes, descaso de governantes, conseqüentemente um lugar subdesenvolvido, pobre, de pessoas rudes e ignorantes. Assim sendo, torna-se um rico arsenal para

os próprios nordestinos extrair usuras do poder público com discursos demagógicos, complacentes e apelativos⁹.

O historiador Albuquerque Júnior (2001), no seu livro **A invenção do Nordeste e outras artes**, procurou contribuir com a desmistificação deste conceito inventado sobre a região Nordeste e o estereótipo do seu povo. Albuquerque Júnior afirma que essa invenção de um Nordeste seco e pobre, com gente de baixa estatura, diferente e mal adaptada, começou nos meados da década de 1910, oriunda da ruína da antiga divisão geográfica entre Norte e Sul.

No início dos anos vinte, a percepção do intelectual que desembarca no Recife, vindo dos Estados Unidos, é de que a própria paisagem, o próprio físico da região, alterara-se profundamente. Seria outra, a sua crosta. Outra, a fisionomia. (...) O espaço 'natural' do antigo Norte cederia lugar a um espaço artificial, a uma nova região, o Nordeste, já prenunciada nos engenhos mecânicos ciclóticos usados nas obras contra as secas, no final da década anterior (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 39).

Antes disso, os problemas do Nordeste não eram vistos, ou sequer existiam para o Governo Federal ou para as próprias elites nordestinas. A partir de então, gradativamente, a classe dominante passa a se deleitar em afirmar a sua impotência e assumir a subordinação e dependência. São, agora, vítimas de uma região condenada à pobreza e miserabilidade. O geógrafo e historiador Antonio Carlos Robert de Moraes, ao tratar das ideologias geográficas e do território e identidade na formação brasileira, afirma que:

A base do mecanismo de favor é quase sempre local. Isto acentua o recorte provinciano nas consciências individuais, que alimentam algumas das mais eficazes formulações das ideologias geográficas na história brasileira. O clientelismo, e sua conseqüente lógica provinciana, é a base social objetiva do sucesso das ideologias regionalistas no Brasil" (MORAES, 1991, p.100-101).

Nesse sentido, fica evidente porque as relações de poder da classe dominante nordestina passa a tirar proveito das relações de poder entre a região sul, rica e desenvolvida, em detrimento da região Nordeste, pobre e necessitada continuamente da ajuda e das benesses dos governos¹⁰. Sendo assim:

⁹ A esse respeito há uma discussão contundente em *O mito da necessidade - discurso e prática do regionalismo nordestino*, de Iná Elias de Castro, publicado pela Editora Brasiliense em 1990.

¹⁰ Para maior aprofundamento, é essencial a leitura do livro **Regionalismo Nordestino**, de Rosa Godoy, Editora Moderna, 1ª. Edição, 1984.

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não são produto de um desvio de olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas inerentes a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 21).

Lamentavelmente, muitos nordestinos ainda hoje costumam se posicionar como derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que os oprime, discrimina e explora. Outros reconhecem que também estão no poder e que não podem se sentir oprimidos, explorados nem discriminados. Estes percebem que precisam resistir e barrar as pressões que não são de fora. Na verdade, elas passam pelos próprios nordestinos, sendo necessário barrar e resistir dentro da própria rede de poder. Hoje, esse processo de conscientização é bem acentuado. Não poderia ser diferente porque a região passou a ser percebida além das suas potencialidades naturais. O seu povo passou a ter maior visibilidade e dizibilidade através das ações, conscientização e poder. Os mesmos holofotes que os focavam com “luzes difusas” e deturpadoras, hoje refletem um fecho de luz menos incandescente, com novos brilhos e reconhecimento.

O Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica. O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 23).

A construção ou a invenção do Nordeste foi também alimentada pelas artes de um modo geral. O cinema, enquanto arte e indústria, teve forte influência dos temas que tratavam do Nordeste e/ou dos nordestinos. Os tipos nordestinos como o cangaceiro, jagunço, pau-de-arara e vaqueiros não eram difícil de ser encontrados em programas de humor nas rádios e depois nas telas, nos anos de 1940. É sabido que o cinema nacional nunca teve uma produção contínua, ou seja, nosso cinema é marcadamente conhecido pela descontinuidade, com períodos áureos, outros de baixa e até fase de ostracismo, como ocorreu no período Color com o fechamento da Embrafilme. Uma das fases negativas mais recentes.

A partir dos anos 1950 é que a temática nordestina se torna mais evidente nos filmes nacionais. O primeiro deles foi *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcante, de

1953. No mesmo ano *O Cangaceiro* de Lima Barreto chega às telas dos cinemas e consagra-se como o primeiro filme brasileiro a ser reconhecido internacionalmente.

Estes dois filmes são exemplares da forma como se olha e como se vê o Nordeste, na produção cinematográfica não ligada ao movimento do Cinema Novo. Feitos na Companhia Vera Cruz, constituem-se em verdadeiros modelos que dão origem a uma série de filmes, seja nesta década, seja na seguinte (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001 p. 266).

O Canto do Mar, pelas imagens e sons, revela um filme repleto de clichês em que a câmera imprime caveiras de bois, cactos, terras rachadas, árvores secas e retorcidas, urubus e sol causticante. Os mapas dos estados da Paraíba e de Pernambuco, aliado ao som *off*, reforçam o discurso comum de lugares comuns. O filme foi rodado exatamente quando o Nordeste enfrentava uma de suas maiores secas. Assim, já se esperava o que seria visto nas telas, isto é, seca, fome, pobreza, miséria e um espaço natural, mas hostil. Exibido nos cinemas do sul, fortalecia a ideia para a plateia que o assistia de serem eles de um lugar “maravilha” e do verdadeiro desenvolvimento. Portanto, o Nordeste era visto como o lugar do sofrimento, da miséria e de um espaço vítima da natureza.

O Cangaceiro, de Lima Barreto, teve grande repercussão e serviu para fixar uma imagem do Nordeste distanciando o homem da cidade do homem do sertão, ou seja, imprimia no seu discurso uma distância entre o homem civilizado e o primitivo. A perspectiva do filme estava incrustada na política que se desenhava desde a década de trinta. Uma política que procurava construir uma nação pela absorção das suas diferenças e pela dissolução dos códigos de valores tradicionais, assim como pela generalização das relações e da ética burguesa. É um filme de cangaço em que não há nenhuma análise sociológica sobre o tema, no qual o maniqueísmo separa as forças do bem contra as forças do mal. “O mito do sertanejo como aquele que está na raiz de nossa nacionalidade, de nossa identidade, é reformulado a partir da perspectiva da integração deste à nova identidade da nação que se construía, a partir do mundo urbano e do desenvolvimento industrial” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 269).

Em seguida, nos anos de 1960, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, ganha o primeiro prêmio internacional para o cinema brasileiro – a Palma de Ouro em Cannes. O filme de temática nordestina e vinculado aos modelos

expressivos do cinema industrial paulista, filmado na Bahia, caracteriza o espaço clássico nordestino com a paisagem da terra seca, cactos, migrantes, e o personagem principal, o romeiro Zé dos Burros, era o retrato fiel do nordestino pobre, ingênuo, sofredor, um cristão que em tudo acredita. No contraponto, encontra-se o cidadão esperto e arguto, que se aproveita da ingenuidade do camponês. O filme é rico no discurso onde um fato é transformado em vários fatos e a paisagem nordestina rural é submissa ao Nordeste da cidade com a visão do povo paternalista e preconceituosa. “O Nordeste, surge, pois, como está área culturalmente atrasada que precisava ser integrada à cultura nacional, aproveitando o potencial de sua cultura popular e da “brasilidade” de suas manifestações culturais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 271).

Essa concepção e olhar sobre o Nordeste só começam a mudar quando do surgimento do *Cinema Novo* e o fenômeno baiano Glauber Rocha e seu cinema revolucionário com *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*, ainda em 1960. Esse movimento surge em várias partes do mundo (*Nouvelle Vague*, na França; *Neo-realismo*, na Itália); e vai de encontro às produções cinematográficas suntuosas e de cenários artificiais, onde os cineastas optam por fazer filmes com atores amadores e cenários naturais nas ruas das cidades, nas indústrias, no campo, etc. No Brasil, a ideia era inverter as produções industriais da Vera Cruz e da Atlântida, que primavam por imitar os filmes hollywoodianos.

Assim, filmes como *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, rodados na década de 1950, são considerados por alguns como precursores do *Cinema Novo*. Já outros consideram o documentário *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, sobre uma comunidade negra de ceramistas da Serra do Talhado, em Santa Luzia, na Paraíba, como sendo o primeiro a iniciar a discussão de como fazer cinema com baixo orçamento e em condições técnicas precárias. Há, ainda, os que consideram como precursores os documentários de Luis Paulino dos Santos sobre o mercado de Salvador, *Um dia na Rampa* (1960), e o de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, feito no Rio de Janeiro sobre uma vila de pescadores, *Arraial do Cabo* (1959). Com efeito, o Cinema Novo surge em três lugares distintos, na Bahia, na Paraíba e no Rio de Janeiro, mas só se torna reconhecido com a publicação de três artigos: um de Glauber Rocha, impresso em jornais da Bahia e no *Jornal do Brasil*, e os de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet, publicados no Suplemento do *Estado de São Paulo*.

Em alguns dos filmes deste movimento estavam contemplados a temática nordestina em releituras de clássicos da nossa literatura, como *Vidas Secas* (1963) de Graciliano Ramos, que Nelson Pereira dos Santos transpôs para o cinema, quando a ordem do dia era o debate da problemática da reforma agrária no Nordeste. Outro filme adaptado à época foi *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Júnior, baseado no romance homônimo de José Lins do Rêgo.

Há ainda filmes com temáticas que faziam um discurso indireto do nordestino, como *Cinco Vezes favela* (1962) de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman; e *Bahia de todos os santos* (1961) de Trigueirinho Neto, cujo tema é o embate entre patrões e empregados nas grandes cidades, uma vez que a burguesia fazia parte do “povo”. Uma concepção vaga e mítica, mas que alimentava um novo dualismo entre regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas. *Os fuzis* (1963) de Rui Guerra é outro exemplo de apologia à violência, onde as armas significam o caminho para a libertação, ao mesmo tempo que denunciava a subserviência popular ao poder.

Os temas do romance nordestino são retomados como ponto de partida para a construção de uma imagem avessa do país desenvolvido, do país civilizado e burguês. Não importava se não existiam mais no Nordeste cangaceiros e fanáticos, se o que se chamou de coronelismo há muito se transformara; o que importa é a retomada destes mitos que permaneciam vivos na memória popular, na região e fora dela, e recolocá-los em outra estratégia discursiva, para servir a outro fim político, chamar a atenção para a necessidade de transformação social, e para isso era necessário mostrar que nada mudara no Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 276).

A temática nordestina com esse viés foi abundante nas artes e na literatura brasileira. Aqui é importante, neste momento, fazer jus ao cinema paraibano, particularmente ao cineasta Walfredo Rodriguez que, muito antes dessa leva de filmes com temática nordestina, produziu o filme *Sob o céu nordestino* nos anos 1920, com intenção de desmistificar o conceito de Nordeste miserável, como explica Wills Leal:

O filme foi feito em quatro anos: de 24 a 28, sendo que foram rodados 2.080 metros de película. Ele pretendia com o filme, como narrou ao autor, mostrar ao sul que Nordeste não era só miséria. Queria rebater as críticas dos seus amigos da “Federal Filmes”, do Rio, de que na Paraíba não existia nada civilizado, de que por aqui nem se comia direito, que os índios atacavam as pessoas nas cidades. A ideia de Walfredo Rodriguez era filmar todo Nordeste: o

filme resultou, porém, numa captação só da Paraíba, em quase todas suas áreas. Praticamente realizada com recursos de Walfredo, daí a demora de sua efetivação. Os informes geográficos, históricos, biológicos, geológicos, dos seus letreiros, atestam o cuidado de ser fiel não só à realidade física como também aos seus fundamentos culturais (LEAL, 2007, 2.v., p. 15).

O filme de Walfredo Rodriguez tem aproximadamente duas horas, no entanto caiu no ostracismo e não recebeu os devidos cuidados de preservação. Assim, grande parte da película foi destruída pelas intempéries do tempo e, obviamente, da validade da composição química de toda película fílmica. Só recentemente foi recuperado apenas 26 minutos do filme e exibido no Cineport (Festival de Cinema de Língua Portuguesa) ocorrido em João Pessoa, em maio de 2007. A sessão relembrou os velhos tempos do cinema silencioso acompanhado por uma trilha sonora, ao vivo, executada pela Orquestra de Câmara de João Pessoa. É oportuno enfatizar que descasos dessa natureza, principalmente com o cinema, são comuns pelo Brasil afora.

Além desse caso, na Paraíba há outro cineasta que foi praticamente esquecido. Trata-se de João Córdula, um precursor da arte de fazer cinema educativo nos anos 1950 a 1960, o que não era nada fácil, diga-se de passagem, na região do Nordeste. Muitos registros e trabalhos de João Córdula foram perdidos, porém os poucos que se salvaram foram suficientes para registrar o nome de Córdula na história do cinema paraibano e para a concessão de algumas homenagens, a mais recente no Fest Aruanda (Festival de Cinema Universitário de João Pessoa), de 2009, com a instituição do Troféu João Córdula.

Há ainda outro acervo que está em discussão para recuperação pelos poderes públicos. Trata-se do acervo de Machado Bittencourt, cineasta campinense, com uma significativa quantidade de filmes e registros documentais da cidade de Campina Grande e da Paraíba, em vias de se perder, e que precisa urgentemente ser preservado não só pelo bem da história do cinema, mas sobretudo pelo teor substancial dos documentos e pelo resgate histórico do Nordeste contido nas obras.

E por falar em registros sobre o Nordeste, é digno de nota o fato de que Mário de Andrade, quando diretor de Cultura de São Paulo (atualmente Secretaria de Cultura), autorizou a realização de um projeto chamado “Missão de Pesquisas Folclóricas”. A equipe era composta por Luis Saia, arquiteto e folclorista (Coordenador), Martin Braunwieser (Técnico Musical), Benedito Pacheco (Técnico

em Gravação) e Antonio Ladeira (Auxiliar). A missão tinha o objetivo de gravar, em discos matrizes, cantos populares do país. O trabalho contou também com registro em película cinematográfica, fotografia, coletas de objetos populares e anotações à mão. Os filmes foram realizados na Paraíba, Pernambuco, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará, entre 27 de fevereiro e 04 de julho de 1938.

Realizados por Luis Saia, esses filmes posteriormente seriam recuperados por Carlos Augusto Calil, em 1977, para a Secretaria Municipal de Cultura, na gestão de Sábato Magaldi. Hoje, eles pertencem ao Arquivo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, e são considerados o primeiro documento de grande porte da cultura popular do Brasil.

A primeira versão desses registros em vídeo é de 1977: “Mário de Andrade e os primeiros filmes Etnográficos”¹¹. A versão atual chama-se “Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas”, e foi produzida em 2004 para a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo sob a batuta de Reinaldo Cardenuto (coordenação), Ary Mifano (vídeo imagem – edição) e Vera Lúcia Cardim Cerqueira (pesquisa iconográfica), de onde colhemos as informações postas aqui.

O vídeo com os 18 filmes de Luis Saia tem duração de 24 minutos e variam entre 10 segundos e 2 minutos cada. É uma coletânea de valor inestimável, contendo: *Caboclinho Taperaguá e o Maracatu Leão Coroado* (Carnaval do Recife-PE); *Dança dos Praiás – Índios Pancarus* (Brejo dos Padres-PE); *Coco Dança* (Praia de Tambaú – João Pessoa-PB); *Caboclinhos – Índios Africanos – Dança Dramática* (Bairro Torrelândia – João Pessoa-PB); *Rei de Congo – Dança Dramática* (Pombal – PB); *Vaqueiros na pegada do Boi* (Fazenda São José – Patos-PB); *Bumba-meu-boi, Dança Dramática* (Sousa – PB); *Coco ou Toré, Aldeia São Francisco* (Baía da Traição – PB); *Coco Dança* (Baía da Traição – PB); *Caboclinhos, Dança Dramática* (Itabaiana – PB); *Caboclinhos Tupi-guarani, Dança Dramática* (Bairro Rogers – João Pessoa-PB); *Catimbó, mestre Luis Gonzaga Angelo, culto religioso popular* (Bairro Torrelândia – João Pessoa-PB); *Barca, Dança Dramática* (Bairro Torrelândia – João Pessoa-PB); *Tambor de Crioulo, Culto Fetichista Afro-brasileiro* (Bairro João Paulo – São Luis – MA); *Tambor-de-mina, Culto Fetichista, Afro-brasileiro* (Bairro João Paulo – São Luis-MA); *Carimbó, Dança* (São Luis – MA); *Babassué, Culto Fetichista Afro-*

¹¹ Ficha Técnica: José Eduardo Azevedo (Texto); Kurt Wagner Riedel (Texto); Álvaro Carlini (Seleção musical); Cinemateca Brasileira (Produção) Núcleo de Cinema e Vídeo do CCSP (Supervisão de Produção); Taus Filme Vídeo (Edição); Othon Bastos (Narração).

brasileiro (Belém – PA); *Boi-Bumbá “Pai do Campo”*, *Dança Dramática* (Bairro Juruna – Belém-PA).

Esses curtas são importantes registros históricos da memória e da identidade cultural brasileira, particularmente do Norte e do Nordeste do país, com personagens e paisagens narrativas que ficaram eternizadas pelo cinema documentário.

No cinema, de modo geral, muita coisa ainda tem sido produzida e, via de regra, o tema do Nordeste pobre e miserável é retomado, mesmo que de forma sutil. Para Wills Leal, escritor e crítico de cinema paraibano, não existe um cinema nordestino a rigor. Existe, sim, um cinema com temática nordestina rodado na região, algumas vezes nem sempre por artistas do Nordeste. Para ele:

Muitos buscaram fixar o Nordeste com conotações sociológicas, antropológicas, históricas e políticas, procurando uma autenticidade artística, esconder qualquer sentido comercial nos filmes, para igualá-los a arte do romance de José Américo de Almeida, ao teatro de Ariano Suassuna, à pintura de João Câmara, às obras poéticas de Ascenso Ferreira e João Cabral de Melo Neto, à música de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso ou de Geraldo Vandré, à tapeçaria de Genero, aos bonecos de Vitalino, e aos estudos de Gilberto Freyre e Josué de Castro e também aos protestos de líderes políticos esquerdizantes (LEAL, 1982, p. 15).

Nesse sentido, a Caravana Farkas é um exemplo de projeto onde cineastas do Sul e Sudeste realizaram suas obras tendo como foco o Nordeste. Em 1968 um grupo de jovens cineastas partem para o Nordeste com o intuito de realizar um projeto pioneiro de documentação das manifestações da cultura popular brasileira, em que havia liberdade tanto para o uso das técnicas da reportagem tradicional como para a criatividade em filmes de ficção, ou seja, era válido tanto a precisão etnográfica como o improviso, segundo D’Almeida (2012).

O grupo foi organizado pelo empresário, produtor e fotógrafo Thomas Farkas. A Caravana Farkas realizou 19 documentários e foi de fundamental importância para a cultura nacional uma vez que o Brasil vivia um momento de intensas modificações em todas as áreas. Na área cultural, entre muitos movimentos, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes se espalharam pelo Brasil fazendo do povo o seu principal público e interlocutor. O Cinema Novo, a seu modo, leva esse mesmo povo para as telas. De acordo com D’Almeida (2012), os diretores da Caravana Farkas afirmavam que:

Todas as filmagens foram voltadas para a compreensão e o debate da realidade brasileira, por meio do registro das transformações que as manifestações de cultura popular estariam sofrendo devido à substituição de comportamentos e valores "tradicionais" por outros "modernos", fruto da urbanização e industrialização das cidades litorâneas (D'ALMEIDA, 2012, p. 01).

Para D'Almeida, nunca antes a "cultura popular" fora tão valorizada e, ao mesmo tempo, a palavra de ordem na economia era "progresso"; recuperava-se o desenvolvimentismo dos anos cinquenta, reforçando o caráter nacionalista presente no ambiente cultural brasileiro desde a década de 1920, e:

Promovia-se um processo de urbanização acelerado, cuja principal característica era o aumento da migração do campo para as grandes cidades. Na política, depois de uma fase de efervescência revolucionária e reformista, o regime militar instaurado em 1964 passou a perseguir opositores e a restringir a liberdade de expressão, dando início ao processo de integração nacional, com a instalação de uma infraestrutura na área de telecomunicações em todo o País. A televisão começava a tomar o lugar do rádio como meio de comunicação de massa por excelência (D'ALMEIDA, 2012, p. 01).

Contrariando alguns dados de D'Almeida (2012), a pesquisadora Clara Leonel Ramos, em sua dissertação de mestrado na ECA/USP, de 2007, intitulada *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico*, orientada pelo Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaisieu, afirma que a Caravana Farkas:

(...) é o nome dado a um conjunto de documentários produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1969. Primeiramente, o título se referia a vinte documentários sobre a cultura popular nordestina produzidos em 1969 e reunidos sob o título de "A Condição Brasileira". Os episódios, com durações de 10 a 40 minutos, foram dirigidos por Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz; filmados de forma simultânea no Ceará, em Pernambuco e no Recôncavo Baiano, entre março e maio de 1969; e editados entre 1969 e 1972. Posteriormente passaram a ser incluídos na *Caravana* outros quatro curtas-metragens produzidos por Farkas em 1964 - "Nossa Escola de Samba", de Manuel Horácio Gimenez, "Os Subterrâneos do Futebol", de Maurice Capovilla, "Viramundo", de Geraldo Sarno e "Memórias do Cangaço", de Paulo Gil Soares - que integraram o longa-metragem "Brasil Verdade". Assim, somando-se estas duas fases de produção, obtêm-se a marca de 24 curtas e médias-metragens. (...) Na mostra *Caravana Farkas*, realizada em 1997 no Centro Cultural Banco do Brasil, com curadoria de Sérgio Muniz, foram incluídos

também outros 14 títulos de filmes - incluindo uma obra de ficção - produzidos por Thomaz Farkas entre 1964 e 1980, totalizando assim 38 obras (RAMOS, 2007, p. 14).

Contradições de dados à parte, a quantidade de obras que compunham o projeto e o ano de início do mesmo são coerentes com o significado e a importância da Caravana, assim como no entendimento do contexto sócio-político-econômico e cultural instaurado na época. Do mesmo modo, fazem eco no processo de conscientização dos idealizadores e realizadores do projeto, que visavam o Nordeste, sob as suas lentes, para a documentação da cultura regional nordestina num momento singular no período da ditadura militar. Como vimos o tema do Nordeste sempre foi contínuo no campo cinematográfico e não foi explorado só a partir de projetos ou nos documentários.

Para se ter uma ideia, de 1960 a 2000 foram produzidos mais de 50 filmes brasileiros com temática nordestina. De lá para cá, algumas produções continuam a tratar o Nordeste com outra visão, mas, vez ou outra, aparece a região pobre, seca, miserável, o nordestino ingênuo, espirituoso, crente e místico. Já em 1981, com *O Homem que virou suco*, filme que recebeu prêmios significativos, seu diretor João Batista de Andrade apontava para um nordestino um pouco diferente, um poeta fora da sua terra e trabalhador. Mas que não consegue viver dignamente porque tem que lutar bravamente numa sociedade opressora e preconceituosa, que o confunde com o assassino do empresário de uma multinacional. Na mesma década, outro filme que trata de nordestinos fora da sua região e em contexto diferente é *A hora da estrela* (1985) de Suzana Amaral, adaptado do romance de Clarice Lispector. Aqui, os personagens nordestinos também fora da sua terra, são vistos na submissão do trabalho e num misto de ingenuidade e ignorância. Podemos elencar mais alguns filmes da mais recente safra que trilham por novo viés, mas não foge do estereótipo nordestino de outrora, tais como:

Amarelo manga (2003), de Cláudio Assis, com o cenário dos subúrbios do Recife e com personagens nordestinos de pessoas comuns vivendo na miséria e na violência, mas que poderiam estar em qualquer parte do país.

Deus é brasileiro (2003), um filme de Cacá Diegues, mostra uma parte diferente do Nordeste, cheio de praias e litoral belíssimo, no entanto pontua o discurso com personagens que se assemelham aos de *Amarelo Manga*.

O caminho das nuvens (2003), de Vicente Amorim, é mais uma história que retoma o estereótipo do nordestino num contexto mais atual. Uma família é levada pela crença e soberania do pai a fazer uma peregrinação pela região, montados em bicicletas, na busca de um milagre para conseguir um emprego que possa manter os filhos e ter um lugar para ficar. Eles percorrem grande parte do Nordeste e acabam no Rio de Janeiro, sem sucesso.

Cidade Baixa (2005), de Sérgio Machado, trata do universo suburbano do Nordeste, com personagens que lutam para não entrar no mundo do crime, porque é um caminho mais fácil de se capitalizar e tentar viver com dignidade.

Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), de Marcelo Gomes, apesar de mostrar um Nordeste árido, quente, seco e de vegetação quase desértica, o foco narrativo é na amizade de duas pessoas diferentes, um alemão e um brasileiro, irmanados em emoções e reflexões sobre a vida.

A maioria desses filmes aponta para uma mudança na concepção do povo nordestino e da própria região. Podemos ver ainda que, nesses filmes, a paisagem do Nordeste e do nordestino muda e isso tem muito a ver com a mobilidade do trabalho, da urbanização, do campo, da política, etc. Mesmo assim, ao que parece, não há intenção, ou não interessa ao cinema mostrar um Nordeste modernizado, repleto de novas culturas com tecnologia de ponta, um Nordeste que não tem mais gente boba e ingênua como antes, um Nordeste industrializado, de carros importados e cidades erguidas verticalmente, uma região que exporta talentos científicos e artísticos para o mundo inteiro.

A negação desse outro Nordeste por cineastas e pelo público é legitimado pelo sucesso de filmes como os de Walter Salles. Por exemplo, *Central do Brasil* (1998), com personagens e temática nordestina, foi líder de arrecadação na época e indicado ao Oscar americano. Ou seja, o público ainda aprecia esse tipo de discurso e de clichês sobre um Nordeste que parece nunca mudar. Outro exemplo foi *Abril despedaçado* (2001), também de Walter Salles, que atingiu uma considerável bilheteria ao retomar o tema das intrigas e lutas sanguinárias pela honra e por domínio de terras, entre famílias, retratando um Nordeste de 1910.

Aliás, é válido abrir um parêntese aqui para dizer que *A Bolandeira*, de Vladimir Carvalho, que iremos analisar nesse estudo, serviu de inspiração para Walter Salles contextualizar a locação e cenas de *Abril despedaçado*, conforme conta Vladimir Carvalho (apud MATOS 2008, p.142) e apontamentos no “Dicionário

de Filmes Brasileiros – Curta e Média Metragem”, de Antônio Leão da Silva Neto (2011, p.156).

Outro gênero cinematográfico que também retratou o Nordeste foi o de cinema de animação, a exemplo de *Morte e vida Severina*. Esse filme, em Desenho Animado, é uma versão audiovisual da obra-prima de João Cabral de Melo Neto, adaptada para os quadrinhos pelo cartunista Miguel Falcão. Na obra, o diretor preservou o texto original e a animação em 3D dá vida e movimento aos personagens do auto de natal pernambucano, publicado originalmente em 1956. Em preto e branco, fiel à aspereza do texto e aos traços dos quadrinhos, a animação de 56 minutos narra a dura caminhada de Severino, um retirante nordestino, que migra do sertão para o litoral pernambucano em busca de uma vida melhor.

Além dessa animação, há também desenhos animados de curta duração como *Vida Maria*, um filme de produção simples, mas de narrativa tocante. Trata-se de um curta-metragem dirigido e produzido por Márcio Ramos, em 2006, que aborda de maneira criativa o sofrimento do povo nordestino, particularmente com a educação desvalorizada e as dificuldades do dia a dia no sertão do Nordeste. Em apenas 8 minutos e meio o filme conta a história cíclica de uma família pobre que vai se reproduzindo na vida sofrida e relegando o estudo dos filhos desde a tenra idade. Sem dúvida, há outros desenhos com temática semelhante, mas não é nosso intento esgotar esse assunto neste trabalho, apenas denotar que o tema do Nordeste aflora nos vários gêneros do cinema.

Neste breve panorama é perceptível a maciça produção de filmes de ficção sobre o tema do Nordeste. Óbvio que desde as décadas de 1940, e porque não dizer desde os anos 1920 com o paraibano Walfredo Rodriguez, que se produz documentários no Brasil, e o que é melhor, apresentando um crescimento significativo até os dias de hoje. Filmes de curta e média metragens é, sem sombra de dúvida, maioria na produção do cinema brasileiro. No entanto, é um tipo de filme que não tem a visibilidade que os filmes de longa duração, de ficção e comerciais. Ainda não há espaço de exibição e divulgação fora das academias, mostras e festivais do gênero, salvo raras exceções em canais de televisão por assinatura.

Com efeito, há uma infinidade de filmes de curta-metragem com temáticas nordestinas que seria impossível tratar aqui, até porque não é esse o nosso foco. A Paraíba, por exemplo, é um celeiro de produções e de cineastas curtametragistas que elegeram o Nordeste como seu tema preferencial. Por conseguinte, a escolha

de Vladimir Carvalho e seus filmes foi intencional, na medida em que ele é um dos mais renomados no metiê, com quase 90% de seus filmes baseados no Nordeste e grande parte deles na Paraíba. Sendo assim, na cena seguinte, vamos conhecer um pouco mais o cineasta e suas obras.

CENA 02 - CLOSE EM VLADIMIR CARVALHO

TOMADA 01 - UMA EXPERIÊNCIA MARCANTE

Luz!... Câmera!... Ação!!!!

Essa máxima dos diretores de cinema é muito conhecida até por pessoas que não são do metiê. São as palavras de ordem que todos os diretores de cinema utilizam no set de filmagem quando tudo está pronto para rodar uma cena.

Será que o uso dessas três palavras é comum para todos eles? Afirmo, categoricamente, que para a maioria dos cineastas documentaristas não. Isso é mais verdadeiro ainda quando se trata de Vladimir Carvalho.

Estávamos indo para Pilar, na Paraíba, eu como assistente de câmera, João Beltrão como fotógrafo cinematográfico, o próprio Vladimir e o motorista, numa de nossas viagens para filmar o engenho onde José Lins do Rêgo viveu e se inspirou para escrever os seus romances. Essa foi a equipe que atuou na Paraíba no filme *O Engenho de Zé Lins*, uma das mais recentes produções de Vladimir Carvalho.

É comum nas viagens para o set de filmagem transportarmos os equipamentos em case, a fim de propiciar melhor proteção para eles. Só que com Vladimir Carvalho é diferente. Aprendemos isso nesse dia. O carro rodava na estrada de barro e íamos atravessar uma linha férrea. Vladimir, sempre atento observando a paisagem, viajava na frente ao lado do motorista. Eu e João íamos atrás com parte dos equipamentos.

Ao aproximarmos do cruzamento da linha férrea, Vladimir pede ao motorista que pare e desce rapidamente do carro. Ato contínuo, quase em desespero, grita pra gente: “liga a câmera e filma aquilo... ligeiro!!!”.

Entramos em polvorosa, e daí em diante foi uma correria só. João sacou rapidamente a câmera e ficou tentando preparar os filtros e lentes, enquanto eu tentava conectar o cabo de força da bateria que estava desligado. Com os movimentos de João, eu não conseguia fazer a minha tarefa de assistente e encaixar os cabos (já surrados e sensíveis), da única câmera de 16mm, uma Arriflex, pertencente à Universidade Federal da Paraíba. Além de tentar ajustar o equipamento, íamos descendo simultaneamente do carro. Não deu tempo.

Era uma espécie de comboio férreo, semelhante a um pequeno trem, que transporta trabalhadores da rede ferroviária para fazer manutenção nos trilhos. O

trole é um trenzinho esquisito e que chama a atenção de todos que trafegam por aquela região.

Não conseguimos filmá-lo no momento em que ele passou. Só restou a Vladimir Carvalho ficar olhando-o desiludido, vendo-o passar. Ficamos sem jeito e nos sentindo culpados. Mas para alívio de todos, o trenzinho parou cerca de um quilômetro depois. Vladimir olhou pra gente e disse: “prepara a câmera que eu vou lá”.

Para a nossa grande surpresa ele convenceu o pessoal a voltar com a máquina e refazer o pequeno percurso para que pudéssemos filmar. Rimos muito depois, mas foi um duplo aprendizado: primeiro, que um documentarista nunca deve desistir do seu objetivo. E, segundo, é preciso ter em mente que trabalhar com Vladimir Carvalho requer andar com a câmera pronta para filmar a qualquer momento, dispensando o luz, câmera, ação - as palavras tão comumente usadas por ele quando num set -, por: “Depressa, liga a câmera e filma!!!” Ou às vezes, dependendo do caso: “Filma, vai.. filma, não podemos perder essa oportunidade”.

Foi dessa maneira que Vladimir Carvalho construiu sua rica filmografia e se tornou um documentarista reconhecido, muitas vezes polêmico, imprimindo a muito de seus filmes uma narrativa árida, chocante, sem preocupação com o tipo de luz, ângulo, movimento de câmera ou de uma fotografia esteticamente lapidada. Para ele, o mais importante é o momento, a oportunidade, o imprevisto, que a cena seja a mais real possível, de modo que ele faz sempre questão de afirmar: “Se não me interessa, não filmo”.

TOMADA 02 – ONDE TUDO COMEÇOU?

Vladimir Carvalho é paraibano de Itabaiana, cidade distante 60 quilômetros da capital João Pessoa, já bem próximo à fronteira com Pernambuco. A cidade já funcionou como entreposto comercial entre a Paraíba e Pernambuco, uma espécie de ponte entre Campina Grande e Recife. Recife, a grande metrópole nordestina, e Campina Grande o centro distribuidor do brejo e do sertão paraibano. Além disso, a estrada de ferro de Itabaiana servia de entroncamento também para João Pessoa e Natal, onde embarcavam os bois que vinham tangidos pelas estradas interioranas.

Nos verdes anos de sua vida, Vladimir Carvalho vivenciou as mais genuínas manifestações da cultura nordestina. Viu os boiadeiros e tangerinos que

transportavam grandes boiadas dos interiores para os matadouros das cidades e das capitais, fazendo paradas ou pontos de intercâmbio em Itabaiana. Foi às feiras livres com suas nuances e multifacetadas dos seus frequentadores, de suas mercadorias típicas, dos cancioneiros e cantadores, da venda e troca de utensílios e de animais, do artesanato e dos espetáculos de ruas, etc.

A estrada de ferro foi a principal via responsável pela ligação entre Itabaiana e a capital pernambucana, e o boi o produto de maior interesse do mercado à época. O trem e o boi (“coisas” em movimento) sempre foram marcantes na vida do cineasta nascido no dia 31 de janeiro de 1935. Seu pai, o senhor Luís Martins de Carvalho, era um homem inteligente e dotado de habilidades artísticas, uma espécie de designer de muitas casas e edifícios da cidade de Itabaiana, fabricava móveis e era um entalhador formidável. Os irmãos eram ourives. Leitor incansável, o pai de Vladimir foi também militante do “Partidão” - como era conhecido o PC na época -, e com o partido na ilegalidade, elegeu-se vereador pelo PSD em Itabaiana.

Vladimir Carvalho sempre afirma que herdou um pouco do ideal comunista do seu pai. Conta, ainda, que o viu muitas vezes recebendo “homens de capa preta” e levando-os ao hotel, de onde voltava sempre com um livro debaixo do braço, para ser lido à noite e devolvido no outro dia ao visitante. Seu Luís era um homem letrado e até criou um jornal anual que distribuía com a população nas festas juninas. Certa vez pediu a Vladimir para escrever um texto sobre o cordel das feiras para “O Balão” – seu jornal colorido. Aos doze anos, o menino escreveu o seu primeiro artigo sobre o tema e foi motivo de orgulho para os familiares e amigos.

Sua mãe, Dona Maria José, mais conhecida como Dona Mazé, tinha habilidades domésticas incontestáveis e era uma líder na família. Além disso era uma mulher caridosa, que sempre arrumava tempo para se dedicar aos mais pobres, levando pessoas ao médico, distribuindo feiras, hospedando gente em sua casa, visitando os presos na cadeia, etc. Segundo afirma Vladimir Carvalho, Itabaiana tinha muita pobreza, privação, miséria, como de resto todo o Nordeste, e eles eram uma família de classe média, mas tinham uma prática política preocupada com os mais necessitados. Possivelmente os atos clientelistas da mãe se justificassem pelo medo que tinha do marido comunista fosse denunciado e, talvez, a intenção também dele se eleger vereador, como de fato aconteceu.

Até os 08 anos de idade Vladimir Carvalho foi filho único. Depois veio Walter Carvalho, hoje um dos fotógrafos de cinema mais renomados do Brasil. Por último nasceu Vilma, sua irmã, que vive em Brasília e trabalha com biblioteconomia.

Uma das histórias marcantes de Vladimir Carvalho aconteceu no seio familiar. O seu avô era artesão e fabricava selas de animais de montaria e utensílios de couro. Certo dia, numa de suas visitas ao avô, achou bonito uma faquinha de cabo perolado trabalhado artesanalmente. Percebendo o interesse do neto, o avô lhe deu a faca. Ao chegar em casa todo orgulhoso com o presente enfiado na cintura (costume dos homens da região), o pai ficou assustado e perguntou onde tinha arranjado tal coisa. Revelada a origem, não esboçou reação no momento. Mas, à noite, ouviu quando conversando com sua mãe, seu pai disse que estava na hora de “tirar o menino daquele lugar para não pegar os maus costumes”.

Vladimir Carvalho foi então levado para estudar no Recife e morar na casa de uma tia. Na verdade, naquela época, todas as famílias que tinham condições financeiras botavam os filhos para estudar em João Pessoa ou na capital pernambucana. Foi uma mudança radical e que deixou marcas no menino, uma vez que se sentiu abandonado pelos pais aos nove anos de idade, morando distante da família, num lugar que gastava mais de meio dia em viagem de trem.

Depois voltou para a Paraíba e foi estudar o ginásio e o clássico no Liceu Paraibano – colégio público e respeitado pela qualidade do seu ensino –, na capital do Estado. Em seguida prestou vestibular para filosofia, porque era o único curso que tinha disciplina de sociologia, e principalmente estética, como ele tanto queria, por sua ligação com as artes.

Em resumo, isso é apenas um pouco da história familiar desse cineasta paraibano, dono de uma riquíssima filmografia. Talvez a frase que melhor defina o seu trabalho e a ele próprio é a que foi dita por ele numa entrevista concedida ao jornal *A União*, de João Pessoa, em 1980: “o Nordeste é a minha nave mãe”.

TOMADA 03 - A EMPATIA PELO CINEMA E O DOCUMENTÁRIO

Vladimir Carvalho, como a grande maioria dos jovens da sua geração, tornou-se “especialista” em cinema americano dos anos 1950 e 1960. Era a época de ouro dos filmes de westerns, gângsteres, musicais, e de filmes românticos que lotavam as

salas de cinema mundo afora, além de outros espaços de exibição, como mercados e feiras do interior, inclusive as da Paraíba.

Essa influência do “cinemão americano”, que funcionava como um rolo compressor no mercado exibidor, fez com que Vladimir Carvalho, ao chegar a João Pessoa, tivesse outros contatos e amizades que o levaram a frequentar as rodas de discussões e os cineclubes. Nos cineclubes, as exibições eram acompanhadas, sempre, por um especialista que apresentava o filme e debatia com os espectadores no final.

Nesses ambientes, ele conheceu e se tornou amigo de Wills Leal (historiador, escritor e cineasta), João Ramiro Mello (cineasta e montador), Ipojuca Pontes (cineasta e ex-diretor da Embrafilme), Manuel Clemente (Fotógrafo, cineasta e Professor da UFPB), entre outros. Vladimir Carvalho ainda teve a honra de estudar geografia no Liceu Paraibano com Linduarte Noronha que, além de professor, foi radialista, advogado, cineasta e o diretor de *Aruanda*, filme representativo do cinema novo.

Vladimir conta que numa das sessões do cineclubes havia um padre, Dom Frágoso, que era especialista em Charles Chaplin, e fazia palestras encantadoras, muitas vezes junto com críticos dos jornais de Recife. Vladimir e os demais espectadores da época adoravam as discussões sobre aqueles filmes, e era um deslumbramento conhecer outras formas de “ler” os filmes.

Por outro lado, nos cineclubes mais fechados se assistiam filmes russos, como os de Eisenstein e Dviga Vertov. A sensação e o formato sugeridos por esses filmes eram bem diferentes, pedindo uma leitura mais crítica e acurada, sem aquela descontração que era assistir aos filmes de Chaplin.

Assim, foram muito importantes aquelas experiências ligadas ao cinema, à ideia de discuti-lo e debatê-lo, como também foram importantes os exercícios de leitura da linguagem cinematográfica e de livros técnicos sobre roteiro, montagem, produção, etc., uma vez que todos vislumbravam um dia fazer cinema, verdadeiramente.

De acordo com Vladimir Carvalho, certa vez um crítico do Rio de Janeiro chamado Oswaldo Marques de Oliveira, que assinava como Jonald na *Revista Cena Muda*, percorreu o Brasil com uma série de filmes antológicos do tipo *Les Enfants de Paradis* (no Brasil, *O boulevard do crime*, 1945) de Marcel Carné; Outubro (Oktiabr, 1928) de Eisenstein, e alguns documentários. Em João Pessoa, junto com Vladimir

Carvalho, os cineclubistas transformaram um velho teatro para essas exhibições. Durante uns quinze dias aproximadamente foram exibidos filmes que marcaram a história do cinema mundial e que eram até então desconhecidos pelo público paraibano.

Numa dessas sessões foi visto o *The man of Aran* (O homem de Aran), de Robert Flaherty, que Vladimir classificou como deslumbrante. Esse filme mudou sua vida e o direcionou, definitivamente, para o gênero documentário, como ele mesmo afirma:

Posso dizer que foi uma revelação para mim, uma espécie de 'estrada de damasco' cinematográfica (...). Descobri através dessa mostra uma coisa que realmente não tinha ainda me passado pela cabeça, que era o fenômeno do documentário como uma categoria autônoma, eu vi e fiquei basbaque com *O Homem de Aran*. Foi realmente uma revelação. (...). Então eu vi que o documentário era um cinema de câmera, era uma coisa natural, buscar cinema na realidade viva, palpitante. Aquilo me ganhou, me deixou realmente siderado. Aí eu disse: é isso que eu quero fazer (CARVALHO, Vladimir. **O documentário como autobiografia**, p. 13).

TOMADA 04 - DA TEORIA À PRÁTICA

Depois de ter tido contato com a literatura do cinema mundial e de absorver avidamente manuais técnicos de linguagem, roteiro e montagem, Vladimir Carvalho passou por assim dizer a fazer cinema de verdade.

A primeira investida nesse sentido foi com Linduarte Noronha, o autor do aclamado *Aruanda*, um dos marcos do movimento cinemanovista dos anos 1960. A história de *Aruanda* é a seguinte: Linduarte Noronha, que era jornalista, fez uma viagem e conheceu a região do quilombo de Santa Luzia, na Paraíba, onde fotografou o povo e o lugar. Posteriormente escreveu um texto que foi publicado numa revista da Tchecoslováquia, uma publicação comunista que circulava pelo mundo (MATTOS, 2008). A reportagem sobre as oleiras da Serra do Talhado foi premiada e, a partir daí, Linduarte começou a desenvolver a ideia de fazer um filme sobre aquela gente e a situação em que viviam.

Como Linduarte fazia parte do grupo que estudava cinema na Paraíba e era amigo de Vladimir Carvalho e João Ramiro, convidou-os para construir o roteiro técnico do filme. Para isso, segundo Vladimir Carvalho, o livro de Leon Kulechov **Tratado geral de realização cinematográfica** foi fundamental para a elaboração do

roteiro do documentário escrito a “seis mãos”, pois começaram a copiar os conceitos do livro.

Pronto o roteiro, faltava agora conseguir os equipamentos para rodar o filme. Por sorte, num festival em São Paulo, Linduarte conheceu o famoso cineasta Humberto Mauro, que se interessou pela ideia e emprestou a câmera. Um empresário paraibano, Odilon Ribeiro Coutinho, com influência no sul do país, contribuiu com os recursos para a compra dos negativos. Depois de rodado, o filme foi montado no INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo. Com *Aruanda*, pode-se dizer, Vladimir Carvalho abre com chave de ouro a sua primeira porta para o mundo do cinema, fazendo junto com João Ramiro, também, assistência de direção. No entanto, de acordo com Vladimir Carvalho, por alguma razão Linduarte não creditou o nome dele nem o de João Ramiro como coautores do roteiro técnico de *Aruanda*, reconhecendo apenas o trabalho de assistentes.

Isso gerou um contratempo e os dois, Vladimir e Ramiro, partiram para realizar um filme no intuito de provar que eram capazes de fazer um filme sem tutelas. Quem saiu ganhando nesse embate foi o cinema paraibano, pois eles realizaram nada mais, nada menos do que *Os Romeiros da Guia*, um documentário de cunho etnográfico, finalizado em 1962, e que é o primeiro filme autoral de Vladimir Carvalho.

O curta, de 15 minutos, em bitola de 35mm, retrata a peregrinação anual de romeiros às ruínas da Igreja da Guia, localizada no litoral norte da Paraíba. Os fiéis romeiros, a maioria pescadores, após a visita ao templo, dedicam-se a parte profana do evento e, regados à bebida, dançam coco-de-roda durante toda a noite, até o amanhecer do outro dia, quando retornam às suas moradas em jangadas e barcos.

O documentário flagra esse importante evento religioso nordestino, preenchido com arranjos de cantos e benditos entoados pelos peregrinos, aliando a isso uma narração *over* que pontua todo o filme. Esse documentário, que também faz parte do corpus desta pesquisa, será analisado adiante com mais minúcia.

Após essa experiência, Vladimir Carvalho continuou ansioso para registrar as paisagens culturais do sertão, possivelmente, depois de ter feito parte da equipe de *Aruanda* e conhecido mais de perto as peculiaridades do povo sertanejo. Junto com o fotógrafo Manuel Clemente, conseguiu ajuda do prefeito de Sousa, Antonio Mariz, e se embrenhou na região com a ideia de fazer um filme de maior duração, a

princípio intitulado *Sertão do rio do peixe*, mas depois mudado para *O País de São Saruê*.

Numa dessas viagens, viu um engenho rústico movido ainda por tração animal com uma roldana dentada de madeira que espremia a cana-de-açúcar. Ficou deslumbrado com a geringonça e o processo de trabalho, então resolveu filmar tudo em apenas um dia. Assim, o que seria parte de um longa-metragem, transformou-se no curta *A Bolandeira* (1968).

A Bolandeira é mais uma curta-metragem com duração de 10 minutos, em 35 milímetros, a fazer parte da produção de Vladimir Carvalho. O documentário, além de focar a história dos engenhos de cana-de-açúcar, compara a desvantagem da produção dos engenhos movidos à força bruta com os movidos a motor de explosão. O processo produtivo é apresentado desde o corte da cana, passando pela feitura da rapadura até a comercialização nas feiras livres do interior. A narrativa documental é pontuada por uma narração *over* de um poema de Jomar Moraes de Souto. Essa história será contada em outro momento, quando fizermos uma análise mais acurada do filme.

No final dos anos 1960 Vladimir Carvalho residia em Salvador, Bahia, mas uma vez ou outra voltava à Paraíba para continuar a filmagem de *O País de São Saruê*, já que a ideia de mostrar o Nordeste, particularmente o sertão da Paraíba para o resto do mundo estava bem fixa na sua cabeça, e ele não pensava em desistir.

Nesse ínterim, Vladimir é convidado por Fernando Duarte para montar um núcleo de cinema em Brasília. Chegando lá, surgiu também a proposta de ensinar na UnB e fazer alguns registros do cotidiano da instituição. É dessa época o documentário *Vestibular 70* (1970) um curta-metragem de 14 minutos, rodado em 35 milímetros, preto e branco. Este é o primeiro filme de Vladimir com temática brasiliense. De acordo com ele, foi um daqueles casos de “pegar ou largar”, pois estava chegando a Brasília para trabalhar, e logo na primeira semana o colega de trabalho Fernando Duarte (que fez a câmera) o convida para fazer o filme.

Para Vladimir Carvalho, *Vestibular 70* é um filme de exceção na sua carreira, porque era algo encomendado institucionalmente, mas serviu para motivar outros realizadores na cidade que adotou para viver. O filme, como o próprio nome sugere, é uma reflexão sobre o exame vestibular, mostrando os momentos de tensão para a sua realização, com cerca de 6 (seis) mil estudantes nas dependências do Instituto

Central de Ciências da Universidade de Brasília (antigo minhocão) disputando mil vagas, enquanto altos-falantes cadenciam o ritmo das provas com os seus incessantes avisos. Um registro inconteste para a história da UnB e para os envolvidos na época. A experiência, segundo Vladimir Carvalho, o impulsionou a realizar *Barra 68* trinta anos depois, uma vez que começou a gerar nele o interesse pela história da instituição.

Em Brasília e na UnB o acesso a equipamentos de filmagem ficou mais acessível, de modo que Vladimir Carvalho passou a produzir com certa frequência. A fixação pelas coisas da sua terra não o deixava, por outro lado, quieto. Além disso, a formação familiar e de filósofo lhe impulsionava a ver a vida e seus conterrâneos de uma maneira mais sensível.

Em 1971 conseguiu finalmente concluir *O País de São Saruê*, na ânsia de mostrar a seca, a miséria, o sofrimento e a exploração do homem do campo. O filme trata da saga do sertanejo para sobreviver, desde os tempos da colônia, ante as intempéries da natureza, do latifúndio e da miséria. De forma poética, porém crua, o filme é uma tentativa de resgatar a memória de fatos antigos, os usos e costumes que distinguem a região Nordeste das demais. O filme foi prontamente censurado pela ditadura. O seu mal foi procurar expressar, mesmo poeticamente, a dura realidade da exploração do trabalho no Nordeste em pleno apogeu do chamado “milagre brasileiro”, quando só era permitido que se divulgasse coisas que transmitissem beleza, fartura e progresso.

O País de São Saruê é um dos seus filmes mais polêmicos e permaneceu no ostracismo por quase oito anos. É um longa-metragem de 85 minutos, rodado em 35 milímetros, preto e branco, que através dos ciclos econômicos descreve as relações do homem com a natureza no sertão nordestino.

Vladimir Carvalho prosseguiu lecionando em Brasília, mas sempre que podia voltava à sua terra natal para mais uma investida em projetos cinematográficos, mas sempre com o olhar voltado para a paisagem humana, social e natural do Nordeste. Em 1972, ele finaliza *Incelência para um trem de ferro*. Essa foi mais uma incursão na história do Nordeste açucareiro em decadência, quando os velhos trens foram recolhidos aos museus e praças como objetos de apreciação e curiosidade histórica. *Incelência para um trem de ferro* ainda focaliza algumas usinas fazendo uso dos trens que queimavam lenha, como combustível, e já destruíam quase todas as matas da região.

O filme tem 20 minutos, rodado em 35mm, colorido, com uma narrativa poética e a trilha sonora é o próprio som das máquinas num ritmo gradativo, que vai diminuindo à medida em que o filme vai se desenvolvendo, numa analogia com o sentido da morte como se fosse uma pessoa cansada e à beira dos momentos finais da vida. Daí o título de Incelência, denominação de um bendito (canção) da cultura nordestina, entoado em velórios ou quando a pessoa está prestes a morrer. E, no filme, é uma analogia com a morte dos trens.

Além da preocupação com a paisagem nordestina, Vladimir Carvalho, como artista e filho de artesão, vê e aprecia o homem criativo como um ser singular. Essa sensibilidade fez com que, ainda nos anos 1970, realizasse mais dois curtas-metragens traçando perfil de habilidosos artistas brasileiros.

Assim nasceu em 1973 *O espírito criador do povo brasileiro*, um curta-metragem de 14 minutos, em 35mm, colorido, em que Vladimir faz um resumo da famosa coleção de arte do renomado e saudoso artista pernambucano Abelardo Rodrigues. Em agosto de 1972 Abelardo foi levado a Brasília e Vladimir Carvalho aproveita para registrá-lo. O filme tenta relacionar as suas obras com o espírito da arquitetura de Oscar Niemeyer. Apesar da narrativa documental tratar do projeto arquitetônico de Brasília, o foco principal é a arte de Abelardo, principalmente por ser um artista do Nordeste. Duas matérias que estão no âmago das inspirações de Vladimir Carvalho, como ele afirma nas suas entrevistas.

Em 1974 realiza *Itinerário de Niemeyer*, mais um curta-metragem em 16mm, preto e branco, com 19 minutos. Nele, Vladimir Carvalho incursiona na trajetória profissional de Oscar Niemeyer a partir de uma entrevista que ele concedeu a estudantes norte-americanos em Brasília. Vladimir Carvalho toma a entrevista como fio condutor e recorre ao material de arquivo de diversas fases da carreira do arquiteto. Foi uma estratégia que funcionou na narrativa documental, uma vez que Niemeyer raramente se deixava filmar ou entrevistar.

Ainda em 1974, Vladimir realiza *Vila Boa de Goyaz*, um filme que ele considera como um ensaio sobre o barroco goiano. Vila Boa de Goyaz, antiga capital do Estado, é uma representação incontestada desse barroco, que mesmo um pouco desfigurada, conserva ainda muito do estilo colonial. No filme, Vladimir resgata isso tanto na arquitetura do seu casario e velhas igrejas, como nos hábitos e costumes de sua gente. A narrativa documental é pontuada por figuras típicas e conhecidas do lugar, como uma poetisa, uma pintora e um mestre de auto popular.

O filme tem 14 minutos, rodado em 35mm, colorido, e para Vladimir Carvalho foi um pouco de nostalgia da terra que o levou a realizar filmes em Goiás porque, depois da experiência de São Saruê, conheceu um sertão molhado, de rios, cachoeiras, completamente ao contrário da terra calcinada dos filmes que fez no Nordeste¹².

O impressionante nessa trajetória nos anos de 1970 é que Vladimir Carvalho, mesmo realizando filmes pelo centro-oeste, quando menos se espera, surge um outro de temática nordestina, como é o caso do filme *A Pedra da Riqueza* (1975). Esse foi um curta gerado a partir das filmagens do *País de São Saruê*, tem 15 minutos, rodado em 35mm, preto e branco.

Vladimir Carvalho conta que foi uma dessas coincidências felizes. Quando estava viajando pelo sertão nordestino durante o projeto de filmagem de São Saruê, numa das paradas para beber água, ouviu barulhos como que de tiro ou explosão, e sons de ferramentas chocando-se contra pedras. Curioso, foi perguntar aos moradores locais, que o levaram para uma mina de xelita. Lá presenciou inúmeros trabalhadores, inclusive crianças, em regime de quase escravidão, extraindo rusticamente um minério que não sabiam sequer para que servia.

Estava diante de um processo pouco conhecido e que não podia deixar de registrar. Filmou diversas cenas do lugar, desde o processo de extração do minério até os trabalhadores. Como não tinha, ainda, captação de som, guardou as imagens. Um dia, revendo o material numa moviola na UnB, um dos servidores reconheceu o lugar que já tinha trabalhado quando vivia na Paraíba. Num “insight”, Vladimir espertamente pôs o servidor, conhecido por todos como Barra Limpa, ao seu lado, foi rodando as imagens e pediu que ele fosse contando a história do lugar e do processo. Esse encontro filmado ao vivo serviu de fio condutor para a narrativa do filme.

O título *A Pedra da Riqueza* e o subtítulo (*Ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua, com a nave dos astronautas*) é uma alusão à saga dos mineiros e ao destino do produto do seu trabalho. Como é sabido, a xelita, depois de extraída, é transformada em tungstênio e utilizada na indústria de aço, e vendida a custo alto para os EUA utilizarem também na indústria bélica,

¹² Uma discussão interessante sobre a (des)construção dessa visão de sertão pode ser conferida no texto **O sertão: um outro geográfico**, de Antonio Carlos Robert de Moraes, publicado na Revista Terra Brasilis, v. 4/5, p. 11-23, Rio de Janeiro, 2003.

servindo inclusive para revestimento de naves espaciais por causa da sua resistência a altas temperaturas.

Em seguida Vladimir Carvalho lança *Quilombo* (1975). Mais um filme que ele faz em Goiás com a cabeça no Nordeste, como afirma em suas entrevistas. O documentário apresenta uma comunidade negra de Luziânia, Goiás, remanescente de um antigo quilombo. O foco do filme é a situação da comunidade que vive da lavoura e do fabrico rudimentar de doce de marmelo nas cercanias de Brasília. A narrativa faz o resgate da comunidade e mostra a decadência e o esfacelamento da pequena povoação que migra para as favelas do Distrito Federal. O filme tem 20 minutos, rodado em 16mm, colorido. A saga da comunidade e o processo migratório se assemelham à luta e sofrimento do povo nordestino, que Vladimir Carvalho não esquece.

A produção é contínua e no ano seguinte, 1976, ele realiza *Mutirão*, um curta metragem de 17 minutos, rodado em 16mm, colorido, sobre o antigo vilarejo de Santo Antônio de Olhos D'Água, em Goiás. O filme retrata a luta da comunidade para sobreviver à custa da atividade de tecelagem artesanal. A cooperação e integração entre os moradores é um aspecto marcante do lugar. No documentário, há uma festa que é promovida com o intuito de reunir as fiandeiras, em regime de mutirão, a fim de tecer um grande tapete para a capela local.

Neste filme, Vladimir Carvalho resolve inserir um plano em que ele próprio aparece destelhando uma casa para facilitar a entrada da luz do sol e iluminar a cena. Essa atitude “hitchcoquiana” ou “coutiniana”, segundo ele, teve o propósito de, indiretamente, mostrar que ele discordava da intervenção direta da classe média na cultura popular. Apesar do filme ter sido feito em Goiás, Vladimir Carvalho continua afirmando que a temática e o cenário se assemelham às coisas e a paisagem do Nordeste que lhes são familiares.

No ano seguinte, 1977, Vladimir Carvalho retoma a temática nordestina, agora por um viés indigenista, e realiza *Pankararu*. Esse é um filme de média-metragem com 39 minutos, rodado em 16 milímetros, colorido. O cineasta considera o filme um ensaio antropológico que focaliza o ritual da Festa do Umbu, na aldeia dos índios Pankararu, no alto sertão pernambucano. A narrativa situa não só a preservação da história dos índios, mas também a questão política sobre a pressão que eles sofrem, em suas próprias terras, pelos latifundiários e proprietários vizinhos interessados nas suas extensas glebas, todas cultivadas. A narrativa é envolvente,

dramática e às vezes descontraída, levando o espectador a uma reflexão de compartilhamento dos problemas e das personagens capturadas pela câmera de Valter Carvalho, que também assina a fotografia do filme.

Depois de dois anos sem lançar nenhuma obra, Carvalho surge com *Brasília Segundo Feldman* (1979). O filme enfoca o ano de 1957 quando o designer norte-americano Eugene Feldman, em visita turística a Brasília, filmou a construção da cidade e o cotidiano dos candangos. Décadas depois, Vladimir recebe o material filmado, resgata a ideia e a amplia, denunciando os maus tratos que os operários sofreram durante a construção.

Brasília segundo Feldman aborda um acontecimento dramático de um massacre de operários num dos acampamentos da Construtora Pacheco Fernandes. Na tragédia, ainda não esclarecida oficialmente, foram assassinados inúmeros trabalhadores da construção civil, em sua maioria nordestinos, e a verdade dos fatos permanece como uma mancha na história de Brasília. Esse curta de 20 minutos, 16mm e colorido, impulsionou Vladimir Carvalho a aprofundar a pesquisa sobre a história de Brasília, resultando no seu longa-metragem *Conterrâneos Velhos de Guerra*. No curta, mesmo sendo sobre Brasília, o Nordeste está em foco com os trabalhadores nordestinos vítimas do massacre, do mesmo modo que pode ser visto com mais ênfase no longa referido.

Após dois anos do último curta, Vladimir Carvalho finaliza *O Homem de Areia* (1982). É um dos filmes que também iremos analisar mais acuradamente neste trabalho. Trata-se de um longa-metragem de 109 minutos, rodado em 35mm e em preto e branco. Aqui, Vladimir se utiliza da visão de José Américo de Almeida para abordar a revolução de 30, o assassinato de João Pessoa, o golpe militar de Getúlio Vargas, entre outros fatos e eventos do governo getulista. A narrativa documental, sob a ótica nordestina de José Américo, é espetacular, e aborda a sua trajetória, não só como revolucionário e político, mas como escritor que renovou a literatura brasileira com o seu romance *A Bagaceira*, em 1928. A estratégia e o ritmo impresso à narrativa é singular, utilizando-se do discurso e do contra-discurso, na medida em que ao escolher uma questão ou depoimento do entrevistado, no caso José Américo, imediatamente ele contrapõe a pessoa ou o fato citado. Esse filme também foi muito polêmico à época. Lançado logo após a morte do líder paraibano, os seus familiares não o viram com bons olhos, pois não concordavam com alguns aspectos da obra. Sobre esse documentário, trataremos mais à frente.

Diferente dos anos 1970, com um filme quase anualmente, nos anos 1980 as obras surgem a cada dois anos. Só que dessa vez, em 1984, temos dois filmes: o curta-metragem *Perseghini* com 21 minutos de duração, rodado em 16mm, colorido, onde mais uma vez Vladimir retoma a história de Brasília, a partir da vida de um ex-trabalhador da construção civil, ex-garimpeiro, sertanista e militante político. O tema do sertão permeia a narrativa por influência do personagem, mas ele também narra episódios do tempo da construção da capital federal. O documentário tem o fio condutor no próprio Perseghini, mas o foco central são as suas experiências políticas, particularmente o surgimento da consciência sindical dos trabalhadores na época e o seu relacionamento com o poder. Aqui, ao que parece, Vladimir Carvalho exercita também a sua visão social e comunista na vivência do personagem.

A outra produção de 1984 é o longa-metragem *O Evangelho Segundo Teotônio*, rodado em 35mm, colorido, com 90 minutos de duração. O filme aborda a vida do ex-senador alagoano Teotônio Vilela, e é novamente uma incursão no tema do Nordeste, uma justa homenagem a um dos destacados personagens das Diretas-Já, e certamente um importante registro da história recente do Brasil. No documentário, o autor dá ênfase à formação do personagem como homem público, desde sua infância no engenho em Alagoas, até a fase final com a célebre campanha pela restauração democrática do país e a luta para libertar os presos políticos, interrompida apenas pelo câncer que o vitimou. Além disso, na trajetória do personagem, mesmo com o foco predominantemente político, a paisagem, os hábitos, os costumes e a cultura do povo nordestino estão sempre em destaque.

Depois de *O evangelho Segundo Teotônio*, temos uma pausa de cinco anos na produção. Em 1989 surge *No Galope Da Viola*, um curta-metragem de 15 minutos, rodado em 16mm e colorido. Nele, através da história de dois renomados violeiros, Otacílio Batista e Oliveira de Panelas, pernambucanos, Vladimir Carvalho descreve os diversos estilos de cantoria de viola, numa narrativa singela, artística, bem ao estilo do diretor, e tão excepcionalmente capturada pelas lentes de Manuel Clemente – um dos renomados fotógrafos de cinema da Paraíba. Além disso, o espectador é embalado por uma trilha sonora original: os acordes agudos e característicos das violas.

No ano seguinte lança *A Paisagem Natural* (1990). Nesse curta colorido, rodado em 35mm e com 15 minutos de duração, ele exercita o seu olhar paisagístico através da câmera de Walter Carvalho, retratando a paisagem natural de Brasília e

do Centro-oeste. As tomadas, cenas, ângulos e movimentos de câmera nos levam numa viagem quase idílica pelo cerrado, rios, cachoeiras, fauna e flora da região, um bailado imagético de natureza pura e encantamento visual. O filme foi realizado para compor a série “Brasília, Patrimônio da Humanidade”, produzida pelo Ministério da Cultura. Apesar do título e do tema, este filme não está no nosso propósito de análise uma vez que não trata propriamente da paisagem nordestina e nem do viés aqui abordado.

Ainda de 1990 é *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Esse é o seu longa-metragem de maior duração, com 175 minutos, finalizado em 35mm, colorido, com imagens de diversos formatos, inclusive de vídeo. É, sem dúvida, um dos filmes mais estudados dentro da obra de Vladimir Carvalho, representativo das questões sócio-político-econômico e cultural do Nordeste, e de suas paisagens, cheio de personagens naturais, mostrando a situação polêmica instaurada pela presença dos trabalhadores antes, durante e depois da construção de Brasília. Aqui, outra vez, se retoma o tema do massacre dos trabalhadores da construção civil da Pacheco Fernandes, como já referido anteriormente, ainda um fato obscuro na história da capital federal, que conduz a narrativa do documentário a partir dos depoimentos dos operários que sobreviveram à tragédia.

Além disso, espertamente, o diretor faz um “jogo” de contraponto entre o discurso dos trabalhadores que presenciaram o episódio há mais de 50 anos, as autoridades civis e militares, culminando com o depoimento do célebre arquiteto responsável pela obra – Oscar Niemeyer.

Seis anos depois realiza *ZUM-ZUM - Com os pés no futuro* (1996). Esse filme foi uma de suas experiências com vídeo Beta, colorido, e 5 minutos de duração. O vídeo é um anticlipping sobre a canção de mesmo nome do cantor e compositor Manduka, em que ele é retratado interpretando a sua música no cenário natural dos Pirineus goianos. Aqui, a narrativa faz contraponto entre a paisagem do cerrado e a figura do cavaleiro andante. É mais um daqueles trabalhos do diretor fora da temática nordestina.

Vladimir Carvalho passou mais quatro anos sem lançar filmes. Em 2000 dirige *Barra 68, sem perder a ternura*, um filme-denúncia sobre a luta do antropólogo Darcy Ribeiro para criar a Universidade de Brasília, no início dos anos 1960, e as várias agressões que a UnB sofreu desde o golpe militar de 1964 até os acontecimentos de 1968, quando o campus foi invadido pelas tropas militares,

culminando com o AI-5 e o fechamento do Congresso Nacional. O longa-metragem colorido, finalizado em 35mm, com 82 minutos de duração, tem uma narrativa documental muito forte, com depoimentos de estudantes da época revivendo os fatos *in loco*. Para dar mais autenticidade aos fatos, com fotos e imagens animadas recuperadas em arquivos de particulares e de instituições públicas, inclusive da UnB, Vladimir Carvalho entra em cena, junto com os personagens, na reconstituição da história. Na verdade, o filme partiu de um material histórico descoberto por alunos da universidade e entregue a Vladimir. Na época da invasão da UnB, esse material foi captado pelo ex-aluno e hoje diretor de cinema Hermano Penna.

Depois de *Barra 68* há uma pausa de cerca de seis anos na produção. No entanto, isso não significa dizer que o cineasta estava de férias. Ao contrário, esses intervalos fazem parte do seu estilo de trabalho, pois é o período que ele passa captando material e/ou pesquisando para futuras produções.

O Engenho de Zé Lins (2006) é uma das constatações desse processo de criação. Para a sua realização, o diretor passou quase seis anos ou mais coletando material de arquivo, filmando em vários lugares e em locações relativas ao universo do personagem. Esse filme é um perfil de José Lins do Rego, sua vida e obra, enfocando desde os tempos da sua infância no Engenho Corredor, no município de Pilar, Paraíba, ambiente que imortalizou em seus romances, até a maturidade e a glória literária.

O documentário é um longa-metragem finalizado em 35mm, colorido, duração de 84 minutos que utiliza imagens de vários formatos, inclusive vídeo. Com esse documentário Vladimir Carvalho vai a fundo não só na obra do ilustre escritor, mas também na manifestação multifacetada da sua figura humana, um homem solidário e afetivo, amigo fiel, amante apaixonado pelas coisas simples da vida e do seu povo (VLADIMIR, 70, 2005). Além do precioso resgate imagético, Carvalho contou com depoimentos de pessoas simples e de figuras ilustres amigas e companheiras do famoso romancista, o que torna o filme uma obra documental, não apenas da grandeza do personagem focado, mas também do Nordeste e sua cultura como um todo.

Mais cinco anos de intensa pesquisa e seleção de material, desde os anos 1980, e pela primeira vez as telas do cinema comercial recebem o documentário de longa-metragem *Rock Brasília – A Era de Ouro* (2011). No momento em que escrevamos esta dissertação, Vladimir Carvalho lançava essa sua mais recente

obra em circuito nacional. O filme é um amplo retrato do movimento do rock brasileiro, particularmente de Brasília, através da trajetória das obras e dos depoimentos dos rockeiros que ascenderam ao estrelato nacional na capital do país.

O documentário enfoca as três principais bandas do movimento: Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial. A figura de Renato Russo da Legião Urbana, para o deleite dos fãs, aparece no filme em imagens antigas, desde quando as bandas tocavam nas calçadas da capital federal. Herbert Vianna (paraibano) da banda Paralamas do Sucesso, Dado Villa-Lobos, guitarrista da Legião Urbana, entre outros, dão depoimentos contundentes que emocionam o espectador e elevam o carisma das personagens. Os pais dos músicos, que conviveram com uma geração que vivia sob o regime militar, também estão inseridos no filme e contam parte da história dos seus filhos. O discurso fílmico traça um retrato afetivo sobre o crescimento e amadurecimento dos jovens rockeiros, no estilo intervencionista característico do diretor.

Esse é um filme que Vladimir Carvalho, há décadas, vinha captando imagens para realizá-lo: shows, entrevistas, ensaios de garagens, depoimentos de amigos, familiares, etc., em formatos variados, e finalizado em 35 milímetros. O filme foi lançado em primeira mão no Festival de Paulínia, São Paulo, arrebatando o prêmio de melhor documentário. Depois foi exibido no Festival de Cinema de Brasília, recebendo o *Troféu Saruê*¹³ para documentário. O documentário já rendeu críticas favoráveis na imprensa e em blogs e sites específicos. Apesar da significativa quantidade de obras de Vladimir, ao que tudo indica, *Rock Brasília* nasceu para a bilheteria, conferindo ainda maior visibilidade ao cineasta, que tinha uma trajetória mais consolidada em festivais de cinema.

TOMADA 05 – “DIZ-ME COM QUEM ANDAS E TE DIREI QUEM ÉS”

Essa quantidade de obras, cada uma com sua singularidade e excelência, vem conferindo merecidamente a Vladimir Carvalho um reconhecimento nacional e internacional, e muito recentemente no âmbito das grandes salas de cinema.

¹³ O *Troféu Saruê* do Festival de Cinema de Brasília é uma homenagem ao filme de Vladimir Carvalho *O País de São Saruê*, vetado pela censura militar durante o seu lançamento nesse mesmo festival. O filme só foi exibido após 8 longos anos de espera, quando da liberação conjunta de filmes, músicas e livros proibidos à força de muita luta e da pressão popular.

A passagem de Vladimir Carvalho pela Bahia foi marcante e significativa para a sua formação de cineasta e documentarista. Ele chegou em Salvador num momento de grande efervescência da cultura baiana, tendo a felicidade de conviver com alguns personagens dos movimentos artísticos e culturais da cidade. Ele aportou na capital baiana no início dos anos 1960, depois de pedir transferência do Ipase da Paraíba, onde trabalhava. Na Bahia, concluiu o curso de filosofia, e entre a universidade e a boemia, nas noites de Salvador, conheceu e ficou amigo de figuras ilustres, segundo ele próprio atesta:

O encontro com Glauber foi inevitável, propiciado por Orlando Senna. Via-o também nas raras vezes que descia de Monte Santo, onde rodava *Deus e o diabo na terra do sol*. Só dois anos mais tarde, no Rio, é que ficamos amigos. Mas esse interlúdio baiano foi um salto para mim. O clima cultural e a visão dos artistas mais abertos para o mundo sacudiram o provincianismo acanhado de quem só pensava em fazer cinema. Orlando Senna foi meu anjo da guarda nas cidades Alta e Baixa. Na faculdade de filosofia onde concluí meu curso, fiz amizade com Caetano Veloso, Carlos Nelson Coutinho, o colunista social Sílvio Lamenha – já convertido em personagem de Jorge Amado – e outros colegas de uma pequena turma. (...) Na boemia fajuta de jovem sem dinheiro, eu perambulava pelo Canela, o Campo Grande, a Vitória, a Baixa dos Sapateiros, o Taboão. Conheci Gilberto Gil estudando Administração de Empresas e cantando nos bares da orla. Frequentei as festinhas na casa da Gracinha (Gal), os shows de Tom Zé e Caetano na boate O'Clock, as atividades do CPC baiano, para o qual fui convocado por Geraldo Sarno para assisti-lo na área de cinema. Numa das ações do CPC, Tom Zé conduziu um bumba-meu-boi alegórico pela Avenida Sete, até a Praça da Sé, contando a história da exploração do povo brasileiro (MATTOS, 2008, p. 90-92).

O contexto cultural baiano de 1940 a 1960 foi deveras propício para uma verdadeira revolução cultural e com consequências diretas nos movimentos do Cinema Novo e na Tropicália. Essa efervescência cultural e a produção de intelectuais e artistas, como também a vinda de muitos deles, quer do estrangeiro como do próprio território nacional, deu início as transformações culturais revolucionárias ocorridas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). O médico Edgard Santos, criador da UFBA e seu Reitor de 1946 a 1961, era um visionário, e provocou profundas mudanças na vida cultural da cidade, patrocinando, inclusive, a vinda de muitos artistas nacionais e intelectuais estrangeiros, transformando a Bahia num território fértil para a vanguarda artística e intelectual. A partir do planejamento

e dos esforços do Reitor, a reforma trouxe para os estudantes novas perspectivas em áreas como a Música, o Teatro, a Filosofia, a História, as Artes e a Dança. O poeta e escritor Antonio Risério (1995), chama a atenção para o contexto cultural baiano naquele período:

Antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar, se criou na Bahia ‘um ecossistema’ propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha (RISÉRIO, 1995, p. 13).

Entre os inúmeros artistas e intelectuais que transformaram a Bahia, Antonio Risério destaca os músicos Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Anton Walter Smetak; o teatrólogo Eros Martim Gonçalves; a dançarina Yanka Rudzaka; o filósofo Agostinho da Silva; o geógrafo Milton Santos; o antropólogo Vivaldo da Costa Lima; o crítico de arte Clarival do Prado Valadares; o crítico de cinema Walter da Silveira; o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger; o arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças; a arquiteta de origem italiana Lina Bo Bardi; e os artistas plásticos Carybé e Mario Cravo Júnior.

Com efeito, um clima de ação coletiva, desenvolvido a partir de encontros e reuniões em livrarias, museus, teatros, cinemas, e a própria universidade, muito contribuiu para a formação do que mais tarde a crítica cultural brasileira chamaria de “grupo baiano”. Antonio Risério, um dos intelectuais desse período, denominou o grupo de “Avant Garde na Bahia” e, depois, à sua dissertação de mestrado na UFBA, que virou livro e foi publicado em 1995 pelo Instituto Lino Bo e P. M. Bardi.

Diante desse breve panorama da cultura baiana, podemos ver o quanto ela teve reflexos na cultura brasileira e na atividade artística de Vladimir Carvalho. Algumas ideias e concepções estéticas e/ou discursos críticos e “revolucionários” aplicados às suas obras vêm daí.

É necessário abrir um parêntese para frisar que o CPC, citado anteriormente por Vladimir Carvalho, teve também importância fundamental na formação dos intelectuais e artistas do país. O CPC – Centro Popular de Cultura foi fundado em 1961 e era vinculado à UNE - União Nacional de Estudantes, órgão combativo do movimento estudantil brasileiro desde 1937. O CPC foi criado com a finalidade de “promover atividades culturais nos setores teatrais, cinematográficos, musicais, das

artes plásticas e outras, e elevar o nível de conscientização das massas populares”, como reza o segundo artigo do seu Regimento Interno, conforme Fernando Peixoto, organizador do livro **O melhor teatro do CPC da Une**, publicado em 1989, pela Global Editora. Muitos artistas e intelectuais se formaram e se desenvolveram nas atividades do CPC e nos movimentos da própria UNE. Alguns deles estão diretamente envolvidos nos trabalhos de Vladimir Carvalho: Paulo Pontes e Odilon Ribeiro Coutinho.

O CPC publicou livros, revistas, jornais, realizou festivais de música, produziu discos, peças teatrais e filmes como *Cinco Vezes Favela*, de Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade; *Cabra Marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho; o documentário *Isto é Brasil*, durante a primeira UNE-Volante. De acordo com Peixoto:

O CPC teve uma ação múltipla, uma visão consequente e, para a época, surpreendente e audaciosa: combater o imperialismo em todas as frentes, arriscando até mesmo a produção de discos e filmes. Uma produção assumida até mesmo em nível de escala industrial, embrião de uma empresa popular de cultura. Movimento essencialmente multiplicador, passou pelo CPC toda uma geração de artistas e intelectuais que ainda hoje se destacam, com obras que refletem tempos novos, menos ou mais fiéis à referência irrecusável dos ideais de sua juventude (PEIXOTO, 1989, p. 15).¹⁴

No Rio de Janeiro não foi só a amizade com Glauber Rocha que foi concretizada, como ele falou, mas a influência do CPC continuou. Como jornalista, Vladimir teve a oportunidade de ser convidado por Eduardo Coutinho (também membro do CPC) para trabalhar como seu assistente no filme *Cabra Marcado para Morrer*, filmado em 1964 e finalizado 1984, um dos documentários que mais influenciaram a cinematografia documental brasileira. Depois foi apresentado por Coutinho ao cineasta Arnaldo Jabor (outro que foi integrante do CPC), que o convidou para ser seu assistente nas filmagens de *Opinião Pública* (1967). Nessa parceria com Jabor, aprendeu a maneira descontraída de filmar e desmistificou o endeusamento do ofício de cineasta que havia na época.

¹⁴ Maior aprofundamento sobre o CPC e a UNE é essencial obras como: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989; BARCELLOS, Jalusa. **CPC uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994; ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Posteriormente, Vladimir Carvalho reencontra Fernando Duarte, com quem trabalhou em *Cabra Marcado*, que o convida, como já dito antes, para fundar um núcleo de cinema em Brasília. Na verdade, a estratégia de Fernando Duarte era familiarizar Vladimir Carvalho com a capital federal, pois o núcleo ficou apenas no papel, nunca foi consolidado (MATTOS, 2008). A ideia deu certo e Vladimir adotou a cidade, começou a dar aulas na UnB e se tornou professor até a aposentadoria.

Com a mania de guardar tudo (como ele alega), fundou o *Cinememória* – uma espécie de museu, mantido com recursos próprios, em uma de suas casas, para a preservação de filmes nacionais e estrangeiros, vídeos, instrumentos, obras literárias, inclusive as suas, fotos, cartazes e demais recursos da história do cinema brasileiro.

Os filmes documentários de Vladimir Carvalho são importantes obras audiovisuais, representativas do tecido social brasileiro, especialmente do espaço geográfico nordestino e das práticas sociais da sua população.

Esse recorte para nós enquanto geógrafos representa, no tempo e no espaço, uma autêntica mostra da nossa identidade sócio-cultural, essenciais para a análise da paisagem do Nordeste e dos nordestinos, sobretudo filmes como *Os Romeiros da Guia* (1962) *A Bolandeira* (1968); e *O Homem de Areia* (1982), que compõem parte de nossa investigação.

A escolha desses filmes se dá não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma. Vladimir Carvalho é um cineasta que constrói sua linguagem baseado em várias escolas, como a norte-americana, com Robert Flaherty (1884-1951); a soviética, com Dziga Vertov (1896-1954); a escocesa, com John Grierson (1898-1972), entre outras.

No Brasil, Vladimir é uma referência importantíssima. Glauber Rocha, em um dos seus momentos reflexivos sobre a “Revolução do Cinema Novo”, assim o definiu: “Lembro-me de Vladimir Carvalho, o Rosselini do Sertão, Vertov das caatingas, Flaherty de Euclides, máquina voadora do pássaro preto, corte de cascavel, discípulo de Santo Linduarte, o apóstolo de Geraldo Sarno, o poeta de Paulo Dantas”.¹⁵

Nessa diversidade de conceitos e concepções da cinematografia mundial, Vladimir Carvalho, como homem oriundo do Nordeste, conhecedor dos problemas

¹⁵ Extraído da contra-capá do livro *País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, publicado pela Editora da UnB – Universidade de Brasília, em 1986.

sociais, econômicos, políticos e culturais da região, não se esquivava de suas raízes e, numa visão progressista, capta e focaliza o que há de mais expressivo nas relações sociais do seu povo.

Nesse sentido, nossa pesquisa tem o intuito de, a partir dos seus documentários, analisar como se dá a construção diegética¹⁶ e identificar os elementos essenciais e significativamente representativos da paisagem narrativa nordestina, experiencial ou vivida, que possam contribuir para o entendimento da dinâmica espacial – e os próprios nordestinos com suas práticas sociais – à luz das teorias e concepções da Geografia Humana.

Como visto aqui, fica claro que as famosas palavras de ordem dos cineastas “Luz, Câmera, Ação” ganham outro sentido no trabalho de Vladimir Carvalho. Para nós, simbolicamente, a LUZ dele está no brilho da sensibilidade artística e documental em buscar registrar de modo o mais real possível. A CÂMERA é uma extensão do seu corpo, na medida em que tudo à sua frente está passível de ser filmado. A AÇÃO é o ato contínuo de, no auge dos seus mais de 70 anos, em plena atividade, ainda encontrar vigor para criar e fazer filmes sem se queixar de cansaço nem reclamar aposentadoria.

¹⁶ “Em Aristóteles tinha o termo diegese o sentido comum de ‘narração’. A semiótica do cinema – antes de o fazer a semiótica literária – incorporou o termo ao seu sistema teórico com uma acepção mais ampla que a aristotélica: denota diegese todo o universo fictício, temporal e espacialmente concebido, manifestado ou implícito num filme; o que inclui, portanto, não só a sua narração, como também os seus aspectos descritivos, subentendidos ou não”. (NASCIMENTO, 1996, p.40)

CENA 03 – PLANO SEQUÊNCIA EM “OS ROMEIROS DA GUIA”

Lá estavam o mar, um rio, um manguezal, uma comunidade pesqueira e uma manifestação cultural. Nada mais natural e encantador para a inspiração poético-imagética de dois jornalistas e cineastas do que um cenário com esses elementos telúricos e bucólicos.

Mas não foi só isso que instigou e impulsionou Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello a realizarem o filme *Os Romeiros da Guia*. Vladimir já conhecia o cenário e tinha escrito sobre o assunto, conforme relatou José Marinho de Oliveira, na sua dissertação de mestrado:

Vladimir havia feito uma reportagem para o Jornal *A União*, em 13 de setembro de 1959, sobre uma festa religiosa que se realiza anualmente nos arredores de João Pessoa, na Igreja de Nossa Senhora da Guia, padroeira dos pescadores da região (OLIVEIRA, 1985).

É interessante observar que mais uma vez uma matéria jornalística se transformou em filme na Paraíba, como ocorreu antes com *Aruanda*, de Linduarte Noronha, conforme relatamos anteriormente. O curioso é que Vladimir Carvalho trabalhou como assistente no filme e, na mesma época, trilhou em processo semelhante junto com João Ramiro Mello. Independente da coincidência, o importante é que acabou gerando mais um produto do cinema documentário paraibano e brasileiro.

O nosso intuito neste texto é analisar o filme em seu conjunto, suas nuances e contexto artístico, técnico e estético. Para isso, sempre que necessário, descreveremos sequências, cenas e planos comparando-os com outros filmes similares, principalmente com *Aruanda*, na busca de identificar possíveis semelhanças e diferenças entre eles. Até porque, Vladimir Carvalho nunca se desvinculou da sua primeira experiência de cinema com *Aruanda*, como ele mesmo declarou numa palestra do evento “Aruanda: Jornada Brasileira”, realizada em 2003, em João Pessoa:

Eu tenho filmado na tradição do documentário nordestino e me incorporando sempre à existência histórica iniciada por *Aruanda*, com tudo que este filme representa, e realizei vinte filmes, vários longas

inclusive, mas a certa altura fui me engajando, me aproximando dos assuntos políticos que é um pouco diferente das coisas feitas aqui. Mas, confesso que não superei uma certa impregnação, uma certa hipnose que vem de Aruanda, como uma quase ideia fixa. (...) Longe das formalidades, acho que Aruanda é um estado de espírito hoje, e é algo que vai perdurar e permanecer no tempo, um legado (GOMES, 2003, p. 113 e 113).

Os Romeiros da Guia, de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello, é um documentário de curta-metragem produzido em 1962 sobre uma peregrinação profana e religiosa de uma comunidade pesqueira situada no litoral paraibano, no nordeste do Brasil. A Romaria da Guia, como é conhecida, ocorre anualmente quando os pescadores da praia de Ponta de Mato, em Cabedelo, entram no mar com seus barcos, cruzam a desembocadura dos rios Paraíba e Sanhauá e vão até a praia de Costinha, em Lucena, distante menos de 50 quilômetros da capital João Pessoa. O percurso flúvio-marinho tem cerca de três quilômetros e meio, mas 300 metros de caminhada até a Igreja. (Veja Bônus 01 do percurso, na Figura I). Lá eles rezam, pagam promessas e depositam ex-votos no Santuário das ruínas da Igreja de Nossa Senhora da Guia. Depois de cumprirem o ritual religioso, divertem-se numa festa regada com muita bebida, dança e canto de coco-de-roda, até o outro dia.

O filme sintetiza o evento com uma narrativa linear, ora com simplicidade técnica, ora com artifícios cinematográficos de rebuscada plasticidade. Há ainda elementos de dramaticidade ficcional, uma *mise en scène* com personagens reais, representando o seu cotidiano na manifestação anual e no enredo do documentário.

Na trama criada, um menino, personagem real, atua como contraponto da narrativa para marcar o tempo de ida e volta da peregrinação dos romeiros. A inserção do garoto acontece no início e no final do filme. Com poucos momentos de aparição, essa encenação também funciona para criar uma empatia do espectador com o garoto na diegese fílmica ou, como apontou Hudson da Cunha Moura em sua dissertação de mestrado: “Ele conduz a narrativa, e ainda serve como personagem de identificação com o espectador” (MOURA, 1996, p.18).

Essa característica do uso da ficcionalidade nos filmes documentários da época era prática comum e tinha raízes nos precursores do gênero. Em *O homem de Aran*, de Robert Flaherty, por exemplo, a encenação com personagens reais é notória, inclusive com um garoto que ponteia a narrativa da luta dos moradores pela

sobrevivência diante da hostilidade do mar e da terra da ilha Inishmore, no arquipélago de Aran, Baía de Galway, costa oeste da Irlanda, lugar da filmagem.

Em *Aruanda*, filme documentário de Linduarte de Noronha, produzido em 1960, há também encenação com personagens reais, inclusive crianças. *Aruanda* é considerado um marco na cinematografia paraibana e um divisor de águas do chamado Cinema Novo, movimento vanguardista do cinema brasileiro, na mesma esteira da Nouvelle Vague na França e do Neo-realismo na Itália. *Aruanda* retrata uma família remanescente de ex-escravos do sertão da Paraíba e se ampara numa trama ficcional, a fim de conferir ao espectador o maior realismo possível.

Os filmes do movimento cinemanovista são verdadeiros documentos artísticos e históricos e, até hoje, de suma importância para o nosso cinema. Essas obras têm influenciado os realizadores de todo o mundo, assim como marcado os estudos e pesquisas acadêmicas.

Não resta dúvida que Vladimir Carvalho e João Ramiro beberam da fonte dos precursores do cinema documentário, como bem demonstram suas realizações e o profundo conhecimento que tinham do assunto. Além do mais foram assíduos cineclubistas e, nos idos de 1958 e 1960, membros da Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba. Podemos assim concluir que Vladimir Carvalho e João Ramiro tiveram outras fontes de influência além de Linduarte Noronha. Mas como veremos mais adiante, alguns traços de semelhança entre as obras de ambos e o autor de *Aruanda* são inegáveis.

Neste estudo, para facilitar a nossa análise e se ter um melhor entendimento do processo de realização do documentário e da diegese fílmica, escolhemos classificar a narrativa do filme *Os romeiros da Guia* em sete sequências.

No bloco de abertura (aqui ainda não consideramos uma sequência), merece destaque os créditos do Ministério da Educação e Cultura e do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo, uma vez que o apoio destas instituições remete a uma fase da produção cinematográfica brasileira em que os filmes, com crédito do ministério, para obter o seu certificado deveriam ter um caráter instrutivo e educativo. De maneira sutil havia um controle rigoroso para qualquer manifestação artística, cultural, religiosa, social ou política nos órgãos governamentais. Neste caso em particular, os realizadores nunca afirmaram que houvessem sofrido qualquer restrição à realização da sua obra. A nosso ver, isto já estava implicitamente compreendido pelo apoio do INCE. Ironicamente, o filme não conseguiu o apoio

esperado na Paraíba, notadamente da Universidade Federal, como conta José Marinho:

Nos créditos do filme não consta nenhum apoio da Universidade ao projeto, bem como não consta nenhuma referência ao fato dos depoimentos de João Ramiro e Vladimir. O que aconteceu em seguida foi que o INCE terminou por financiar integralmente o projeto (OLIVEIRA, 1985, p. 197).

Além deste financiamento exclusivo do filme o Sr. Tambellini, então diretor do INCE, depois de ver o filme, “num gesto de gentileza resolveu fazer um contrato adicional e remunerar os dois pela direção do filme” (OLIVEIRA, 1985, p. 202). Esta declaração de Ramiro, no texto de Oliveira, corrobora nossa hipótese de que o filme atendeu os padrões de exigência da instituição.

Após essa apresentação, a imagem de uma negra idosa, em perfil, é congelada do lado esquerdo da tela para a entrada dos créditos, que vão se alternando do lado direito da imagem. A imagem da romeira nordestina é plasticamente suntuosa tanto pela composição do enquadramento e da luz, como pela revelação marcante da sua idade e do seu semblante, um misto de africano e de índio, tipo caboclo, tão comum nas regiões litorâneas e das comunidades pesqueiras do nordeste.

Além das cartelas do MEC e do INCE, destacam-se ainda na abertura textos explicativos sobre o que o espectador deverá conhecer, antecipadamente, do evento e da comunidade filmada:

As ruínas da Igreja de N. S. da Guia estão situadas no litoral da Paraíba, nordeste do Brasil. Uma vez por ano, romeiros de diversos pontos da região singram as águas da praia de Costinha e do Rio Sanhauá, e após a visita ao velho santuário, dão início aos folguedos que se estendem até o amanhecer do outro dia.

Este documentário pretendeu recolher o lírico e o folclórico dessas peregrinações num esforço de coleta dos elementos etnográficos e registro do fato social (cartela do filme).

Essas informações funcionam para o espectador como um atestado de documento real, verdadeiro da obra. Roger Odin, em seu texto *Leitura Documentarizante e Leitura Fictivizante*, ao tratar do conjunto documentário (L'ensemble Documentaire), classifica esse procedimento de créditos como “instrução de leitura documentarizante”, quando a legenda, a forma do título, ou a

própria ausência do crédito, indica claramente que o filme se trata de um documentário. Para ele,

Nós dizemos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução (consigne) de pôr em ação (mettre en oeuvre) a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante, Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico (ODIN, 1984).

Neste caso, além de ser uma introdução à história do filme, trata-se de um reforço de pré-concepção para que o espectador tenha a convicção de que aquilo que ele irá assistir é um fato real. Após as cartelas explicativas, há mais uma com frases de efeitos do grande sertanista Euclides da Cunha, endossando a importância do respeito à cultura e à diversidade religiosa do nosso povo, particularmente dos nordestinos:

“E as crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas...”
 “...saem das missas consagradas para os ágapes selvagens...”
 Euclides da Cunha (Os Sertões). (Cartela do filme)

Isso constitui também mais um indicador do direcionamento didático-pedagógico que o filme, nas suas entrelinhas, propõe com o apoio governamental do INCE. Além, obviamente, de endossar o que Roger Odin (1984, op cit) denomina de *enunciador real*.

Fade in/fade out, começa a primeira sequência com a identificação do lugar e dos personagens. São imagens em planos fechados dos pescadores abrindo portas e saindo de suas casas rústicas, cobertas com palhas de coqueiros, abundantes no lugar, e erguidas sob troncos e varas, possivelmente do manguezal. A série de imagens e planos vai revelando uma movimentação dos moradores da vila em direção ao mar. O *narrador over* (outro elemento que pode ser considerado um enunciador real na leitura documentarizante) nos avisa que a inquietação das pessoas é um dia de festa para a esperada peregrinação fluvial:

No dia em que os rudes homens do mar empreendem com suas famílias a peregrinação fluvial ao santuário de sua devoção, a praia de Ponta de Mato amanhece de aspecto festivo. Levados em jangadas, os romeiros alcançam os barcos e ficam ao largo esperando a maré e o vento propícios (Áudio do filme).

São homens, mulheres, crianças que se dirigem aos barcos para adentrarem ao mar. As cenas se alternam com os homens preparando as embarcações, soltando as velas e outros ainda saindo de casa, fechando as portas e caminhando para a praia. É perceptível que os romeiros estão em sua maioria vestindo roupas brancas, possivelmente suas melhores vestes para esse dia. Num *plano detalhe*, a câmera revela que todos estão descalços para a viagem profano/religiosa. A movimentação é constante e o ritmo da narrativa é intercalado com *closes* e *primeiro plano* de jangadeiros fumando, outros subindo o mastro da jangada, empurrando as embarcações, ou pessoas aguardando a hora da partida. Aqui, o espectador atento percebe a falta de sincronia no burburinho das vozes e ruídos das pessoas com as imagens da movimentação.

O final desta sequência se dá com cenas dos barcos começando a singrar o mar, ocupados pelos romeiros e se afastando da costa. Essa sequência mantém certa semelhança com a narrativa de *Aruanda* e com a característica de narrativa linear – apresentar o lugar e os personagens para começar o ciclo natural e voltar ao ponto de partida. Em *Aruanda*, depois dos textos explicativos, o filme inicia também apresentando seus personagens Zé Bento, a mulher e os filhos no cotidiano do semiárido, para situar o espectador quanto à origem, vivência e o lugar da história filmada.

A segunda sequência começa com a parte mais dramatizada do filme. Num *plano de conjunto da vila*, um garoto sai de sua casa às pressas, vestindo a camisa e correndo ao mesmo tempo, para ir ao encontro dos romeiros que já partiram. Em desabalada carreira, o garoto tenta alcançar os barcos e, para ter ideia da distância, sobe a muralha de um forte em ruínas. Em *plano médio*, ele acena melancolicamente para as embarcações velejando mar adentro. Resolve tentar outra vez e corre pela praia, mas não obtém sucesso. Para, depois do esforço perdido, e esmurra o vento desencantado. Sai caminhando cabisbaixo e desiludido.

Para o espectador, o menino também está ouvindo os romeiros cantando, em uníssono, o refrão da procissão marítima/fluvial, o qual é a trilha sonora do filme: “Eu vou, eu vou, eu vou / Eu vou pra Guia agora / Pagar minha promessa / Visitar Nossa Senhora”. Nessa sequência há um tratamento tecnicamente cuidadoso na montagem, com planos coerentes que simulam uma ideia precisa do deslocamento do garoto e da frustração do seu intento de alcançar os romeiros. Aqui, um plano merece destaque: num *travelling* perfeito, a câmera acompanha a sombra do garoto

correndo na areia da praia. Um plano de extrema poesia pelo lirismo da linguagem. João Ramiro, em depoimento no livro de Wills Leal, explicou como foi feito o plano:

A bolação para a cena foi a seguinte – utilizamos uma lambreta, onde o Hans Bantel segurava a câmera atrás. A lambreta correndo na beira da praia. Como a areia da praia é fofa, tivemos que arranjar um pedaço de areia bem durinho que a lambreta não afundasse (LEAL, 2007, p. 81, v. 2).

Ramiro disse ainda que gostava muito desse plano, mas que não tinha sido uma ideia original sua:

Eu tinha visto num filme de Sérgio Ricardo – O menino da calça branca – um plano em que ele acompanhava um menino correndo por uma calçada, e a câmera estava na rua, correndo. Eu perguntei: “Sérgio, como é que você filmou isso?” Ele disse: “Eu botei a câmera numa Kombi e filmei”. No avião para João Pessoa eu comecei a pensar nesse tipo de plano. (...) Cheguei em João Pessoa e falei com o Vlamidir. Fomos filmar (OLIVEIRA, 1985, p. 199).

A terceira sequência é uma série de planos e cenas, com *travellings*, *panorâmicas*, *plano de conjunto*, *plano geral*, *detalhes* do mar, dos romeiros, da vegetação costeira, das ondas em velocidade provocadas pelas embarcações singrando o rio. O ritmo e a montagem das cenas nos revelam um ambiente bucólico, quase virgem, de natureza sublime. É o panorama do cortejo que atravessa o rio na paisagem de festa.

Agora percebemos que os romeiros estão prestes a chegar na costa pela aproximação dos planos e da vegetação de mangue. Em *close*, da lama do manguezal, um caranguejo sai do buraco e fica parado na borda como se estivesse a olhar os passantes do rio, ou como se estivesse ouvindo o som do cântico entoado pelos romeiros. Aqui a representação do caranguejo nos faz lembrar *O Homem de Aran*, de Flaherty, sob dois aspectos.

O primeiro deles é que o caranguejo no documentário de Vladimir é um animal autóctone do ambiente natural do filme, onde mar e rio se encontram, e que de modo nenhum poderia ser omitido da narrativa. O segundo aspecto é que em *Flaherty* ele é tratado quase como um animal doméstico, na medida em que o garoto, na *mise en scène*, brinca com ele e depois o põe na cabeça, sob o gorro. Acrescente-se mais que em *Os Romeiros da Guia* o caranguejo aparece como um

bicho naturalmente livre em seu ambiente, e assim como o menino, ele também vai marcar o início e o fim do filme.

Em *plano de conjunto*, os barcos chegam à praia e começam a atracar. O *plano detalhe* da lateral da embarcação e a corrente afundando nas águas denunciam sua presença em Costinha, local do destino. Nesta sequência, há planos deslumbrantes dos barcos e da vegetação que encantam o espectador. Apesar disso, pela pobreza da produção, muita coisa ficou de fora, senão vejamos o depoimento de João Ramiro:

(...) houve casos de cenas muito bonitas que na hora não havia condições de filmar. Por exemplo: os barcos quando corriam faziam uma “flor de água”, na popa. Ficava bonito, mas não consegui filmar aquilo porque precisava de uma lente. Outra coisa: na região onde nós filmamos, os barcos entravam por um braço de mar, para dentro do mangue. (...) Os barcos com as velas brancas, através daquela vegetação, formavam uma imagem muito bonita. E eu não consegui filmar essa imagem. (...) Eu não tinha condições de instalar a câmera e fazer os barcos passarem. Teria que comprar os barcos e botar o pessoal dos barcos a minha disposição. Como é que eu ia fazer isso? Mas a imagem era belíssima. Até hoje está na minha cabeça essa imagem: as velas brancas cortando aquela vegetação negra do mangue... Eu só sei que o filme foi feito no “tapa” (OLIVEIRA, 1985, p. 201).

Na quarta sequência desta nossa leitura, os romeiros estão começando a descer dos barcos e adentrando ao continente. O som ambiente, agora, é o da cantiga de um bendito de louvação a santa:

O vento passou na vidraça / Passou mas não tocou nela / Foi qual a Virgem Maria / Que tev’Ele e ficou donzela / Do trono nasceu a rama / e da rama nasceu a flor / E da flor nasceu Maria / Ai meu Deus / Mãe de nosso redentor / O céu tá tão pintadim / De cravo e de maravilha / E quem pintou esse céu / Aí meu Deus / Jesus, filho de Maria (OLIVEIRA, 1985, p. 199).

O canto prossegue enquanto os romeiros caminham pela vila de moradores da Guia. O ambiente e as casas têm o mesmo aspecto e características das suas. Seguem o mesmo ritual até a subida e chegada às ruínas da igreja. Nesse trajeto, os planos são variados e as cenas mostram detalhes do ambiente e dos romeiros, pessoas com dificuldades de locomoção, idosos, jovens, crianças de braço.

Nesta pequena sequência da caminhada dos romeiros, é possível entrever elementos de planos e cortes análogos aos da caminhada dos personagens de *Aruanda*, embora aqui muito mais longa e penosa. Tanto em *Aruanda* como em *Romeiros* a montagem dos planos é concebida para não causar “choque” visual no espectador. Esse recurso é muito comum em qualquer edição profissional, mas nessa sequência em particular percebe-se uma preocupação detalhista, mesmo em planos e situações mais singelas.

A quinta sequência é a chegada na igreja. Um *plano de conjunto* revela que à sua frente há um cemitério aberto e ao fundo os romeiros que vão chegando e se dirigindo à porta principal do santuário da Guia. Já dentro da igreja a câmera muda o ângulo e a perspectiva, e nos mostra, em contraluz, os peregrinos entrando no santuário. A cena é encantadora e transmite um ar de misticismo, reforçado pela música de fundo.

As cenas seguintes são de pessoas orando, sentadas, ajoelhadas ou em pé. Numa *panorâmica* sutil, a câmera acompanha uma romeira em penitência caminhando ajoelhada pela igreja. As cenas a seguir são de detalhes de imagens de santos em pedestal; de ex-votos entalhados em madeira; *closes* nos lábios de penitentes em movimento de oração; *closes* nos dedos de uma romeira manuseando um rosário, a mesma romeira cujo *close* foi usado em *still* na abertura do filme, para a inserção dos créditos iniciais.

Mais uma vez é notória a sensibilidade dos realizadores em relação à linguagem, à técnica e à plasticidade das cenas. Os planos em contraluz, as silhuetas e mesmo a fotografia com luz estourada são usados como importante recurso estético, realçando brilhantemente a atmosfera barroca da igreja e as situações de misticismo. Obviamente, muito dessa sensibilidade são seguramente influências das incursões em autores da envergadura de Eiseinstein, Kuleschov, Bazin e Alberto Cavalcanti, como bem atesta Ramiro: “Na realidade, o nosso guru era o Alberto Cavalcanti. O livro dele – Filme e Realidade – nós lemos e relemos. Então, a teoria que a gente tinha de documentário era toda de Alberto Cavalcanti” (OLIVEIRA, 1985, p. 203).

Já a linha do documentário clássico, como é o caso aqui tratado, tem origem nos filmes de Flaherty, particularmente em *O Homem de Aran*. Vladimir Carvalho sempre afirma que a primeira vez que assistiu *O Homem de Aran*, numa sessão do cineclube em João Pessoa, ficou impressionado, teve um impacto e uma revelação.

A partir dali decidiu que era aquele tipo de filme que queria fazer (VLADIMIR 70, 2005, p. 14).

Na passagem referida anteriormente e em quase todo o filme, muitas cenas e trechos da *mise en scène* são seguramente inspirados em *Aruanda* e em *O Homem de Aran*. O final desta sequência, plasticamente harmônica, funde com o detalhe de um castiçal e vela acesa para a chama de um candeeiro amarrado na palhoça, onde ocorre o ritual profano da romaria. Uma passagem de tempo e de situação, pontuada no fogo das chamas da vela e do candeeiro.

A sexta e penúltima sequência é no arraial da festa profana. O som e as batidas da dança do coco-de-roda tomam conta do ambiente e todos dançam em círculo, rodopiam e batem palmas. As cenas e planos conferem ao cenário da manifestação um clima de alegria e entusiasmo dos romeiros. Num *plano geral* com *plongée* vemos os dançantes num grande círculo; depois em *contra-plongée* as dançarinas são captadas no rodopio das saias; os *detalhes* da coreografia dos pés descalços; *closes* e *detalhes* dos tocadores e do cantador de coco; *detalhes* dos instrumentos com as mãos dos romeiros/músicos; volta para um *plano geral* em *plongée* e focaliza os dançarinos no círculo, alguns se deslocam para o meio da roda e simulam dar umbigadas no ritmo da dança.

Nesta sequência, a fim de situar o espectador o máximo possível no frenesi e no epicentro do coco-de-roda, os realizadores se preocuparam em captar as cenas em planos fechados e em detalhes. Essa mesma preocupação é visível com os estereótipos dos romeiros, pelos detalhes fisionômicos e das expressões daquela gente, mostrados nas cenas. Não poderia ser diferente num filme dessa natureza, até porque Vladimir classificou *Os Romeiros* como um filme etnográfico (MOURA, 1996, p. 17). Neste sentido, sintetizaram (Ramiro e Vladimir) os personagens da obra:

Os romeiros, fixados por nossa câmera, são uma gente simples, ingênua, desamparada. Confinada entre a exploração do homem pelo homem e a ignorância, a vida desses caboclos se arrasta triste e alienada. O exorcismo mais delirante os entorpece; contudo as grandes ocasiões da religião que os congrega, tradicionalmente, são pretexto para exercer, por parte deles, uma imensa energia sensual. Não lhes bastam os ofícios sacros; as celebrações continuam nos terreiros, na espontaneidade da alegre folgança, com sabor de uma fuga insopitável. Por isso, a romaria está tão próxima – no filme, como na realidade do coco-de-roda, da caminhada e do fuzuê (LEAL, 2007, v.2, p. 80).

Entre algumas cenas e planos aparecem os participantes da festa junto a uma espécie de estante de bebidas, que funciona como bar. Em plano americano, assistimos a uma espécie de duelo em que cada um pega o copo e toma um gole, cospe no chão e passa o copo para o companheiro, que segue o mesmo ritual, e todos riem animadamente. Curiosamente, esse mesmo ritual é seguido também pelas mulheres. Na festa e na dança do coco-de-roda as mulheres também têm a sua participação assegurada, exceto na “puxada do coco”. Ao que parece, só os homens podem ser puxadores de coco (cantadores que dizem um verso e os demais repetem ou respondem conforme for o caso).

As cenas vão se intercalando e o tempo diegético das imagens sinaliza que a noite está avançada, pois vemos mulheres com crianças dormindo no colo, jovem também dormindo sentado no chão e menos pessoas na dança do coco. Novamente as imagens nos recordam planos e sequências que estão no *Homem de Aran*, como a mulher e o menino cansados da labuta, ou a espera dos pescadores, que dormem em leito de pedra e/ou sentados. Em *Aruanda*, a família de Zé Bento também é retratada em situação semelhante, no sol causticante do sertão.

Voltando à sequência, o avançado da noite é representado num *plano geral* da palhoça ao longe e no escuro, em que apenas o brilho da luz de candeeiro e a silhueta brilhante da palhoça identificam o lugar. Em seguida, num *contra-plongée* fechado na copa das palhas do coqueiro, vemos penetrar os primeiros raios do sol da manhã. A dança e o canto do coco não pararam e estão na madrugada. Um *plano de conjunto* mostra silhuetas de uma dupla de pescadores na beira-mar, com as redes penduradas em varas, ombro a ombro, se dirigindo para a pesca,

Depois, também em silhueta, na contraluz do sol da manhã e do brilho do mar, uma embarcação já se movimenta nas águas com pessoas a bordo. Outro *plano de conjunto* mostra a frente da igreja sem ninguém. A cena volta para o interior da palhoça numa série de planos do tambor e das baquetas nas mãos dos instrumentistas tocando o coco; crianças dormindo; homens no bar; roda de coco com mulheres e homens dançando; *closes* de sorrisos dos dançarinos e do puxador do coco.

Agora um *plano detalhe* fixo do candeeiro aceso e amarrado no poste no interior da palhoça faz a *fusão* da passagem do tempo com um *plano de conjunto* da luz do sol penetrando as copas dos coqueiros no exterior do ambiente. Mais uma vez voltamos a ver a fachada da igreja em dia claro e sem ninguém; planos da

calmaria do mar pela manhã e de um “curral de peixes” - espécie de armadilha criada pelos pescadores para encurralar os peixes grandes; e uma panorâmica suave dos coqueirais.

As cenas nos remetem ao silêncio da manhã e, em *plano geral*, vemos os pescadores/romeiros começando a voltar para os barcos e para o retorno da viagem. Uma série de planos descreve a arrumação das embarcações e dos peregrinos adentrando as naus. Mais uma vez o som das vozes e ruídos das pessoas se repete assincronicamente, ou seja, o mesmo áudio da movimentação inicial é inserido também neste momento. *Plano detalhe* da lateral do barco nos mostra a corrente agora subindo e, desta vez, revelando a saída da âncora para desatracar a embarcação.

É o retorno dos romeiros mostrado com cenas da região ribeirinha e dos manguezais; planos gerais das embarcações; planos de conjunto dos jangadeiros, pescadores e romeiros; planos detalhes da correnteza das águas agitadas pela velocidade dos barcos. E, no final da sequência, num *plano detalhe*, vemos mais uma vez o caranguejo (descrito no início) que, simbolicamente, parece observar o encerramento da festa e os peregrinos indo embora. Lentamente então o caranguejo caminha e entra na sua toca – o buraco na lama, como se tudo voltasse naturalmente à normalidade.

Para João Ramiro, em depoimento a José Marinho, a representação do caranguejo é uma simbologia daquela comunidade: “filmar o caranguejo entrando na lama e saindo – uma imagem metafórica da vida daquele povo. Aquele povo vivia na lama. Ali está a ideia que o Ipojuca ampliou, depois, naquele filme que ele fez – *Os homens do caranguejo*” (OLIVEIRA, 1985, p.201). É oportuno lembrar que Josué de Castro no seu estudo sobre a **Geografia da Fome** (1946), destacou o caranguejo como um aliado e vítima do homem na luta pela sobrevivência. Entre as suas inúmeras obras, escreveu também um romance intitulado **Homens e Caranguejo** (1967), que ele resume desse modo:

A fome se revelou espontaneamente aos meus olhos nos mangues do Capiberibe, nos bairros miseráveis do Recife - Afogados, Pina, Santo Amaro, Ilha do Leite. Esta foi a minha Sorbonne. A lama dos mangues de Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejo. (...) Cedo me dei conta desse estranho mimetismo: os homens se assemelhando em tudo aos caranguejos. Arrastando-se,

acachapando-se como caranguejos para poderem sobreviver. (Disponível em: <http://www.josuedecastro.com.br/port/fome.html>, p.01. a Acesso em 20/04/2012)

Sem dúvida a simbologia do caranguejo no filme e o depoimento de João Ramiro Mello têm certa influência do olhar de Josué de Castro, se se levar em consideração o período das obras literárias e o tempo da formação dos cineastas e a realização do documentário.

A sétima e última sequência, nesta nossa divisão da narrativa, é apresentada do ponto de vista do garoto que ficou na praia no início do filme e na partida dos romeiros. Um *detalhe* de um tronco de coqueiro rolando nas ondas faz a passagem para um *plano de conjunto* da beira mar.

Em primeiro plano está uma vara fincada na areia com roupas penduradas. Ao fundo o garoto sai nu das águas onde tinha mergulhado e corre para pegar as roupas, vestindo-as e andando apressadamente até se aproximar de um senhor que está pintando o calado de uma embarcação embaixo de uma caiçara (palhoça usada para proteger os barcos e equipamentos de pesca - construção típica da região). Os gestos do garoto supõem um questionamento e o homem se afasta um pouco da cobertura, olha para o céu (como se tentasse identificar as horas do dia), fala algo para o garoto e volta ao seu trabalho.

Ato contínuo, o garoto corre em *Plano Geral* e sobe a muralha das ruínas do forte, a mesma muralha escalada por ele no começo do filme onde está o cano de um canhão velho e abandonado. Em *plano de conjunto*, ele olha para o horizonte e temos a visão do garoto observando o mar e o rio sereno, sem viv'alma. O menino senta no canhão e fica a cutucar os pés.

Em *plano geral* as embarcações já vêm ao longe singrando as águas e a seguir, em *plano médio*, o menino continua na sua expectativa e no mesmo gesto de cutucar os pés. Agora já se ouve a introdução do canto dos romeiros que, num grotesco *background*, vêm se aproximando. Rapidamente ele se levanta, sobe a muralha e começa a acenar com uma expressão mais alegre, em clara demonstração de contentamento pela volta dos seus conterrâneos.

A música dos romeiros, que é a trilha do filme, já é audível para ele e o espectador. Em *plano geral*, as embarcações continuam se aproximando. A tela escurece abruptamente e surge grafada em letras brancas a palavra FIM.

A história de *Os Romeiros da Guia* começa com uma matéria de jornal, do mesmo modo como ocorreu com *Aruanda*, de Linduarte Noronha. Claro que o filme não teve a mesma repercussão de *Aruanda*, não obstante os recursos técnicos para a produção serem bastante semelhantes. Evidentemente essa não é uma condição sine qua non para garantir o sucesso de um filme. É bom esclarecer que em alguns momentos de nossa análise o que fizemos foi comparar alguns elementos e dispositivos narrativos, sem fazer juízos de valor. No entanto, a crítica especializada e alguns estudiosos, de fato, consideram a qualidade técnica do documentário pobre e a narrativa ingênua e ambígua. Para os objetivos desta dissertação, entretanto, a importância maior está mais no seu conteúdo e menos na sua forma.

Na época do seu lançamento, no entanto, a crítica em vários canais de comunicação foi muito favorável ao conteúdo do filme, conforme se pode depreender da leitura do livro de Wills Leal:

“Além de mostrar a beleza arquitetônica da Igreja, situada nas proximidades do Porto de Cabedelo entre coqueiros e visitadas por pescadores, Vladimir e João Ramiro pretendem mostrar o aspecto profano das romarias anuais. Um bom tema como podemos observar, com a cor e o sabor locais e regionais”. José de Sousa Alencar, no Jornal do Comércio, Recife.

“Nesse filme, a nota dominante é a melancolia vinculada a certo tipo de inelutável teimosia, traços característicos desse jovem cinema paraibano”. Revista Visão, São Paulo.

“... um filme simpático, pela espontaneidade e autenticidade”. Novais Teixeira em o Estado de São Paulo.

“Os Romeiros da Guia é um retrato de corpo inteiro da miséria e do misticismo nordestino”. Jornal do Brasil, Rio (LEAL, 2007, v.2, p. 81).

Nesses elogios é notória a falta de comentários sobre a qualidade técnica e/ou sobre a narrativa fílmica ou, ainda, sobre a *mise en scène* dos personagens reais. É perfeitamente compreensível a ausência de tais pontos nas análises desses críticos porque eles conheciam a realidade das condições de produção da época, as quais subestimavam as pretensões dos realizadores mais entusiastas. Luis Augusto Rezende ao tratar das diferentes formas do realismo em relação ao uso de encenação e tratamento sonoro, nos documentários de hoje e os dos anos de 1950 e 1960, afirma que:

As encenações “artificiais” dos atores de “Aruanda”, “Arraial do Cabo”, “Os Romeiros da Guia”, “O Poeta do Castelo e o Mestre de Apipucos”, e a assincronia do som e da imagem, disfarçados ou naturalizados pelo uso combinado de narração over, música e ruídos,

não devem ser entendidos como frutos diretos da subjetividade criadora dos cineastas, senão da aceitação de condições determinadas de produção. (...) Fazer documentário naquele momento histórico, como em qualquer outro, implicou aceitar, então, não só os limites técnicos, mas também o realismo possível a partir destes. (...) A produção de documentários do INCE, por exemplo, pode ser analisada neste sentido (REZENDE, 2007).

Não comungamos totalmente com Rezende, uma vez que a trilha sonora de *Os Romeiros da Guia* foi toda elaborada pelo maestro Pedro Santos (um músico muito conhecido por seu talento e sua contribuição ao cinema paraibano), a partir do canto dos próprios romeiros. O que ouvimos na trilha são variações de uma mesma canção, com arranjos bem pensados, transitando entre o popular e o erudito, e oscilando de acordo com o ritmo das imagens e da narrativa. A música e os sons em geral foram gravados posteriormente em equipamento profissional, top de linha na época, nos estúdios da Rádio Tabajara, em João Pessoa.

Há quem não veja com bons olhos a falta de sincronia apresentada no documentário, no entanto, nos parece perfeitamente aceitável, particularmente na dança e no canto do coco-de-roda, já que não foram captados com equipamentos específicos de cinema. A ausência de diálogo e entrevista é notória, tanto em *Romeiros* como em *Aruanda*, que aliás recebeu o mesmo tratamento sonoro, ou seja, a captura sonora não foi em tempo real ou simultâneo com as imagens. Em virtude disso, muitos artifícios são criados e utilizados pelos diretores e fotógrafos a fim de escamotear essa deficiência sincrônica.

Por exemplo, em *Os Romeiros*, nós ouvimos a canção dos peregrinos o tempo todo quando estão nos barcos, mas em momento algum temos um plano fechado, um *close* ou um *detalhe*, que nos confirme que são eles cantando verdadeiramente. O mesmo acontece na caminhada com o canto do bendito. No coco-de-roda há planos mais próximos do cantador e dos dançarinos, mas a falta de sincronia é flagrante.

As imagens são cativantes e marcantes, assim como a narrativa e o tema tratado, que não percebemos algumas ausências sonoras. Em alguns momentos há planos detalhes da água do mar banhando os pés dos romeiros, outros das ondas agitadas nas bordas dos barcos ou na beira da praia sem nenhum som de mar, durante todo o desenrolar do filme. Ou seja, é um documentário todo filmado numa região onde predominam mar e rio, mas não temos nenhum som deles.

No entanto, ao assistirmos o filme pela primeira vez sem olhos e ouvidos clínicos, não nos damos conta dessas ausências sonoras, pois parece que sentimos ressoar o barulho das águas pelo realismo que as imagens transmitem. O realismo característico da técnica, estética e métodos de filmagem do cinema direto, proposto por Mario Ruspoli, em 1963, conceituando o cinema que filma diretamente a realidade vivida e o real (PARENTE, 2000, p.112).

Esse tipo de cinema cujo termo *direto* André Parente considerou pouco feliz, assim como cinema verdade, espontâneo, vivido, *free*, *candid*, etc. Isso porque, independente do termo:

Evocam, da maneira mais falaciosa, a realidade, o real, e a verdade que esse cinema pretendia, por simpatia, fraternidade, humanismo ou outra razão, apreender, captar, mostrar, reproduzir etc. E tudo isso, ele o faria como que por um milagre, só com uma técnica leve e um método que não exigia nenhum esforço particular (PARENTE, 2000, p. 112).

O próprio Vladimir Carvalho, quando questionado sobre o tratamento da realidade nos seus filmes, afirma que trabalha direto com uma realidade inspirada

(..) na tradição ingênua de Lumière e na deliberada ruptura de Dziga vertov com as formas narrativas do cinema sem atores, sem roteiros rígidos. (...) Quando Aruanda propõe uma luz nordestina no cinema, estamos fazendo estética também. Uma estética verdadeira porque preenche de conteúdo uma resposta a uma realidade social carente (LEAL, 2001).

Vladimir Carvalho vai mais fundo ao alegar que, esteticamente, busca sempre a contradição e o conflito de qualquer assunto filmado em função da forma e conteúdo, uma vez que são inseparáveis e dispensam rebuscamentos, pois “num flash de dez minutos que se faz sobre um valor cultural, um dado sociológico, está implícito um conflito de toda uma conjuntura. Pela parte mostrada se chega ao todo abrangente” (LEAL, 2001).

Nessa perspectiva consideramos *Os Romeiros da Guia* um documentário de conteúdo expressivo, mas simples na sua narrativa e na *mise en scène* dos personagens reais. Uma *mise en scène* imperativa e necessária, que legitima o fato tratado. Uma dramaticidade que se encontra nos precursores do cinema documentário e que se constitui por assim dizer num poderoso recurso de

reconstrução de uma determinada realidade. Um método de filmagem ficcional que encontra eco nos estudos que buscam entender a legitimidade destas encenações nos documentários. Henri Gervaiseau, em sua tese de doutorado, ao estudar *O Homem de Aran* e *Nanook*, de Flaherty, concluiu a análise da *mise en scène* nos documentários, alegando:

Pensamos ter mostrado que se há, efetivamente, *mise en scène*, ela pode ser qualificada, legitimamente, de *documental*. Essa encenação, fruto de uma longa e paciente observação da situação presente da comunidade estudada e de um conhecimento aprofundado de sua memória coletiva, é concebida por Flaherty como devendo ser a expressão a mais *fiel* possível dos aspectos mais importantes do modo de vida observado, que é sempre o de uma *pequena* comunidade com a qual o realizador partilha a vida (GERVAISEAU, 2000, p. 69)

Sem dúvida nenhuma os grifos de Gervaiseau em *mise en scène*, *documental*, *fiel* e *pequena*, nesta análise de Flaherty, podem ser aplicados também ao estudarmos a metodologia de João Ramiro, Vladimir Carvalho e Linduarte Noronha, na realização de suas obras, na vivência e no tratamento com os seus personagens das comunidades filmadas.

Por outro lado, não há como não perceber os problemas de ordem técnica em *Os Romeiros da Guia*, particularmente a assincronia entre imagem e som, mas também não podemos dizer que não sejam aceitáveis do ponto de vista da carência dos recursos técnicos disponíveis na época. No entanto, é notável a sensibilidade no tratamento musical, com os arranjos das canções regionais que compõe a trilha sonora. Já o conteúdo e a singeleza documental é preciso ser entendidos, também, a partir do comprometimento com as instituições financiadoras do projeto. Mas, a intencionalidade fílmica e o poder atrativo das imagens, esteticamente bem concebidas, impressionam e são capazes de neutralizar a percepção do espectador, menos atento, quanto à falta de sons e ruídos que não estão concretamente no filme. Enfim, *Os Romeiros da Guia* é incontestavelmente um filme documentário com forte apelo realista, marcou época e entrou para os anais da história do cinema paraibano e brasileiro.

CENA 04 – PLANOS DE DETALHES EM “A BOLANDEIRA”

Quando eu vi aquela geringonça... fiquei siderado. Foi rápido porque eu vi um filme pronto. O filme tava feito.

Vladimir Carvalho (Entrevista a Carlos Alberto Mattos – extras no dvd do filme *O País de São Saruê*)

A Bolandeira é uma obra de arte cinematográfica onde se condensam harmonicamente cinema, fotografia, pintura, poesia, história e geografia, para expressar e documentar um fato social, a partir de uma engenhosa peça da engrenagem de um maquinário de trabalho que ultrapassou gerações.

Trata-se de uma roldana dentada, que movia os engenhos de açúcar desde o período colonial, denominada bolandeira. Esse nome deu origem ao filme de curta-metragem em 16mm, finalizado em 1968 e dirigido por Vladimir Carvalho. O foco principal do filme é a decadência dos engenhos de açúcar e de rapadura no Nordeste do Brasil, particularmente no sertão da Paraíba, tendo como fio condutor a bolandeira.

Vladimir Carvalho afirma em suas entrevistas que esse filme foi destacado do material filmado durante a realização do longa *O País de São Saruê* - uma das obras mais polêmicas da sua carreira de documentarista. O filme ficou quase nove anos censurado por suas imagens cruas do Nordeste, quando o governo propagava o conhecido “milagre econômico” dos anos 1970.

Segundo ele, durante as filmagens pelo sertão da Paraíba, num certo dia, ao se deslocar de Sousa para o interior, o motorista da equipe lembrou-se de um engenho de açúcar que estava próximo, o qual funcionava com uma roldana de madeira enorme, semelhante ao que Vladimir Carvalho tinha falado anteriormente e que gostaria de conhecer. Era na região de Tenente Ananias, próximo a fronteira do Rio Grande do Norte. (Veja Bônus 02 da localização, na Figura II).

Imediatamente desviaram o rumo e foram até o engenho. Diante daquele tão interessante e rústico maquinário, Vladimir Carvalho ficou impressionado juntamente com o fotógrafo Manuel Clemente, por presenciarem tamanha engenhosidade. A “monstruosa” engrenagem e todo o processo de trabalho despertou a sensibilidade dos dois e decidiram filmar aquele cenário natural.

A princípio, conta Vladimir Carvalho, pensou que aquilo seria uma sequência do longa *O País de São Saruê*, mas depois, revendo o material na moviola, viu que

tinha começo, meio e fim. Confirmou o que havia pensado na primeira vez: era um filme pronto, realmente.

Na verdade, não estava tão pronto assim. As imagens registram o processo desde o corte da cana-de-açúcar até o produto final, com a venda da rapadura nas feiras livres do interior. A produção do filme era precária e não havia recursos nem equipamentos para a captura de som e torná-lo mais contundente. O gravador *nagra* já havia chegado ao Brasil, mas, para nordestinos paraibanos, ainda estava longe de seu alcance àquela época.

Alguns registros sonoros foram capturados deslocando-se os depoentes ou entrevistados para as cidades onde tinha difusora - precursora da estação de rádios no Nordeste. Lá se gravava em fita cassete, o recurso técnico em voga na época. Desses registros, alguns foram aproveitados no filme *O País de São Saruê*. Em *A Bolandeira* não há depoimentos, era humanamente impossível, por causa da grande distância, levar até a difusora os atores naturais do engenho para gravar, segundo conta o próprio Vladimir Carvalho.

Desse modo, para que o filme ficasse realmente pronto, era preciso estruturar o discurso e a narrativa cinematográfica, no afã de dar autenticidade histórica ao registro, legitimar as características da região e manter a essência artística do olhar fotográfico já aplicado pela câmera e fotografia de Manuel Clemente.

A Bolandeira tem uma estrutura de documentário clássico, de narrativa linear, com narração *over* de texto descritivo sobre gravuras e imagens animadas e um desfecho com *background*, grave e impactante, e música orquestrada por Alberto Nepomuceno e Batista Siqueira. O estilo clássico não poderia ser diferente para a época, pois o seu autor estava contaminado com os estudos e as experiências já apontadas quando tratamos do seu perfil na CENA 02.

Por outro lado, além da poesia imagética contida no filme, o grande diferencial na estrutura narrativa e no discurso diegético está num poema que marca o ritmo das imagens. A ode é declamada para a grande engrenagem que move a bolandeira e para o entorno do seu espaço composto pela cana-de-açúcar, pelos bois, pelos homens e pelo resultado de todo o processo de trabalho.

Vladimir Carvalho conta ainda que, depois que montou as sequências do filme, levou um copião e pediu para Jomar Moraes Souto escrever um poema baseando-se nas imagens. O poema caiu como uma luva, pois Jomar é um dos

maiores poetas paraibanos, na estirpe de João Cabral e Carlos Pena Filho, como alega o documentarista.

Na abertura, o documentário ganhou uma sequência de imagens de Rugendas, Vischer e Franz Post, tomadas do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. As gravuras retratam os antigos engenhos ainda com a utilização da pedra mó esmagando a cana-de-açúcar pela força bruta dos braços escravos.

São pinturas em preto e branco, assim como todo o filme, que imprimem uma representação do trabalho escravo de homens e mulheres na luta pela sobrevivência nos engenhos de açúcar. Essa prática escravista, ao longo dos tempos, foi responsável pelo enriquecimento de muitos senhores de engenho espalhados por todo o Nordeste.

O filme começa com uma sequência conduzida pelo narrador *over* Paulo Pontes sintetizando a origem e a história dos engenhos e da bolandeira. A narração é ilustrada com *inserts* das gravuras em sincronia com o texto. O ritmo da narrativa imagética foi construído com recursos elementares dos movimentos sutis da câmera sobre as gravuras.

No primeiro momento há uma sequência de cinco imagens em corte seco, que nos remete à paisagem dos engenhos em pleno funcionamento pelos trabalhadores escravos. Apesar de identificarmos cinco planos de imagens das gravuras, pode-se perceber que há, também, recorte da mesma imagem simulando a passagem de um *Plano Geral* para um *Plano Conjunto* e/ou *Primeiro plano*.

Esses planos, montados estrategicamente de uma mesma imagem, servem para dar ênfase ao discurso e uma maior visibilidade ao espectador dos objetos. Tais recursos, apesar de tecnicamente comuns hoje, são oriundos das experiências de Eisenstein e Kulechov, russos pioneiros e estudiosos das técnicas de montagem no cinema¹⁷.

Essa primeira sequência finaliza com uma alternância de repetição rápida de dois planos fechados: um da pedra mó esmagando a cana, e o outro de dois escravos (no lugar dos bois na bolandeira) empurrando o “braço” de madeira preso na pedra que impulsiona o movimento de prensagem.

¹⁷ A esse respeito há uma extensa bibliografia. Entre elas, um estudo básico pode ser eficaz no entendimento com ANDREW, J. B. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

A opção de alternância rápida nos dois planos inertes na gravura, leva o espectador a ter uma sensação de movimento na imagem, simulando o rodopiar da engrenagem e dos bois, como também dá mais legitimidade ao discurso da “voz de deus”, ou a “voz da autoridade” que conduz a narração. (NICHOLS, 2005)

Ato contínuo, há uma passagem no tempo feita por uma *Panorâmica (PAN)* na gravura: a câmera passeia em movimento uniforme e suave descrevendo a paisagem em foco. Esse recurso funciona como reforço para a narração e faz a passagem do engenho da pedra mó para o engenho movido pela bolandeira.

A paisagem da gravura representa um engenho com todas as suas características da época: a casa grande do senhor do engenho, os enormes galpões que abrigam os maquinários, os tachos do mel, mesas e galés da rapadura, os fornos e, obviamente, os animais e os escravos/trabalhadores em plena atividade.

De forma perspicaz, o montador João Ramiro Mello finalizou essa sequência com um breve congelamento na gravura ao final da *PAN* sobre o galpão da engrenagem onde giravam homens e bois. Em seguida a câmera faz uma *zoom* fechando, sem sair de foco, na roda da bolandeira sendo movida agora pelas águas do rio. Um recurso comum de movimento de câmera que funciona como uma passagem de situação ou de tempo, como no caso tratado.

O narrador retoma o ritmo e mais cinco imagens são sequenciadas, em corte seco, com planos fechados, detalhando a paisagem e o espaço dos engenhos em atividade. Essa representação é, também, um reforço ao discurso imposto pelo narrador sobre as mudanças, evolução e decadência dos modelos de engenhos espalhados pelo Nordeste brasileiro. Mais uma *PAN* lenta e contínua sobre as gravuras da paisagem dos engenhos insere o texto narrado, focando em bois sobre a canga impulsionando a engrenagem e/ou levando grandes cargas de canas cortadas.

A câmera, mais uma vez em *zoom*, finaliza a sequência destacando a paisagem e a bolandeira com toda a sua engrenagem puxada pelos bois presos à canga, comandados por homens e chicotes. Esse discurso reforça o que fomos avisados no início do filme por uma cartela explicando que o termo bolandeira era conhecido, também, por volandeira, por seu movimento circular semelhante ao voo de pássaros quando rodopiam no ar.

Fim da abertura do filme. No lugar das gravuras, agora as imagens animadas nos remetem a um movimentado canavial. A partir daí as imagens são do material que Vladimir Carvalho, a princípio, considerou o filme pronto.

As imagens e a paisagem agora são de movimentos. Os movimentos não são apenas da câmera, mas de tudo que é focado e tem vida. É a paisagem de um canavial e de homens trabalhando no corte da cana, enquanto outros transportam a matéria-prima em animais, particularmente burros de carga.

O “olho” da câmera está atento aos movimentos e se preocupa com o que é mais essencial para o discurso. O narrador *over* continua o seu texto, dessa vez nos remetendo para a situação atual dos últimos engenhos desse tipo em atividade e que estão com seus dias contados.

As imagens poeticamente se conjugam com o ritmo do processo de trabalho. A força da poesia sintetiza o discurso diegético e dá vida ao inanimado. Entra em *off* outro narrador, agora é Echio Reis que declama os versos de Jomar Moraes Souto e reforça as imagens com o movimento das engrenagens do engenho, dos homens e dos animais. As estrofes conferem sentimentos à roda dentada, à bolandeira e ao caldo que escorre espremido pela grande prensa:

Os dentes da bolandeira
São um edifício qualquer
Palha de cana, poeira
Suor de homem, mulher.

Os versos em setissílabo seguem em ritmo com as imagens. Em *Plano conjunto*, a roldana está no centro da imagem, os bois circulando em movimento centrífugo e os homens enchendo a máquina com as toras de cana.

Os dentes da bolandeira
Não têm na boca o céu
Deles nem a bagaceira
Sabe as palavras de mel.

Os planos agora são mais próximos e vemos a engrenagem dentada “mastigando e engolindo” as toras de cana, na medida em que o trabalhador vai completando a “boca” de entrada da moenda com a matéria-prima que vai se transformar em caldo.

Os dentes da bolandeira
 Não são de ossos nascidos
 Extraem mel pra caldeira
 Não são dentes extraídos.

A imagem é de planos detalhes dos dentes da engrenagem e das canas esmagadas. Os ângulos da câmera, em *close*, mostram os mínimos detalhes do maquinário, de modo que identificamos algumas abelhas que sobrevoam o local, atraídas pelo doce da cana.

Às vezes geme rodando
 Nesta roda pontiaguda
 O que eles vão reclamando
 Saberá a junta muda?

A imagem volta para o movimento dos bois que continuamente circulam presos à grande engrenagem e, nesse momento, cobrem a tela com seus pesados corpos.

Nesses versos, a descrição da moenda e da roldana sugerindo uma boca humana são de extrema beleza. As ricas imagens nos conduzem a um mundo fantasioso cheio de vida e de objetos que a câmera aos poucos vai mostrando.

Ao final dessas primeiras estrofes o autor insinua uma dúvida: será que a junta de bois sabe que o barulho das engrenagens reclamam de algo? Se sim, que algo seria esse?

A leitura do visível e do invisível na poesia do autor paraibano tem o condão de conferir ainda mais vigor às imagens captadas pela câmara do fotógrafo Manuel Clemente.

E o poema segue na sua prosopopeia:

O órfão da fazenda
 O engenho veio depois
 Era a roldana, a moenda
 Puxada em junta de bois.

Uma sequência de planos detalhes flagram os dentes da roldana que não param de triturar a cana. A câmera volta para os bois que cobrem a imagem mais uma vez.

Era a simples bolandeira
 Gemendo num eixo assim
 Espremendo um caldo ralo
 Para mel, para alfenim.

Nessa sequência em contra-plongée vemos a contra-roda horizontal que se conjuga com a engrenagem na vertical. A câmera desce em travelling vertical, acompanha o movimento da roldana, para, e depois move para a direita onde um homem põe a cana para moer.

Espremendo um caldo doce
Açucarado, espumante
Espalhando o odor que trouxe
Da plantação da vazante.

Na cena agora, em primeiro plano, vê-se o homem colocando a cana na engrenagem. A Câmera se aproxima e acompanha a entrada da cana na máquina, fechando nas mãos do trabalhador e no pedaço da cana que some engolida pelo engenho.

Como objeto único, o poeta também vê a bolandeira como uma precursora incansável, com seu afã diuturno para produzir mel e açúcar, não obstante o adocicado desse mel custe calor, suor e energia humana e animal.

Ato contínuo, a câmera sutilmente acompanha as engrenagens, nos movimentos circulares de uma impulsionando a outra. Fecha num close em duas rodas menores, dentadas também, encaixadas sincronicamente e que se “mastigam” entre si.

Os dentes da bolandeira
Rodam de noite e de dia
A boca da noite, açúcar
Parece que pronunciavam.

Aqui, pela aproximação da lente ou do cinegrafista, temos a impressão que câmera penetra no engenho junto com a cana. Em corte seco, vemos em seguida o homem em primeiro plano alimentando a máquina com mais cana.

Semelham dentes careados
Apesar do doce afã
Em palitando o silêncio
Aberto à luz da manhã.

A câmera volta a se mover com sutileza e desce para focar o bagaço da cana saindo do outro lado da engenhoca. É a representação metafórica dos palitos de dente referidos no poema. São os fios da cana espremida que lembram fiapos nos dentes de uma boca.

De novo na bolandeira
 Vou refazer o cansaço
 Como esses homens
 Que a beira de um canavial,
 Num braço
 Levam somente enxada
 No outro não levam nada
 Ou levam... levam o cansaço
 O suor, mel e bagaço.

Mais uma vez a câmera se desloca na direção da engrenagem para detalhar as três rodas que se entrelaçam pelos dentes e esmagam a cana. O detalhe a seguir é o caldo escorrendo no recipiente de coleta.

Era a simples bolandeira
 Gemendo num eixo assim
 Espremendo um caldo ralo
 Para mel, para alfinim.

O movimento de câmera segue contínuo, suave, no ritmo do poema e do rangido das engrenagens em primeiro plano. Sai delas como se acompanhasse o caldo que escorreu e encontra os homens enchendo as caixetas de mel quente que vão esfriar e virar rapadura.

Para o mar e para as ilhas
 Indo escorrer a finura
 Endurecido em caixilhas
 Ou formas de rapadura.

Para além do seu lirismo, a poesia de Jomar é densamente humana e social quando denuncia o sofrimento e a ausência da distribuição justa dos bens produzidos pelos trabalhadores.

Essa conjugação de planos e sequências animadas potencializam a narrativa e a diegese fílmica, imprimindo uma sensação mais realista ao espectador alheio, ou não, às cruezas e peculiaridades nordestinas. E o poema prossegue com sua dura crítica à condição social dos trabalhadores:

E os homens da bolandeira
 Ausentes do mel, da renda
 Assimilando a suadeira
 Do inferno que se sustenta.

Em plano geral, vemos nessa sequência homens com enormes conchas de pau mexendo o mel nas grandes tachas em meio ao calor das caldeiras e a fumaça que envolve o ambiente.

Nas tachas de mel repletas
O calor do fogo ardente
A luz dos olhos sem metas
Nenhum futuro presente.

Os movimentos da câmera continuam suaves no interior do engenho, mostrando o setor do tratamento do caldo da cana. As imagens em variados planos captam o que os versos descrevem: o calor sufocante, o trabalho pesado e contínuo e o futuro incerto para aqueles homens.

A luz dos olhos no rol
Das contas que não farão
A não ser essa sem sol
Que os ossos deles serão.

Nessa cena, a câmera passeia em *plongée* mostrando a dimensão do trabalho submisso e o suplício daqueles homens que os versos do poema tão bem sintetizam. Corta para um plano fechado sobre a concha mexendo o caldo no meio da fumaça, depois para um primeiro plano do homem à beira do fogo. A câmera volta a detalhar o ambiente com as tachas fervendo e o caldo borbulhando, depois o mel sendo despejado em caixilhas para a rapadura, a janela gradeada onde a fumaça procura se dissipar, o trabalhador botando bagaço na fornalha a fim de aumentar a temperatura do fogo e, de novo, lá fora os bois girando a bolandeira.

O poema finaliza prevendo o futuro daqueles que são os maiores responsáveis pelo rústico processo da produção de um bem que, à custa de muitas vidas, enriqueceu muita gente.

Nessa sequência merecem destaque os planos fechados, através das grades da janela do galpão, no rosto do trabalhador em meio ao enfumaçado das caldeiras: a metáfora do inferno e da prisão descrito no poema.

A fotografia de Manuel Clemente se impõe, nesse momento, pela sensibilidade estética e pelos ângulos escolhidos para a composição de cada quadro. Para o especialista ou conhecedor da obra e do criador é mais ainda, principalmente por saber das condições técnicas que ele dispunha à época.

Vladimir Carvalho contou para este autor que trabalhou com películas de sensibilidade variada, rebatedores de luz improvisados com papel laminado colado em quadro-negro e sob um sol causticante que, muitas vezes, ia acima dos 40 graus.

Um dia, as chuvas de inverno
Capuchos brancos trarão
Detrás das grades do inferno
Que sonhos não ferverão.

Esse verso é ilustrado pela imagem em plano detalhe da janela gradeada e em que se vê o trabalhador como se estivesse encarcerado.

Nas sementeiras do inverno
Seu suor é algodão
Detrás das grades do inferno
Amargam o mel no torrão.

Aqui a câmera faz um close nas labaredas da fornalha e corta para um primeiro plano de um homem pegando a caixilha de rapadura.

Amargam o mel, o melado
Fica no rosto em suor
Quanto ao doce é um gosto alado
Distante, não está em redor
Não está na ponta da língua
Está num tempo melhor
Num tempo em que nunca à míngua
Morriam tanto assim... e só.

A câmera retoma em plano mais próximo às caixilhas expostas nas prateleiras e depois acompanha o homem despejando as rapaduras na mesa.

As imagens são marcantes e os planos no interior do galpão onde fervem as caldeiras e os homens mexendo o melado são plasticamente belos, porém duros, necessário o suficiente para o contexto. A montagem complementa a narrativa no jogo de corte das imagens internas para as externas do fogo de lenha ardendo e a chaminé ao alto cuspidando a fumaça negra para o céu.

Apesar da fotografia em preto e branco, o contraste das imagens do fogo, da fumaça, do calor e dos raios de sol, captado pela câmera, são primorosos ao ponto do espectador ser capaz de sentir, inconscientemente, o arder da temperatura e as cores do ambiente.

A fotografia de Manuel Clemente, ao captar a crueza do lugar, imprime uma sensibilidade que transforma o feio no belo e parece ocultar o seu instrumento de trabalho - a câmera nos momentos mais oportunos.

Mesmo sendo um documentário optando pelo registro da realidade, houve direção dos atores naturais. No entanto é quase imperceptível as cenas “ficcionais” (no caso de ações repetidas para a câmera) devido, também, ao cuidado do fotógrafo.

A questão do real e ficcional em filmes documentários tem sido fonte de pesquisas, estudos e de muitas polêmicas desde as primeiras experiências até os dias de hoje, como é o caso do filme *Nanook* (1922) de Roberty Flaherty¹⁸. Na Bolandeira, a cena mais evidente e visível da presença da câmera ou do tratamento ficcional, para representar o real, pode ser conferida na sequência final do filme.

A narrativa fílmica, conduzida pelo narrador *over*, leva o espectador até uma feira livre, lugar do escoamento do produto e do final do filme. Nas cenas da feira, as pessoas foram captadas no alvoroço do ambiente e algumas delas revelando curiosidade pela câmera que as observa. A cena mais denunciadora do ato ficcional é aquela em que um jovem, em um dos bancos da feira, recebe uma rapadura e paga ao vendedor. Não tem como negar a direção do personagem, pois o jovem olha para a câmera quase a perguntar se ficou bom.

Para comprovar mais ainda que houve encenação, basta observar que, ao lado do jovem, há um homem que durante a cena tenta disfarçar a sua curiosidade e, de soslaio, não tira o olho da câmera e do manuseio do cinegrafista.

O filme conclui o processo de trabalho da bolandeira e do engenho com a feitura da rapadura e a sua venda. Um *close* numa das rapaduras em cima do banco da feira esconde sutilmente os potenciais personagens, e a palavra FIM fecha o ciclo do trabalho e da história, antecipado pelo discurso do *narrador over* :

O dono desse engenho de bolandeira enfrenta ilusória e orgulhosamente os prejuízos que aumentam a cada safra. Somente a ultrapassada soberba do antigo senhor, o faz continuar na lida da moagem aos 80 anos de idade. Para ele seria uma desonra, estando ainda vivo, saber o seu engenho de fogo morto.

¹⁸ A questão do real e ficcional é tema constante de pesquisa, estudos e críticas. Em **A Experiência do cinema**, organizado por Ismail Xavier, publicado pela Embrafilme, contém sínteses sobre o assunto. Do mesmo modo, também é enfocado em **A significação do cinema**, de Christian Metz, publicado pela Perspectiva na Coleção Debates.

Enquanto o engenho movido a óleo diesel, com atividade na mesma área, atinge uma média de 30 cargas por dia, cada carga com duzentas unidades, o engenho movido a boi nunca alcança número superior a cinco cargas.

A rapadura participa com intensidade da mesa do sertanejo, adoçando o café, misturado ao feijão à falta de carnes, ou simplesmente bebida como garapa à guisa de refrigerio nos dias quentes.

O caboclo conhece o seu teor de alimento integral, capaz de suprir muitas carências, e usa a rapadura durante tarefas nas quais só pode ingerir alimentos leves. É o caso dos vaqueiros e tangerinos que viajam dias e dias tangendo as boiadas, num regime de apenas carne seca, farinha e rapadura.

A sua produção é consumida, portanto, em grande parte no próprio sertão e a feira é o seu ponto principal de escoamento. (Texto da narração *over* do filme).

O registro de um engenho arcaico em plena atividade, com recursos e peculiaridades da idade da madeira, mesmo na época em que foi filmado, foi e é um achado espetacular para a nossa história.

A *Bolandeira* é a um só tempo um documentário poético e extremamente realista, onde desfilam personagens e paisagens narrativas seminais para a nossa memória cultural e para a história do cinema brasileiro, como um todo, e o paraibano, em particular.

CENA 05 – TRAVELLING EM “O HOMEM DE AREIA”

“A intenção é traçar um retrato cinematográfico, na medida em que isso for possível no cinema, através de uma reconstituição dos principais lances das mais importantes datas da sua vida” (Vladimir Carvalho em depoimento a Folha de São Paulo de 19/01/1978).

Este depoimento de Vladimir Carvalho, ao iniciar as filmagens de *O Homem de Areia*, revela a sua preocupação de como poderia se utilizar de elementos ficcionais e documentais para fazer uma representação mais fiel possível da história de José Américo de Almeida.

A preocupação do diretor era pertinente porque, apesar da pesquisa ter sido intensa, como ele sempre afirmou, a documentação iconográfica era abundante, principalmente o acervo pessoal do personagem. Do mesmo modo, há muitas imagens em movimento da época, particularmente da trajetória de homem público, e isso requer fazer escolhas e contemplar o que deveria fazer parte do documentário.

A história de José Américo é repleta de lances e eventos polêmicos. Como político projetou-se no cenário nacional por sua participação decisiva na Revolução de 1930, por exercer influência na queda da ditadura militar de Vargas em 1937, e por ser novamente ministro da Viação e Obras Públicas quando do retorno de Vargas em 1950. Foi também deputado, senador, governador da Paraíba, poeta, jurista e escritor. Como escritor ficou nacionalmente conhecido com a publicação de *A Bagaceira*, considerado obra fundadora do moderno romance brasileiro.

Com um perfil desse era quase impossível realizar um documentário sem fazer apologia ao personagem. Obviamente que um filme histórico ou simplesmente um filme sobre a história de uma pessoa ou de um tema qualquer se constitui na transcrição fílmica de uma visão da história concebida por alguém, como nos ensina Marc Ferro concluindo que “a contribuição do cinema para a inteligibilidade dos fenômenos históricos difere assim de acordo com o grau de sua autonomia e de sua contribuição estética” (FERRO, 2010, p.185).

Por se tratar de um documentário, essa premissa de Marc Ferro é mais verdadeira ainda, porque em determinado contexto em que o cinema é utilizado como representação do passado, a história e as representações se confundem. Nesse sentido, o historiador e pesquisador de cinema Eduardo Morettin, citado por

NAPOLITANO (2005), aponta quatro maneiras pelas quais a história pode ser representada no cinema, a saber:

- Herança positivista: preocupação com a exatidão da reconstituição fílmica do passado ou com o registro mais fiel possível de eventos ocorridos;
- Predomínio da ideologia (discurso ideológico) dos realizadores sobre a historicidade, subvertendo o sentido dos personagens e dos fatos;
- Apelo ao discurso novelesco, predominante ao discurso histórico, tornando mais sutil a “subversão” dos fatos e processos;
- Criação de uma narrativa histórica própria, que opera dentro do discurso histórico instituído, utilizando técnica de citação bibliográfica e documental, legitimada por pesquisadores.

Sendo assim, pode-se considerar que há uma diversidade de representação cinematográfica da história, com implicação não só de maneira estética, mas ideologicamente e de forma completamente distinta. Neste sentido, Marcos Napolitano (Op.cit), ao se referir as quatro maneiras apontadas por Morettin, alerta que:

Em muitos casos, essas quatro maneiras interpenetram-se, exigindo do historiador um olhar atento que vá além da tradicional dicotomia entre “realismo” ou “ficção”, ou filmes documentais tomados como realistas e filmes ficcionais tomados como fantasias históricas (NAPOLITANO, 2005, p. 241).

No filme *O Homem de Areia* podemos dizer que Vladimir Carvalho não se furtou de interpenetrar, em alguns trechos do filme, nas quatro maneiras apontados por Morettin, citadas anteriormente. No que pese as críticas, a pouca aceitação e a divulgação do filme, quer nos parecer que Vladimir Carvalho conseguiu o seu intento e imprimiu a sua marca de documentarista oriunda da formação no cinema verdade dos anos 1960. Foram dois anos para a concretização do filme, que sofreu censura prévia, foi indicado para os Festivais de Gramado e de Brasília, mas não foi exibido. Numa sessão especial na Paraíba, com a presença dos familiares de José Américo, o documentário também não foi bem aceito, como esclarece Wills Leal:

Estabeleceu-se um boicote silencioso sobre o filme, depois de saber que o General Reynaldo de Almeida, filho do ministro, fez restrições a película, principalmente pelo depoimento do Coronel Cunha Lima e, também, naturalmente, pela inclusão do discurso da Cadeira Vazia (LEAL, 2007, p.195).

O coronel Cunha Lima era adversário político de José Américo e no filme faz declarações contrariando posicionamentos do ministro. O discurso da “Cadeira Vazia” foi uma defesa que José Américo, quando senador, fez para a não cassação de Luis Carlos Prestes no Senador Federal.

O *Homem de Areia* é um filme denso, de 116 minutos, com entrevistas e depoimentos tanto do protagonista como de vários personagens envolvidos na história. Há ainda muita *narração over* e espaços de transição de um tema a outro, com *inserts* iconográficos, sons, ruídos e imagens alegóricas. Nesta leitura, vamos nos ater aos fatos e aos eventos históricos de maior conotação, analisando os elementos representativos na narrativa fílmica.

A nossa análise se deterá mais minuciosamente na representação fílmica dos eventos: A Revolta de Princesa, o assassinato de João Pessoa e o acidente de avião sofrido pelo protagonista, por entendermos que foram fatos particularizados, mas de extrema importância no curso da história do Brasil. Para isso faremos uma leitura da estrutura do filme descrevendo, em blocos, as sequências, cenas e eventos no formato em que foi montado. Na medida em que os eventos escolhidos surjam no bloco em descrição, faremos a nossa apreciação com mais detalhes.

O *Homem de Areia* conjuga eventos históricos com certa linearidade, o que é por demais comum, na realização e montagem de um filme dessa natureza. Como veremos, a narrativa é construída em flashback e começa com imagens do velório do escritor, seguindo-se o desfile em carro aberto acompanhado pela multidão, por políticos e familiares até o cemitério. Este bloco inicial é a abertura do filme com os créditos principais e dá um tom de comoção no primeiro contato com o espectador. Ao final do bloco, a câmera de Walter Carvalho faz a passagem do tempo ao fixar numa coroa de flores posta no túmulo e, em panorâmica vertical, se eleva para o céu nublado, sugerindo a ideia de ascense, ou a elevação do espírito do morto para a dimensão do mito. Um lance de intencionalidade concebido esteticamente pelo movimento de câmera e a música fúnebre em sincronia com as imagens.

O próximo bloco é uma sequência de encenação com personagens reais e imagens da terra natal do escritor. Aqui há também fotos dos pais dele e da infância, aludindo desde o seu nascimento até a fase adulta. Nessa narrativa está aliado um conjunto de sons e ruídos em sincronia com as imagens e o texto de sua autobiografia, na voz de Mario Lago - o *narrador over*. A cena se prolonga com a primeira viagem que José Américo fez, como advogado, à época de cavalo, para o

sertão da Paraíba onde foi assumir o cargo de promotor público na cidade de Sousa. (Veja Bônus 03, do percurso aproximado dessa viagem, na Figura III). O percurso é representado por planos fechados das patas do cavalo trotando, nos caminhos de terra seca e de pedregulhos, em que se revela a aridez do sertão. Câmeras subjetivas imprimem cenas e movimentos com imagens de um sertão sofrido e abandonado pela miséria e a natureza hostil. Uma família de retirantes é captada no exercício de nomadismo, tão comum naquela gente. As cenas relembram os personagens do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. A sequência encerra o bloco quando o *narrador over* anuncia o retorno de José Américo à capital João Pessoa, onde foi nomeado procurador do Estado.

Fade in/fade out, o bloco agora é de cenas do escritor, aos noventa anos de idade, recebendo a visita, na sua residência na Praia de Tambaú, do também escritor, amigo e admirador Jorge Amado. No seu depoimento, Jorge Amado reconhece que não teria escrito sua obra *Cacau* se não tivesse lido *A Bagaceira*. Após o diálogo entre eles, a narração prossegue informando sobre a obra, as publicações e o sucesso. Enfatiza, ainda, que no momento do êxito literário, José Américo estava dedicado à advocacia e o destino fez com que cruzasse com outro paraibano - o jurista João Pessoa, alterando a sua trajetória. Com imagens da despedida de Jorge Amado, o bloco se encerra numa câmera subjetiva que se desloca acompanhando o carro até o portão de entrada da casa. Na sequência, chega um grupo de jornalistas que irá pontuar o documentário, reavivando a memória de José Américo com questionamentos da sua vida pessoal e de homem público.

Neste novo bloco, antes dos primeiros embates com os jornalistas, o *narrador over*, na voz de Fernanda Montenegro, traça um panorama do governo de João Pessoa e sua posição contra Júlio Prestes e o Presidente Washington Luís, seu apoio a Getúlio Vargas e a indicação do seu nome como candidato a vice-presidente pela Aliança Liberal. A campanha recebeu o apoio entusiasmado das multidões, mas Júlio Prestes acabou ganhando nas urnas. Os liberais protestaram e passaram a conspirar. O desfecho dessa junção gerou tremenda crise na Paraíba e João Pessoa, ao retornar do sudeste, tomou decisões consideradas arbitrárias, o que resultou numa luta separatista conhecida como a Revolta de Princesa. Esta sequência é ilustrada com inserts de fotos dos personagens citados, recortes de jornais da época, com música e sons inerentes à situação.

O bloco seguinte aborda o episódio da Revolta de Princesa e ocorre com as entrevistas dos jornalistas que vão questionando José Américo. Aqui há um bate-rebate, nas afirmações de José Américo quando se reporta a outros políticos ou personagens da história, porque Vladimir faz um contraponto inserindo os posicionamentos das pessoas citadas por ele, os quais foram entrevistados à parte. São amigos, correligionários, gente do povo ou adversários políticos que confirmam ou negam os pontos de vista do protagonista. Esse método, com característica jornalística, é empregado por Vladimir no processo de montagem do filme, para dar uma noção mais democrática ao documentário e um tom mais realista. Em alguns trechos das entrevistas há *inserts* com imagens de fotos, ou recortes de jornais que ilustram as discussões e/ou legitimam os fatos evidenciados.

Agora há uma passagem das entrevistas para o narrador *over* que faz um balanço de como foram manipuladas as informações oficiais sobre a Revolta de Princesa e as estratégias políticas adotadas para enfraquecer o confronto entre o Coronel Zé Pereira, principal figura da batalha, e os revoltosos. Este trecho é um dos que recebeu o tratamento mais longo do filme, devido justamente ao encadeamento de acontecimentos que marcaram a história política da Paraíba.

Por isso, vale um destaque para a *mise en scène* construída na narrativa desta guerra. Como não há imagens em movimento deste confronto, Vladimir utilizou alguns dispositivos narrativos para causar um clima dramático que correspondesse ao real drama do evento. Sobrepondo a narração, a cena começa com uma imagem em *Plano Geral* da região de montanhas dos arredores de Princesa. Os sons e ruídos de tiros, explosões, urros e gritos abafados em campos de guerra, tentam uma sincronia com as imagens das fotos nos movimentos de câmera.

Com pouco mais de dez fotos de soldados e voluntários da batalha, em posição de artilharia e/ou perfilados para o embate, e algumas fotos de prédios destruídos, a câmera procura reviver o confronto. Numa mesma foto há vários movimentos em panorâmica ou zoom, às vezes focando ou desfocando a imagem fotografada, como também aplicando efeitos de flashes na montagem, para simular a vibração visual dos estampidos das armas de fogo.

A encenação continua com a câmera, como personagem, em travelling, vasculhando uma área de caatinga em cinzas e fumaça a sinalizar o final da guerra. Esse recurso técnico pode ser entendido com um falso registro, mas a

intencionalidade e a estética provoca um efeito de verossimilhança no espectador, dinamiza e muda o ritmo do filme. Em corte seco, volta às entrevistas ainda na discussão da Revolta de Princesa e os personagens continuam no mesmo parâmetro de arguição e contra-arguição, que parece não esgotar o assunto.

Uma nova sequência nesta nossa leitura é marcada pelo drama ocorrido na capital João Pessoa, enquanto o foco da Paraíba estava voltado para a Guerra de Princesa. Trata-se da violação do domicílio do advogado e jornalista João Dantas, adversário político de João Pessoa. Essa violação resultou na divulgação de documentos e assuntos particulares do jornalista no jornal *A União*, de propriedade do governo do Estado. O fato teve grande repercussão e culminou com o assassinato de João Pessoa, executado pelo próprio João Dantas, no Recife, num episódio que marcou a história da Paraíba e do Brasil.

O bloco prossegue com a narração, depoimentos e entrevistas que tentam esclarecer melhor os fatos. José Américo é interrogado sobre o assunto porque, à época, era Secretário de Segurança do governo de João Pessoa. Ele nega a participação na devassa à residência de João Dantas.

Estrategicamente, Vladimir insere outros depoimentos como o de Aloisio Pereira (filho do coronel José Pereira) e o do escritor Ariano Suassuna (primo de João Dantas), que dão novas luzes ao caso. Como se sabe, algum tempo depois João Dantas foi morto na cadeia juntamente com o cunhado. Além disso, o fotógrafo oficial Louis Piereck que tinha registrado o cadáver de João Pessoa e depois o de João Dantas, se suicidou após ter sido obrigado a fazer novos registros do corpo de João Dantas, com fotos que simulasse indícios de briga entre os dois apenados, conforme conta Aloisio Pereira no filme.

A *mise en scène* do assassinato de João Pessoa merece um destaque aqui, uma vez que é um momento de mudança do ritmo narrativo nesta sequência. A representação histórica do episódio é feita apenas na câmera subjetiva, com a habilidade técnica das primeiras investidas do fotógrafo Walter Carvalho, aliada aos sons e ruídos em sincronia com o texto narrado.

A cena começa num *Plano de Conjunto* na frente da Confeitaria Glória, no Recife, que em *travelling* dirige-se a placa alusiva, fixada na parede, da memória do lugar. A câmera desloca-se lentamente para dentro do ambiente, revelando o lugar com os adereços da época ainda expostos nas paredes. Para por um momento, fixando num quadro de brasão oficial. Retorna ao seu movimento e dirige-se à mesa

e à cadeira onde supostamente estava João Pessoa, as quais se encontram como que intactas na cena do crime. Esse movimento de câmera dá a impressão de que foi o momento de chegada de João Pessoa, com os amigos. O burburinho das conversas e o som dos ambientes nos cafés se fazem ouvir ao fundo da narração. A câmera fixa na cadeira e começa a girar lentamente em 360°. O *narrador over* anuncia a chegada de João Dantas de arma em punho. A câmera acelera o movimento na mesma rotação, fica girando com mais velocidade, enquanto o som do tiro e o alvoroço do público, com gritos e protestos, nos avisam que o fato foi consumado. O *narrador over* confirma o que todos já sabem: João Dantas é preso pelo povo e João Pessoa morre em seguida no balcão de uma farmácia próxima.

Neste bloco, temos ainda um depoimento de José Américo que estranhava não ter ido com ele, pois João Pessoa sempre o levava em suas viagens, afinal era seu secretário de confiança. Mas, ele lembra que estava em viagem pelo interior no dia, a quase 300 quilômetros da capital, e talvez por isso não fora convidado.

Encerrada a discussão sobre o assassinato de João Pessoa, o *narrador over* destaca agora a revolução de 30 e as estratégias políticas e econômicas que desencadearam a revolta em que José Américo estava ao lado do movimento e assumia o governo civil do Norte e Nordeste. Washington Luís é preso e deposto, e Getúlio ocupa a presidência empossado por uma Junta Militar. José Américo é nomeado Ministro da Viação.

Aqui, Vladimir interroga o ministro e pede para ele relemburar o episódio do acidente aéreo que sofreu e saiu vivo. A *mise en scène* deste episódio é representada por quase 3 minutos, intercalada com o depoimento de José Américo contando a sua história. A câmera mais uma vez constrói a dramaticidade com simples movimentos sobre a foto do pequeno avião. Na medida em que o ministro narra a tragédia, a foto filmada recebe o tratamento de animação com movimentos de câmera com balanços, tremores, focando e desfocando a imagem do avião, para simular o descontrole da aeronave até cair sobre as águas. A queda é simulada com o corte seco da foto do avião para o mergulho nas águas em um plano fechado de algo que bate no mar e espalha água em abundância.

Essa simulação ganha um tom de dramaticidade, obviamente, com os sons e ruídos em sintonia com a foto animada. Neste acidente, o ministro conta que, mesmo míope e sem saber nadar, conseguiu se agarrar numa das asas do avião e

saiu vivo, apenas com o fêmur faturado e arranhões pelo corpo. Foi resgatado por um saveiro, mas infelizmente os demais tripulantes não tiveram a mesma sorte.

Após essa sequência o novo bloco, através da narração *over*, nos leva a conhecer o tema da açudagem, um projeto de José Américo na tentativa de acabar com o problema da seca no sertão nordestino quando era ministro, mas que resultou em benefício apenas para as grandes propriedades rurais. O próprio ministro reconhece que a ideia era boa, mas transfere a culpa da falha do projeto por não ter tido a continuidade nos governos seguintes.

Vladimir vai além do discurso do ministro e insere uma família de agricultores vivendo precariamente às margens de um dos açudes construídos na época. As imagens bucólicas do ambiente e das águas abundantes, parecendo um oásis no deserto, se contradizem com os depoimentos da família, quando relatam a exploração a que são submetidos pelos donos da terra nos arrabaldes do açude.

O peso dramático nesta sequência se dá na declaração do agricultor, que relata a sua vida dizendo que tem a força e a vontade para trabalhar, mas não tem uma ajuda financeira, nem conhece ninguém do governo para tal. Vladimir, em off, pergunta se ele sabe porque aquele açude foi construído. A resposta é simples, mas comovente: “Homem é o seguinte: Eu sou ‘nalfabeto’ não me entendo direito, mas vejo quem entende e me explica que foi a fim da pobreza. O governo fez a benefício da pobreza”. Aqui, mais uma vez, Vladimir recorre ao artifício do documentário jornalístico para apresentar os dois lados da moeda e transmitir credibilidade ao espectador, na desconstrução do discurso político de José Américo.

A mudança desse tema para um novo bloco é feita com imagens do açude e de barcos singrando as águas. A *narração over* esclarece que José Américo deixa o ministério em 1934 e recolhe-se ao lar para se dedicar mais uma vez à literatura. A experiência rendeu dois romances, um sobre a saga dos açudes, intitulado “Boqueirão”, e o outro “Coiteiros”, que trata da tragédia do cangaço. Ele retorna à política em 1937 e prepara a candidatura para presidência da república, mas foi golpeado por Getúlio Vargas.

Nessa sequência o espectador é levado a conhecer toda a história do golpe e do movimento político nos bastidores do governo e dos militares, através de depoimentos com revelações do próprio José Américo. São tratados ainda a Nova Carta Magna, os processos de cassação dos comunistas e a defesa de José Américo em favor de Luis Carlos Prestes, com o *Discurso da Cadeira Vazia*, como

ficou conhecido. Todos os temas narrados são ilustrados com fotos, recortes de jornais, breves cenas de época dos movimentos políticos. Nesses momentos a representação iconográfica é tratada com os movimentos de câmera e efeitos de montagem, dinamizando o assunto em foco.

Agora a narrativa nos conduz para a década de 1950, ano em que José Américo se elege governador da Paraíba. Vargas retorna ao poder em 1954 e o ex-ministro, agora governador, é convidado mais uma vez para assumir a mesma pasta no governo federal. Mesmo tendo sido traído por Vargas anteriormente ele aceitou a indicação, o que provocou críticas severas por isso. O ministro se defendeu alegando que aceitou não por ele nem pelo Brasil, mas para servir ao Nordeste que estava necessitando, mais do que antes, da ajuda do governo central.

Ainda neste bloco conhecemos a trajetória deprimente do governo Vargas, o mar de lama em que mergulhou a administração, a conspiração militar e os bastidores da causa do suicídio de Getúlio, na ótica de José Américo. A sequência finaliza com as imagens dramáticas da comoção do povo no velório e enterro do ditador. São imagens em movimento creditadas a Alfredo Palacios, que sobrepõe a *narração over* e se tornam mais impactantes com a sonoridade de uma marcha fúnebre ao fundo.

Voltamos à casa de José Américo com a roda de jornalistas em seu terraço. Eles abordam as obras literárias que se reportam ao Nordeste e às secas. Mais uma vez assistimos a uma sabatina de questões sobre açudagem, divisão de terras, liderança política, Coluna Prestes, a falta de dinheiro no País, a falta de perspectiva da juventude. Tudo isso é tratado de forma séria mas descontraída, e respondida com serenidade pelo escritor. O assunto mais polêmico neste bloco é sobre o poder de liderança que ele ainda exercia à época, mesmo afastado da política, no governo da Paraíba. Ele nega veementemente. Vladimir, com argúcia, polemiza a questão e insere um depoimento do então governador Ivan Bichara, casado com uma sobrinha de José Américo, que confessa não ter sido de fato indicado diretamente por ele, mas que um depoimento seu a favor da sua indicação foi importante e substancial na decisão do partido.

Ainda nessa sequência sabemos que mais uma vez, em 1978, já com 91 anos, José Américo foi acusado novamente da mesma influência sobre a indicação de Tarcísio Burity ao governo do Estado, em substituição a Ivan Bichara. José Américo ficou indignado e declarou que ia abandonar a Paraíba para sempre. Essa

declaração é ilustrada com imagens de jornais. Mas um movimento, com a ajuda da própria imprensa, pede que ele fique. José Américo atende ao pedido e uma famosa frase sua vira manchete de jornal: “Não fiquei, ficaram-me”.

Chegamos ao bloco final e as imagens são de José Américo saindo de casa, a pé, para passear calmamente pela Praia de Tambaú. A *narração over* faz uma síntese da vida pessoal e pública do ilustre paraibano. O texto afirma que, depois do suicídio de Vargas em 1954, ele abandonou definitivamente a política e ainda amargou uma derrota ao Senado Federal, quando foi derrotado pelo seu pupilo Rui Carneiro. Mesmo assim, ainda foi reitor da Universidade Federal da Paraíba, que ele ajudou a fundar.

A partir de então, já no retiro, recusou convites de presidentes da república para representar o Brasil na ONU, entre outras honrarias. Ingressou na Academia Brasileira de Letras, por unanimidade dos votos. Recebeu inúmeras homenagens como cidadão honorário em diversos estados da federação. Recebeu o Título de intelectual do ano pela União Brasileira de Escritores e muitas homenagens pela obra *A Bagaceira*.

O documentário finaliza com imagens da filmagem, um breve *making off*, em que o escritor escuta no *headphone* as gravações, enquanto os técnicos se movimentam e fotografam o momento. Depois o velho aparece sentado na sua cadeira de balanço de frente para o mar, no terraço da sua casa, e a narração anuncia a sua morte em 10 de março de 1980 aos 93 anos de idade, sem maiores padecimentos físicos.

Curiosamente um dos seus maiores trunfos políticos eram as frases de efeitos. À beira da morte ele reservou mais uma em que pede a mão da sua secretária: “*Está tudo terminando, dê-me a sua mão*”. Esta frase é pronunciada três vezes na voz de Mario Lago de maneira arrastada e tênue, à semelhança de um último suspiro, conforme descrição da secretaria que assistiu ao momento final do “monstro sagrado”, como o denomina Vladimir Carvalho em depoimento ao Jornal do Brasil, ao tratar da narrativa documental do filme:

Chega até a nossa época com José Américo no seu retiro em Tambaú, na Paraíba, transformado em ‘monstro sagrado’ das letras e da política, fundando o romance social do Brasil, com *A Bagaceira*. Ao morrer, com 93 anos, era procurado, uma verdadeira peregrinação de figuras ilustres transforma Tambaú em lugar sagrado (JORNAL DO BRASIL, p. 7, Cad. B, 04/02/81).

Aliás, essa expressão usada por Vladimir em entrevistas aos jornais nos remete a uma inevitável comparação do documentário com outra obra famosa. O *Homem de Areia*, como todos sabem, é uma referência a Areia, cidade do brejo paraibano, situada na encosta oriental da Borborema, onde José Américo nasceu. Quem curte história de terror já deve ter certamente ouvido falar em *O homem de Areia*, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann. Quer nos parecer que o nome do documentário tem muito a ver com esta obra.

No conto de Hoffmann, uma figura fantasmagórica e aterrorizante, uma espécie de monstro, é invocada pelos adultos quando desejam que as crianças vão dormir cedo pois, segundo dizem, ele costuma atirar areia nos olhos de quem permanece acordado até mais tarde. O narrador da história é um jovem traumatizado pelo vulto desse suposto monstro que todo dia, à noitinha, via chegar em sua casa. Na verdade, o que ele toma por monstro não é senão um velho alquimista amigo da família, com quem seu pai divide experiências escondidas durante a noite (RODRIGUEZ, 2010).

A nosso ver Vladimir não se inspirou apenas no título mas também na figura excêntrica da personagem de Hoffmann, com seus poderes mágicos e assombrosos, que de certa forma coincide com a figura algo “monstruosa” de José Américo, em seu sentido mais alegórico possível, como um homem de grande poder. Ao que parece, Vladimir faz uma espécie de “jogo de esconde” entre o nome do documentário e o conto do Hoffmann. Se bem repararmos, as imagens de José Américo caminhando lentamente em Tambaú lembram por algum momento a silhueta sombria de um monstro se movendo perdido na areia da praia. (Veja frames abaixo).

Frames de José Américo caminhando na Praia de Tambaú

O filme, como vimos, começa com o velório e o enterro do escritor, e termina com o *narrador over* simulando o último suspiro de José Américo. Um *flashback* sutil

para uma narrativa linear que representa a história do homem, ou dos homens, como um ciclo natural. É a ideia de circularidade em que o presente é mais importante que o passado, ao mesmo tempo em que o resgate dele é necessário para a compreensão do presente.

Os três eventos que destacamos mostram como alguns fatos de caráter privado podem alcançar repercussão pública. Senão vejamos: se o ministro José Américo tivesse morrido no acidente aéreo, o que aconteceria? Talvez não tivéssemos assistido a queda da ditadura de Vargas ou a defesa da cassação de Luís Carlos Prestes, além de outros eventos importantes para a vida política do Brasil e da Paraíba, seu Estado.

Vejamos outro fato, o assassinato de João Pessoa: como secretário de segurança, José Américo deveria acompanhar o presidente até o Recife mas, como já dissemos aqui, por razão superior, ele não pôde ir. Será que a visita à Confeitaria Glória teria tido outro desfecho caso ele tivesse ido? Provavelmente sim. Se João Pessoa não tivesse morrido naquele dia, certamente a Revolta de Princesa poderia ter conhecido outros desdobramentos. São suposições, é claro, mas totalmente possíveis. Por que não? Sem dúvida, a participação de José Américo, nesses eventos, produziu efeitos nos destinos da nossa história. No filme, Vladimir buscou legitimar os fatos com os mais diversos documentos e a memória dos seus personagens reais. Particularmente, a memória do seu protagonista foi fundamental pelo envolvimento pessoal no destino da história pública.

Para o renomado historiador Eric J. Hobsbawn, em todos nós há uma zona de penumbra entre a história e a memória. Essa zona se situa entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento, e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas. A esse respeito, afirma ainda:

Para os seres humanos individuais essa zona se estende do ponto onde as tradições ou memórias familiares começam – digamos, da foto de família mais antiga que o familiar vivo mais velho pode identificar ou explicar – ao fim da infância, quando se reconhece que *os destinos público e privado são inseparáveis e se determinam mutuamente* (...) A extensão dessa zona pode variar, bem como a obscuridade e a imprecisão que a caracterizam. Mas, sempre há essa terra-de-ninguém no tempo. É a parte da história cuja compreensão é mais árdua para os historiadores, ou para quem quer que seja (HOBSBAWN, 1988, pp. 15-16 – grifo nosso).

No cinema moderno podemos encontrar as formas mais complexas para sobrepor imagens, palavras, e representar eventos históricos no espaço e no tempo em toda a trama do filme. Em *O Homem de Areia*, mesmo reconhecido como documentário, Vladimir recorreu a diversos elementos narrativos ficcionais, representados pela câmera, pelos sons, pela *mise en scène*, no *narrador over* e nos artifícios da montagem com o intuito de tornar os fatos mais reais aos olhos do espectador. No caso específico, o dispositivo mais utilizado foi a presença de uma “montagem vertical”, em que um locutor, com sua voz impõe autoridade, comenta, explica ou dá as coordenadas do fato exibido na tela, como nos ensina Ismail Xavier:

No trabalho dos cineastas e na crítica moderna, tem havido uma postura de ataque sistemático a essa figura de *master voice* no cinema, dada a quase sempre indesejável dominação que ela procura exercer sobre a nossa leitura das imagens, havendo uma freqüente defesa de outras estratégias de montagem do documentário que permitam a eliminação da locução over, tendência que o cinema moderno desenvolveu a partir de 1960 (XAVIER, 1996, p.128)

Ao denunciar a representação ou submetê-la à análise, Ismail Xavier (2004) alerta para não sermos impedidos de reconhecer o referente no cinema, uma vez que ele faz parte do jogo. Afirmar que o filme não é apenas uma sucessão de imagens diante do espectador numa sala de projeção, mas “é também toda a história de uma produção que, socialmente, constrói uma identidade, uma condição fortemente marcada pelo indicial (o rastro do mundo empírico na imagem) que, reconhecido, precisa ser assumido, não como verdade total do jogo, mas como parte integrante dele” (XAVIER, 2004, p. 75).

Em nossa opinião, *O Homem de Areia*, traz a tona uma série de fatos e eventos que antes permaneciam ocultos do grande público. O filme, obviamente, não pode ser o portador fiel da verdade total do jogo, como bem observou Ismail Xavier, mas, sem dúvida alguma, mesmo com os artifícios utilizados nas representações históricas, faz parte dele.

CENA 06 – PANORÂMICA COM FLASHBACK NA PAISAGEM NARRATIVA DOS 3 FILMES

Em uma entrevista a Vladimir Carvalho em 2004 (Anexo 08), quando essa pesquisa era apenas um pré-projeto, perguntamos: o que era mais significativo em termo de Nordeste no seu filme *Os Romeiros da Guia*? E ele respondeu: “Em *Romeiros da Guia* é o barroco. É o barroco associado, vamos dizer assim, à cultura popular. Isso que a gente fala de cultura do povo, as expressões folclóricas até ligadas a um certo misticismo”.

Seguimos na entrevista e perguntamos: no filme *A Bolandeira*, onde está o Nordeste? Ele foi enfático: “Está, praticamente, vamos dizer assim, no atraso social e econômico. Eu queria demonstrar que era um elemento remanescente de um tempo que já tinha passado. Mas, por uma questão de inércia social, a coisa não tinha mais a dinâmica de outros tempos, mas aquilo ainda permanecia trabalhando”.

E mais uma vez indagamos: E no *O Homem de Areia*? Ele não titubeou:

O Homem de Areia é fruto de uma admiração que acho que todo paraibano, de qualquer credo, de qualquer partido, tem, teve ou terá, porque os que nascerem vão ler os livros e encontrar em José Américo de Almeida uma verdadeira expressão, primeiro da cultura brasileira de um homem que fundou, praticamente, um ciclo literário com o romance *A Bagaceira*. Isso porque o romance social de 30 só teve realmente ensejo de acontecer quando ele escreveu *A Bagaceira*, em 1928, que foi um impacto nas letras nacionais. (...) Como se isso não bastasse, ele foi um dos comandantes da Revolução de 30, por isso chamavam-no de vice-rei do norte. Ele foi fundamental para que a Revolução de 30 acontecesse. Ele conspirava e participava ativamente disso, como está no *O Homem de Areia*. Eu sabia disso tudo porque meu pai era muito lido, especialmente com os escritores da terra como Zé Lins, José Américo e tal. Meu pai falava muito dos discursos de José Américo. (Trecho da entrevista em 2004, Anexo 07)

Nas respostas de Vladimir Carvalho sobre o Nordeste e os nordestinos, que ele buscou representar nesses três filmes, podemos destacar algumas premissas. A primeira delas é que os filmes, apesar de tratar de temas distintos, apresentam certa unidade no discurso uma vez que o nordestino é o fio condutor dos assuntos tratados. Em *Os Romeiros da Guia*, a cultura e as expressões folclóricas de um lugar não existem sem um povo, nesse caso, o povo nordestino. O filme *A Bolandeira* está

assentado na dinâmica do trabalho, e esse por sua vez não faz sentido sem a força humana que o move: a força do trabalho do nordestino. Na mesma direção, *O Homem de Areia* foca um homem, um nordestino, para discutir o trabalho, a cultura, o conhecimento, o saber e a política - que move tudo pelas mais diversas nuances da perspicácia humana. Assim sendo, não podemos negar que os três filmes dialogam entre si, quando tomamos como parâmetro o ser humano, o nordestino e suas relações com a sociedade e a natureza.

Por outro lado, podemos perceber nas respostas do cineasta que, como realizador dos filmes, assume uma autoria mais intimista e com certo parentesco em relação às obras e seus personagens. Ao falar de *Os Romeiros da Guia*, ele se insere quando diz “...isso que **a gente** fala...”; do mesmo modo em *A Bolandeira* “...**Eu** queria demonstrar...”; e em *O Homem de Areia*, “...fruto de **uma admiração..**”, além de “...**eu sabia** tudo isso **porque meu pai...**”. No discurso sobre suas obras, percebe-se algo mais íntimo do que apenas a fala do diretor dos filmes, obviamente, por sua origem nordestina e por sua vivência nos ambientes da região e com as pessoas escolhidas para compor as suas obras.

Para Manuela Penafria essa afinidade legítima, por assim dizer, ainda mais o seu trabalho enquanto documentário, quando trata da sua unidade e diversidade:

Por seu lado, o documentarista garante a unidade do documentário *pela relação próxima* que estabelece com a temática que aborda, pela definição do ponto de vista que deve percorrer a produção do documentário e *reflectir-se no mesmo* (PENAFRIA, 1998, p. 02, *itálico nosso*).

Ela esclarece ainda que “O documentário é um espaço onde existe e deverá existir sempre, a possibilidade de *construção de significados a partir das imagens e dos sons do mundo que nos rodeia*” (Op. cit, 1998, p. 2 e 3, *itálico nosso*). É isso que Vladimir Carvalho trata no seu discurso e, claramente, aplica nos seus filmes. Por isso é que buscamos identificar as paisagens narrativas do Nordeste e dos nordestinos em alguns desses significados construídos nas três obras que escolhemos.

A construção de significados de imagens e sons em filmes é feita através de signos de uma gramática própria da arte cinematográfica. Apesar dessa construção

audiovisual possuir uma linguagem particularizada, ela se propõe a destinar uma leitura imagética acessível a todos, salvo raras exceções.

No documentário, via de regra, o processo de elaboração narrativa simbólica tem menos inserção de signos enigmáticos do que num filme de ficção. Isso porque há uma preocupação do documentarista em tratar os seus temas tendo em vista uma representação mais próxima do real, a mais verdadeira possível. Assim sendo, muitos documentaristas afirmam tratar nos seus filmes de uma realidade pura e crua. O que não é totalmente a verdade porque, em qualquer forma de expressão artística, há um ponto de vista e uma escolha do realizador. Só isso é suficiente para desnudar a falsa neutralidade e a amplitude do que é realmente a verdade. No entanto, o recurso de uma representação ficcional ou uma *mise en scène* para representar um fato real é comum no cinema documentário e aceitável, hoje, na maioria dos casos, nas análises críticas das ciências humanas, conforme já discutimos na CENA 01. Uma considerável parcela dos documentaristas se posiciona favorável a tal recurso. O próprio Vladimir Carvalho, quando questionamos sobre o uso da ficção no documentário, afirmou:

Ela é um reforço. Se ela for verdadeira, ela contribui para o entendimento de uma ideia que é desenvolvida no curso de todo o filme. (...) Assim, respondendo a sua questão de forma objetiva e curta, se tem ficção entre aspas, como tem no poema de Saruê e na Bolandeira, é um reforço. Aliás, Jean- Claude Bernardet diz que os filmes documentários são também de ficção, e eu concordo inteiramente com ele, porque a vida, de certa maneira, já é uma ficção (Trecho da entrevista em 2004, Anexo 08).

Essa afirmação de Vladimir Carvalho é sensata, e podemos ver que no caso do filme *A Bolandeira* o elemento “ficcional” é uma construção inteligente para a leitura da paisagem narrativa. As paisagens iniciais do filme são elaboradas a partir do uso de reproduções dos desenhos de Rugendas, Vischer e Franz Post. Essas reproduções são, em si mesmas, imagens narrativas de um período colonial onde os engenhos de cana-de-açúcar eram movidos pela mão-de-obra escrava. As paisagens estão, no filme, associadas ao narrador *over* que conta a origem dos engenhos e é o ponto de partida para desenvolver a ideia do seu diretor no curso do filme. (Veja alguns *frames* da sequência abaixo). É importante enfatizar que O Nordeste e os nordestinos são resultados de uma construção cultural e política,

como nos lembrou muito bem Durval Muniz de Albuquerque na CENA 01- Tomada 06, mas também resultado de uma visão singular e particular de Vladimir Carvalho, nos filmes.

Frames dos desenhos de Rugendas, Vischer e Franz Post dos engenhos e sua mão-de-obra escrava.

Podemos afirmar que essas imagens reproduzidas do trabalho de Rugendas, Vischer e Franz Post se explicam por si mesmas, ou seja, se não houvesse narração no filme e simplesmente as fotos das paisagens, elas seriam passíveis de entendimento para o espectador mais atento. Os desenhos são na verdade paisagens narrativas em que o movimento está na retratação dos trabalhadores no seu cotidiano, nos instrumentos e equipamentos utilizados por eles e na própria paisagem do lugar impressa nas obras. No entanto, além da narração que nos conduz à leitura, Vladimir Carvalho inseriu efeitos e movimentos de câmera sobre os desenhos que lhes deram mais fluidez e animação. Sendo assim, as paisagens se tornaram mais dinâmicas enquanto recurso narrativo dentro do discurso e da própria narrativa do filme.

Já em *Os Romeiros da Guia* o recurso “ficcional” foi representado por uma *mise en scène* de um ator natural, no caso um menino da própria comunidade filmada. O garoto faz o contraponto da ideia de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello, que é contar a história de um menino que perde a viagem com os romeiros para a Guia, lugar onde se realiza a celebração profano-religiosa, e espera o retorno deles para o desfecho da narrativa fílmica e o seu “final feliz”. Não se pode negar

que a inserção dessa *mise en scène* cria um clima de realidade e uma empatia entre o menino e o espectador. Atentemos para essa reflexão de BARBOSA (2000) ao afirmar que:

A representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência. A representação possui um caráter construtivo e autônomo que comporta a percepção / interpretação / reconstrução do objeto e a expressão do sujeito. A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade no seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imagem o movimento do mundo (BARBOSA, 2000, p. 73).

Nessa representação, a paisagem narrativa fílmica ganha mais vida ainda num cenário natural e litorâneo e de beleza paradisíaca. Esse cenário é constituído de elementos que reproduzem uma paisagem narrativa histórico-geográfica do lugar. Elementos como canhões velhos e enferrujados, no alto da falésia, apontados para o além-mar, onde o menino para e avista seus pares nas embarcações, nos remetem à história e ao tempo dos fortes construídos pelos colonizadores para proteção e defesa contra invasores na costa litorânea brasileira. (Veja, a seguir, *frames* da cena). No caso da costa paraibana, são resquícios da Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo¹⁹. Obviamente que esses elementos não são só visões românticas. Na sua essência, nos remetem a lutas, batalhas, mortes, submissão, escravidão.

¹⁹ Trata-se do único forte que existe na região. A Fortaleza de Santa Catarina foi erguida em 1586 em taipa. Foi arrasada diversas vezes por ataques franceses e holandeses e reconstruída em pedra em 1654. Hoje está restaurada e é ponto turístico aberto a visitação monitorada. Ver mais sobre a história deste patrimônio em: <http://paraibanos.com/joaopessoa/historia-fortaleza.htm>.

Frames da mise en scène com o garoto sobre as ruínas do forte de Cabedelo.

Do mesmo modo, as jangadas e barcos a vela dos romeiros adentrando o mar e a desembocadura do Rio Sanhauá e Rio Paraíba são elementos que nos reportam para um tempo em que a poluição das águas era mínima, uma vez que embarcação a motor era uma raridade naquelas águas. Nesses elementos também não podemos deixar de enxergar os instrumentos de trabalho dos pescadores. Instrumentos simples, precários e que muitas vezes são subsidiados por atravessadores, os quais os mantêm submissos, inclusive pela venda dos seus produtos - uma prática comum até os dias de hoje.

Além disso, a movimentação no porto de Cabedelo era quase nula e constituía uma novidade quando atracava um pequeno navio. A paisagem física natural ou geográfica, com elementos inertes, ou em movimento, é uma paisagem narrativa histórica e também temporal daquele contexto.

Ainda nessa *mise en scène*, podemos ver as casas dos moradores todas erguidas rusticamente com troncos e palhas de coqueiro, um processo criativo e sacrificado para o abrigo e a proteção da família. (Veja, abaixo, frames da sequência). No entanto, era a única forma de construir essas precárias moradias, fruto da sujeição aos donos da terra, e utilizando aquilo que era presente no litoral.

Uma vida seguramente muito pobre, mas real para esses “trabalhadores do mar”²⁰. Enfim, a *mise en scène* em *Os Romeiros da Guia* é uma paisagem narrativa fílmica do Nordeste e dos nordestinos composta por elementos que legitimam uma paisagem física, histórica e também narrativa por si só, passível de uma leitura retrospectiva da geografia.

Frames dos romeiros saindo de casa para a procissão.

Em se tratando do documentário *O Homem de Areia*, Vladimir Carvalho se apropria de uma significativa quantidade de fotografias de arquivo para contar a história de José Américo de Almeida e representar todos os fatos e eventos ocorridos durante a trajetória da vida do seu personagem. São incontáveis paisagens narrativas fílmicas em que as fotos de família, de amigos, da política, da academia, de eventos, etc., são trabalhadas na construção do discurso imagético a fim de desenvolver a ideia pré-concebida por Vladimir Carvalho: fazer um perfil do ilustre escritor, poeta, jurista e líder político paraibano sem cair, no entanto, na facilidade de uma apologia.

²⁰ Conceito desenvolvido exaustivamente por Simone Carneiro Maldonado em **Pescadores do mar**. São Paulo: Ática, 1986, E no seu livro **Mestres & Mares: espaço e indivisão na pesca marítima**. São Paulo: Annablume, 1993.

O conjunto de fotos do arquivo do Estado, recortes de jornais e revistas do seu próprio acervo, e fotos principalmente do acervo de José Américo são utilizados por Vladimir Carvalho como dispositivo de representação para tornar a sua narrativa fílmica verossímil. É oportuno lembrar que na CENA 05 – *Travelling*, afirmamos que em *O Homem de Areia* Vladimir Carvalho fez escolhas também nos documentos que estava ao seu dispor. Sendo assim, é muito proveitoso para uma melhor compreensão, tomar os ensinamentos de Jacques Le Goff no seu livro **História e Memória**, quando discorre sobre documento e monumento. Para Le Goff, a memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Eis o que diz:

Monumento é um sinal do passado. O monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar e recordar, por exemplo, os atos escritos. (...) O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1992, p. 535 e 545).

Le Goff conclui afirmando que “documento é monumento” e resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro, de forma voluntária ou involuntariamente, determinada imagem de si próprias (op. cit, p. 548). Ele alerta para o cuidado da legitimação de todo documento:

(...) não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira... falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (...) importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte (op. cit., p. 548).

A nosso ver, Vladimir Carvalho procurou unir os documentos ao monumento, sem esquecer naturalmente que foram escolhas particulares suas, um ponto de vista do próprio cineasta. No entanto, nos parece óbvio que seria quase impossível contar toda a história do Homem de Areia, pelo viés escolhido por Vladimir Carvalho, sem a utilização desse recurso. Por outro lado, em todas as representações a narração *over* é uma constante no discurso fílmico e funciona como “voz de Deus”, como é

conhecida na tradição do cinema documentário, para que o espectador sinta mais credibilidade sobre o assunto tratado. Os textos narrados também foram escolhas e sínteses das histórias abordadas no filme. Isso, em nossa opinião, não invalida o tratamento do discurso *diegético*, ao contrário, funciona a contento na narrativa proposta.

O uso de fotos em “movimento” no cinema não é exclusividade de Vladimir Carvalho. As fotos funcionam como fontes para os documentários e dão sentido de realidade. O primeiro filme de ficção a usar quase que inteiramente fotografias é *La Jetée* (1962), do cineasta, fotógrafo, escritor e artista multimídia francês Chris Marker. Um ano depois, quem se utiliza desse mesmo recurso no documentário é a cineasta e roteirista belga Agnès Varda. Segundo Consuelo Lins:

Convidada pelo Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas (ICAIC) para passar alguns meses em Cuba, Varda leva consigo duas máquinas fotográficas e o projeto de fazer um filme a partir das imagens capturadas na ilha (Varda já era conhecida pela realização do longa-metragem *Cléo de 5 a 7* e foi recomendada ao ICAIC por Chris Marker, que realizou *Cuba sí* em 1960). Das três mil fotos obtidas, 1500 se transformam em *Salut les cubains* (1963), uma espécie de filme-carta endereçada aos cubanos e ao mundo por uma viajante seduzida por tudo que viu. De imediato o que surpreende nessa pequena obra-prima do documentário moderno é o modo como Varda extrai “cinema” de imagens paradas através de uma montagem que nos faz “ver” o movimento, mostrando já no início dos anos 60 o quanto o cinema tem a ganhar associando-se a outros procedimentos técnicos (LINS, 2006, p. 01).

É curioso observar neste relato de Consuelo que o filme de Agnès Varda é de 1963, ao que parece, Vladimir Carvalho vai beber na fonte cinco anos depois quando utiliza os desenhos de Rugendas, Vischer e Franz Post em *A Bolandeira* (1968). Em seguida continuou usando fotos de arquivo em vários dos seus filmes, como em *O País de São Saruê* (1971); *Incelência para um trem de ferro* (1972); *Itinerário de Niemeyer* (1973); *Brasília segundo Feldman* (1979); *Conterrâneos velhos de guerra* (1990); *Barra 68 – sem perder a ternura* (2000); *O engenho de Zé Lins* (2007) e *Rock Brasília – era de ouro* (2011). Como se percebe em *O Homem de Areia*, o dispositivo da fotografia é mais evidente e, porque não dizer, necessário para reconstituição de uma história nossa e para a nossa memória.

Em alguns fatos que destacamos em *O Homem de Areia*, a fotografia está inserida como dispositivo fundamental na narrativa. Logo no início do filme o

narrador nos leva a conhecer José Américo através da sua autobiografia, contando da sua chegada ao mundo, depois como criança, com a sua primeira casa, seus familiares, a escola primária, o ginásio, formatura, amigos, etc. Uma representação praticamente impossível de reconstituição documental sem o recurso das fotos, para a proposta do documentário. Vladimir recorre ao arquivo pessoal do personagem e numa montagem síncrona consegue dar movimento às fotos usando efeitos de trucagem na edição ao passear a câmera sobre elas. (Veja imagens e fotos da sequência, abaixo). Aliado a essas nuances, estão inseridos sons característicos das cenas, conduzidos pela narração *over*, que leva o espectador ao tempo/espço onde os fatos foram vividos pelo escritor.

Fotos do pai, da mãe e da casa onde José Américo nasceu.

Imagens da rua e do escritor entrando em sua casa, na época do filme, em seguida fotos da formatura e da turma, e depois como promotor.

Não é só em *O Homem de Areia* mas também em *Os Romeiros da Guia* ou em *A Bolandeira* que o propósito de Vladimir Carvalho é nos fazer “viajar” junto com os seus personagens e as suas narrativas fílmicas com o objetivo de conhecer ou sentir um Nordeste com suas peculiaridades próprias e sua importância no contexto nacional. Na verdade, há uma tentativa de situar, reconstituir, recontar a mesma história, pois os filmes são sobre a Paraíba. Há um Nordeste mais complexo que se estende do mar aos sertões dilatados – das águas que lampejam como facas ao sol às “pedras que descascam como cobras que serpenteiam em meio à caatinga”, (conforme as palavras do próprio José Américo no filme). Depois, são paisagens de tempo lento - o tempo lento das jangadas, do cavalo no qual viaja José Américo, da engrenagem manual que subsiste ainda como a bolandeira. Da mesma maneira, há ainda as diversas paisagens do mundo do trabalho e do próprio trabalhador.

Em *A Bolandeira* as cenas mais cativantes e mais representativas de um Nordeste antigo e peculiar são as das imagens em movimento do trabalho na produção de rapadura em um engenho rústico. As sequências com os bois presos por uma canga andando em círculo para girar a roldana de madeira e moer a cana-de-açúcar são paisagens eternizadas, porque já não são possíveis de serem vistas ao vivo na contemporaneidade. Os planos, ângulos e detalhes do fotógrafo paraibano Manuel Clemente nos faz viajar junto com o poema de Jomar Moraes Souto, também paraibano. (Veja, abaixo, *frames* da sequência).

Frames da sequência dos bois girando a bolandeira.

É um verdadeiro “balé cinematográfico”, de poesia literária com poesia imagética, recheado de paisagens ritmadas pelo movimento do engenho, das

atividades dos trabalhadores, do circular dos bois e da roldana (Bolandeira) e da cana sendo esmagada pelas engrenagens, e tudo embalado pelo tom melódico da ode declamada por Paulo Pontes. (Abaixo, *frames* das cenas dos trabalhadores).

Frames dos trabalhadores nas caldeiras do engenho.

Aqui tudo é muito vivo porque tudo se move, inclusive a câmera, invisível ao espectador, com sutileza e precisão quase imperceptíveis. Essas sequências do processo produtivo e seus atores naturais são paisagens narrativas fílmicas de um cinema documental preocupado com o registro histórico e geográfico do Nordeste e do seu povo. É um documento histórico de uma paisagem física e natural que poderia se perder no tempo. Os poucos elementos que restassem seriam por si só paisagens narrativas de uma geografia retrospectiva, mas de certa forma salvas pelo cinema documentário para dar mais substancialidade à memória e identidade da cultura brasileira. Para a geografia essas paisagens físicas ou fílmicas são importantes e fundamentais para estudos, pesquisas e análises das diversas ramificações da ciência. Isso porque a leitura geográfica da paisagem vai além da visão aparente do primeiro olhar e busca aprofundar, identificando os elementos constituintes dessa paisagem nos seus contextos, origens e desenvolvimentos.

Esse resgate das paisagens físicas e naturais pelas narrativas fílmicas no cinema de Vladimir é, também, evidenciado em *Os Romeiros da Guia*. Nele, um evento cultural, folclórico, profano-religioso, que já teve suas características

profundamente alteradas, foi fixado pelas lentes do documentarista Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. A travessia dos romeiros em barcos e jangadas pela desembocadura dos rios Sanhauá e Paraíba, indo da praia de Ponta de Mato, em Cabedelo, para a Praia de Costinha, em Lucena, ambas no Estado da Paraíba, é captada por Hans Bantel, em planos e ângulos plasticamente bem definidos de imagens do mar, rio, vegetação de mangue, barcos, jangadas, movimento das ondas, vento soprando as velas das embarcações, expressões faciais dos romeiros, ações dos barqueiros no controle das naus, etc. O filme, mesmo em preto e branco, como os demais aqui analisados, não deixa a desejar falta de cores porque flagra essas paisagens de forma profissional, com uma fotografia cuidadosa, que confere um ritmo harmonioso na montagem e o torna agradável de assistir. (Veja frames da sequência, abaixo).

Frames dos barcos em procissão, dos romeiros, da vegetação e o caranguejo saindo da toca.

Uma das paisagens da narrativa fílmica mais significativa, segundo assim julgamos enquanto paisagem histórica, geográfica e cultural, é a sequência da chegada dos romeiros à Igreja da Guia. Em procissão, eles sobem a pé a ladeira de chão batido até o Santuário da Guia localizado no alto de uma falésia morta, distante quase um quilômetro da costa.

Nas cenas da subida, a câmera detalha o cortejo, os devotos e a trilha para nos dar a dimensão da caminhada até o monumento católico. Depois, já no Santuário, a câmera revela uma igreja com um cemitério à sua frente. É um modelo de cemitério aberto que era comum em tempos idos e hoje encontrados em área pouco urbanizada. No primeiro plano dessa imagem, o destaque são as cruzes fincadas nas covas com coroas e enfeites típicos da festividade. No segundo plano, os romeiros vão adentrando a igreja, ainda em procissão. (Veja *frames* da sequência, abaixo). O som do filme, audível para o espectador desde a subida, é o canto dos benditos, que parece ser entoado por eles, e funciona no sentido de dar vida e sensação mais realista ao evento.

Alguns *frames* do ritual e da chegada dos romeiros ao Santuário da Guia.

Na sequência, a câmera se desloca para dentro da igreja e as imagens agora destacam os romeiros rezando, outros depositando ex-votos em bancadas apropriadas para tal e já quase repletas dessas relíquias religiosas. Outros ainda caminham ajoelhados dentro da igreja para cumprir promessas. São rituais comuns aos devotos católicos em romaria ainda hoje. Depois de detalhar o ritual dos romeiros da Guia, a câmera foca no facho de luz de uma das velas acesas por eles, funde para o facho de um candeeiro que ilumina a palhoça onde os romeiros estão agora em festa, dançando e cantando coco-de-roda. (Veja *frames* da cena, abaixo). A festa vai até o dia amanhecer. Esse tempo é revelado para o espectador por outra fusão da luz do candeeiro com a luz do sol iluminando as folhagens dos coqueiros.

Frames do coco-de-roda após o ritual religioso.

A nosso ver, essa grande sequência dá a dimensão de todo o evento profano-religioso. São paisagens fílmicas narrativas que, se não tivesse uma trilha sonora de cantos ou falas dos personagens naturais, mesmo assim contaria sua história e nos mostraria essa manifestação típica da cultura nordestina. É um evento histórico,

geográfico e cultural que ganhou “voz” a partir do cinema documentário. Não podemos esquecer que, para os romeiros, o sagrado dia da devoção e da festa é aquele em que se pode dar uma pausa na dura vida cotidiana e se divertir um pouco.

Hoje, esse evento perdeu as características da sua origem, apenas meia dúzia de pescadores faz a trajetória com seus barcos e não tem mais o espaço que tinham para as suas danças e cantos. Recentemente a procissão passou a ser controlada pela Igreja e pela Prefeitura de Lucena e o trajeto é por terra.

O evento tomou dimensões turísticas e a caminhada sai do centro da cidade de Lucena até o Santuário da Guia com um padre (em carro de som) e seus auxiliares comandando a peregrinação. A subida foi urbanizada e ganhou calçamento. O pátio da igreja ganhou estacionamento e barracas padronizadas, para os vendedores negociarem e pagarem impostos. Foi construído um anexo para depósito de ex-votos e para acender velas. Próximo à comunidade, no período da festa, é erguido um pavilhão para comidas, bebidas e danças ao som das bandas atuais, contratadas pela Prefeitura.

Com esse novo formato da festa, os verdadeiros romeiros que originaram o evento se sentiram de certa forma intimidados, e não fazem mais parte da procissão como antes, mesmo porque não há mais espaço para o tradicional coco-de-roda que, aliás, já está quase extinto na região. Isso ocorreu, em parte, porque, na lógica capitalista, fé e festa viraram mercadorias.

Nesse sentido, reforçamos a importância das paisagens narrativas de Vladimir Carvalho em *Os Romeiros da Guia*. A partir delas é possível se fazer uma leitura da paisagem física do lugar, numa retrospectiva geográfica e histórica da cultura nordestina. Ademais, o evento foi imortalizado nessa representação documental, como lembra Barbosa: “A arte de representar nos oferece um caminho de reconhecimento do mundo, da vida, da memória e dos sonhos que pulsam do/no espaço geográfico” (BARBOSA, 2000, p. 86). A nosso ver, se não fosse o documentário com sua arte de representação, a peregrinação original e os verdadeiros criadores da festa já estariam apagados da história, porque o novo formato do evento profano-religioso, nada tem a ver com do tempo e da memória flagrado por Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello.

Nesse trabalho de memória da cultura e da história do Nordeste brasileiro, Vladimir Carvalho vai fundo no filme *O Homem de Areia*. Destacamos aqui algumas dessas representações mais significativas para a nossa leitura de paisagem narrativa. Na sequência de cenas e imagens da representação da autobiografia de José Américo, além do uso das fotografias inseridas na história inicial da sua vida, como descrevemos antes, Vladimir Carvalho busca reconstituir uma das curiosas viagens feitas pelo seu personagem. Trata-se da viagem que José Américo empreendeu aos vinte e um anos de idade, quando foi nomeado promotor numa comarca do sertão paraibano. José Américo, em 1908, foi a cavalo de Campina Grande, cidade localizada no agreste, para Sousa – cidade do alto sertão, assumir o cargo. Na sua autobiografia, ele descreve essa viagem em prosa detalhando a paisagem que visualizou na época.

Vladimir Carvalho em *O Homem de Areia* toma o texto de José Américo, narrado por Mário Lago, e busca reconstruir parte desse trajeto com imagens animadas. Walter Carvalho, fotógrafo do filme, de maneira profissional “passeia” com sua câmera pela paisagem natural e os elementos constituintes da região, para representar a visão de José Américo descrita na autobiografia, numa sequência de travelling, panorâmicas e planos detalhistas.

Sem dúvida, é uma *mise en scène* criativa e de valor reconhecível para a narrativa fílmica e para a representação da paisagem física geográfica – por si, uma narrativa também. São elementos como cactos, rochas, galhos e garranchos da vegetação de caatinga, carcaça de animais mortos, luz forte do sol, céu sem nuvens, e que ganham vida no movimento da câmera e nas nuances da montagem do filme. Esses elementos vão sendo associados e intercalados ao trotar do cavalo, que só vemos as patas, na caminhada pelo sertão adentro e que vai encontrando gente e bichos, na medida em que a narração vai conduzindo o discurso fílmico. (Veja *frames* da sequência, a seguir). Em alguns momentos as imagens da câmera subjetiva nos dá a sensação de que estamos montados no cavalo e vendo a paisagem que o personagem vivenciou.

Frames da representação da visão de José Américo em sua viagem de Campina a Sousa, feita a cavalo.

Essa *mise en scène* representa a paisagem de um nordeste semiárido, seco e inclemente, presenciada por José Américo em 1908. Além do sentido contextual dessa representação, a nosso ver ela faz um contraponto com o futuro do próprio José Américo que, no filme e na vida real, surge como mais um político que alimentou o discurso de um Nordeste seco, pobre e miserável, e que queria resolver o problema das secas construindo açudes. Mas, enquanto governador do estado,

não mudou a realidade com o projeto dos açudes porque os mesmos foram construídos em grandes fazendas. Quando questionado sobre esse projeto, no filme, alega que o insucesso foi à falta de continuidade pelos seus sucessores. Esse discurso é prática comum dos políticos “salvadores do nordeste”.

No entanto, no filme, o personagem não perde sua pose nem recua das convicções da sua atuação como governador coerente com o projeto político das elites que ele representa. Obviamente, é verdade, José Américo tem sua importância fundamental no contexto histórico nacional e nordestino, como destacado aqui, embora represente uma outra face do Nordeste: o Nordeste das elites oriundas de famílias abastadas e/ou donas de engenhos.

Com essa origem e formação, obviamente, que o seu discurso jamais seria semelhante ao de um trabalhador da cana como os que estão em *A bolandeira*, ou um pescador jangadeiro em *Os Romeiros da Guia*, ou ainda como o de um agricultor que trabalha arrendado nas margens dos açudes, em terras de latifundiários, que ele construiu e que está no filme que o retrata. Apesar disso, o seu sotaque de paraibano do interior revela resquícios da sua origem brejeira na pronúncia de algumas palavras, a exemplo de “capitá”, quando se refere a “capital” nos seus depoimentos no documentário.

O Homem de Areia é marcadamente um documentário repleto de paisagens narrativas dos contrastes sócio, econômico, e culturais típicos da região e, principalmente da história política da Paraíba, do Nordeste e do Brasil. Uma das representações dessas paisagens que, também, merecem destaque é a simulação do fato político que culminou com o assassinato de João Pessoa. A sequência fílmica é toda amparada pela narração *over*, insertada com imagens de recortes de jornais e fotos, como também depoimentos de pessoas que contribuem para garantir maior veracidade ao fato, como é caso do escritor Ariano Suassuna, primo de João Dantas - o assassino de João Pessoa, que depois aparece morto dentro da Casa de Detenção no Recife – Pernambuco. A polícia e os jornais da época afirmaram que foi suicídio, mas há indícios de que João Dantas teria sido assassinado. O filme aponta todas as argumentações de prós e contras e deixa claro que tudo ficou mal explicado e mal resolvido.

O que destacamos, além da maneira na condução da narrativa fílmica do acontecido, é a representação construída no local do assassinato do governador João Pessoa. A *mise en scène* é produzida com o artifício de uma câmera subjetiva,

como já descrevemos na Cena 05 – *Travelling* em *O Homem de Areia*. Com a câmera na mão, Walter Carvalho simula o trajeto do assassino na Confeitaria Glória, no Recife, e vai até a mesa e a cadeira onde supostamente estava João Pessoa no dia do crime. (Veja *frames* da cena, abaixo).

Trechos da representação do assassinato de João Pessoa

Diante dos dois móveis, a câmera começa a girar em 360 graus e aumenta a velocidade, na medida em que a narração anuncia a entrada de João Dantas na Confeitaria até o desfecho dos tiros, e para nos induzindo que João Pessoa já tombava no chão. Essa representação com o movimento circular da câmera, além do registro artístico do fato em si, nos remete ao sentido da narrativa histórica cíclica, ou seja, uma história que tem uma circularidade com o espaço e com o tempo, numa leitura de continuidade dos eventos com a morte e a vida em constante re+nova+ação.

Aliás, essa ideia de circularidade e de história cíclica é encontrada nos três filmes quando tomamos como referência a forma estrutural dos documentários. Senão vejamos: em *A Bolandeira* a referência está posta no próprio movimento circular da engrenagem, a bolandeira, como no discurso fílmico que começa com a origem do processo e termina com o produto na feira, mas a narração nos leva a saber que o dono do engenho não vai parar, mesmo com a concorrência do setor produtivo das novas máquinas e com os prejuízos que vem enfrentando. Ou seja, a

noção de que com ou sem a bolandeira a história continua na produção da rapadura e do açúcar. Em *Os Romeiros da Guia* a ideia da história cíclica está na *mise en scène* do garoto que abre e fecha a narrativa fílmica, associada ao caranguejo que sai do buraco na lama, no começo da peregrinação, para voltar ao mesmo buraco quando os romeiros encerram o evento e voltam pra casa, isto é, a ideia de começo, meio e fim que se repetirá sempre.

No filme *O Homem de Areia* a história cíclica está, além da representação do assassinato de João Pessoa com o movimento da câmera, na estrutura narrativa de *flashback*. O filme começa com o velório, cortejo e enterro de José Américo, depois retoma a narrativa a partir do seu nascimento para, no final, encontrá-lo aposentado em sua casa na praia de Tambaú e encerrar com suas últimas palavras à beira da morte, na narração de Mario Lago. Ou seja, o *flashback* é em si uma representação da circularidade de uma história que está sempre voltando ao começo e, aqui, essa ideia, também, está posta.

Os fatos e eventos políticos, ou não, que estão em *O Homem de Areia* são construídos sempre com recursos de fotos, imagens animadas de arquivos, fotos de jornais e apoiados por depoimentos de pessoas ligadas aos acontecimentos, assim como pelo ponto de vista do realizador, direta ou indiretamente posto no discurso fílmico. Outro evento que pode ser visto no documentário é o velório e o enterro do presidente Getúlio Vargas. Este, repleto de imagens animadas, destaca a emoção e comoção do adeus ao líder político. Há um depoimento do próprio José Américo sobre sua intimidade com Getúlio Vargas e uma construção narrativa do suposto suicídio de que o presidente dizem ter cometido.

Nessa sequência, além da riqueza das imagens e cenas na representação e construção do fato que abalou o país, podemos conferir assuntos de bastidores entre José Américo, Getúlio Vargas e seus assessores que, até então, eram desconhecidos de nós brasileiros. O principal deles é o fato de que José Américo teve influência no pedido de renúncia quando Getúlio sentiu o desgaste do seu segundo governo, inclusive consultando o ilustre paraibano sobre a situação instaurada, e que caminho tomar. O desfecho do fato não foi o esperado, mas o documentário busca preservar a memória da nossa história de forma cinematográfica e artística.

Dois fatos que também já estão descritos na CENA 05 – *TRAVELLING EM O HOMEM DE AREIA*, são a guerra de princesa, que marcou definitivamente a história

de líderes políticos e da própria Paraíba, e o acidente de avião sofrido por José Américo quando era Ministro da Aviação no governo de Getúlio Vargas. Os referidos fatos são representados por fotografias que, em sincronia com depoimentos ou narração *over*, constroem esteticamente o discurso fílmico. A diferença é que no acidente de avião a narrativa é elaborada a partir do depoimento de José Américo, com apenas uma foto da dita aeronave, com efeito de trucagem, aliado ao movimento da câmera sobre a foto simulando o descontrole do avião até a sua queda no mar. (Veja, abaixo, algumas imagens dessa representação).

Frames da representação do acidente e de José Américo depondo.

Na representação da Guerra de Princesa, há depoimentos de vários personagens, também com narração *over*, e algumas fotos de soldados e de homens da comunidade preparados para a guerra ou em posição de batalha. Aqui os recursos de montagem, com sons e de movimentos de câmeras sobre as fotos fazem o discurso fluir e ganhar “vida” na história do confronto armado entre tropas do governo e a tropa particular de José Pereira, fazendeiro e líder político da cidade de Princesa no sertão da Paraíba. O confronto ocorreu porque José Pereira se rebelou, por questões políticas, econômicas e partidárias contra o governo de João Pessoa, e que até hoje pairam dúvidas sobre todo o ocorrido, conforme é declarado nos controversos depoimentos dos personagens, quer de um lado como do outro, e que estão no filme. (Veja, a seguir, fotos da representação da Guerra de Princesa).

Trechos em foto da representação da Guerra de Princesa.

O fundamental para nós é que esses eventos ficaram registrados e preservados não só na literatura, mas no cinema documentarista de Vladimir Carvalho. Em *Os Romeiros da Guia* estão as paisagens narrativas de um evento da natureza cultural do povo nordestino, nas suas crenças e misticismo, representados por eles mesmos no discurso fílmico. No entanto, as paisagens são passíveis de uma leitura mais crítica da situação dos atores naturais. Isso porque aqueles trabalhadores do mar, mesmo estando em festa, não podemos ignorar à vida dura do cotidiano deles e a exploração a que são submetidos. Uma submissão que vai desde a precária moradia e a arriscada condição do trabalho, até a venda dos seus produtos que, via de regra, são comercializados por atravessadores que extorquem seus lucros.

A Bolandeira nos presenteia não só com as imagens e fotos que retratam a decadência dos engenhos de açúcar, mas com um misto de paisagens narrativas de

um fato histórico nordestino, preservado também pelo discurso poético de Jomar Moraes Souto, dando vida aos instrumentos e recursos do trabalho, e voz aos trabalhadores envolvidos na produção da rapadura. Claro que o documentário é de pura poesia, tanto literária quanto imagética, e de uma qualidade incontestada. Por outro lado, uma leitura mais acurada nos direciona não só para a criatividade humana na construção de tão impressionante maquinário, feito de madeira, mas para a situação daqueles trabalhadores em suas condições precárias de trabalho. Ou seja, eles são submetidos a um ambiente de periculosidade pelo calor e poluição, onde o retorno financeiro é insignificante para a labuta, uma vez que até o dono do engenho já está à beira da falência como atesta o filme.

O Homem de Areia é um universo de paisagens narrativas que resgatam e preservam fatos e eventos no campo da cultura, literatura, economia, história e geografia política, do Nordeste e do Brasil, a partir do personagem José Américo de Almeida. Isso tudo feito com representações e dispositivos fílmicos para uma leitura documental mais realista possível. Aqui, nossa leitura nos remete à história oficial onde os fatos muitas vezes divergem ou são obscurecidos para a população e precisam ser melhor explicados. Isso porque os argumentos e contra-argumentos feitos quase exaustivamente na diegese fílmica nos faz refletir sobre tudo que sabemos da nossa história, pois certos assuntos nos deixam perplexos ou no mínimo na dúvida de quem está falando a verdade. Além disso, o documentário nos apresenta dois nordestes: um seco, pobre, miserável, dos trabalhadores pobres e excluídos, vivendo na submissão do capital e seus dominantes, e o outro da intelectualidade, do saber instruído das elites, dos políticos e diplomatas representados pelo próprio personagem, seus pares e os adversários políticos.

Na verdade, são paisagens narrativas fílmicas que representam discursos e paisagens geográficas e históricas de narrativas de mundo e de testemunhos de homens da nossa história, como nos lembra Marc Besse (2006), ao afirmar que “a paisagem é um testemunho humano”. Nos filmes de Vladimir Carvalho, a nosso ver, suas imagens e paisagens são verdadeiros testemunhos humanos, independente da forma como estão construídas pela estética da linguagem fílmica.

As paisagens narrativas dos filmes de Vladimir Carvalho, e a sua maneira particular de documentar o Nordeste e os nordestinos, estão atreladas à sua formação desde a infância e na relação de topofilia com a região. Há uma visível interlocução entre Vladimir e suas obras, com a terra, o homem e o trabalho. A

geógrafa Ana Francisca Azevedo (2008), quando trata da leitura comunicativa da paisagem nos ensina que “ler a paisagem é uma comunicação de primeira ordem do corpo com a terra, o lugar, a vida, os seres numa releitura do espaço de uma geografia da experiência”. Sem dúvida, essa geografia da experiência está plenamente presente no nosso documentarista e nos seus filmes, conforme mostramos na CENA 02. Por outro lado, estamos convictos que a sua câmera e os discursos construídos nas suas obras, apesar da significativa importância, não exprimem neutralidade, até porque “a captura cinematográfica do lugar funciona como referência saturada pelas operações de uma narrativização ideológica do lugar e pela estetização”, como nos assegura Azevedo (2010).

THE END COM FLASH FOWARD

Em meados dos anos 1990 estávamos em trabalho de campo no litoral norte de João Pessoa. Era um grupo de 20 estudantes de geografia coordenados pelo professor da disciplina Conservação dos Recursos Naturais. O trabalho consistia em fazer o percurso a pé, revisando a carta geográfica, monitorando os ecossistemas e verificando todas as alterações sofridas no meio ambiente.

A trajetória foi programada com antecedência, elaborado roteiro e distribuição de tarefas para cada equipe de acordo com o interesse ou habilidade dos membros. Seriam exatamente dois dias de caminhada e os pontos de parada já estavam no roteiro, previamente definidos pelo professor, que era acostumado a fazer o trabalho, a cada ano, com as novas turmas.

Ao entardecer, chegamos à Praia de Campina, uma das mais belas e menos urbanizadas, na época, onde se localiza uma reserva do peixe-boi marinho que é administrada pelo Ibama. Coincidentemente, o lugar da nossa estadia era a casa do “Seu Pedro”, irmão do líder comunitário dos moradores do lugar. Trata-se de uma comunidade de trabalhadores rurais e pescadores que trabalhavam na Usina Japungu - dona da maioria das terras da região -, e moravam em regime de foro²¹ numa área pertencente à usina, distante uns 800 metros da linha da costa.

Ao chegarmos a casa para nos alojarmos, tomar banho e jantar, antes que o professor apresentasse a turma para o Seu Pedro, ele foi logo me cumprimentando e dizendo: “ainda bem que você chegou e meu irmão vai gostar da sua vinda”. O professor ficou surpreso e perguntou como a gente se conhecia. Nosso anfitrião emendou: “Renato é de casa e acompanha nossa luta aqui há muito tempo”. Nesse momento, chegou o Senhor José Porquero – líder da comunidade, falou com todos e me chamou a parte.

A situação era a seguinte: os donos da usina estavam querendo expulsar a comunidade das terras. Os moradores, além de estarem instalados há mais de 50 anos, muitos eram já da segunda geração. Eles trabalhavam na usina e plantavam cultura de subsistência numa área de mangue próxima de suas casas. Os donos da

²¹ Foro é uma espécie de imposto, pensão ou aluguel pago pelo foreiro ao senhorio. No Nordeste há uma prática comum em que os donos de terras alugam áreas para os agricultores morar e plantar, em regime de foro, pagando anualmente ou semestralmente determinado valor equivalente à extensão de terra utilizada.

usina queriam expulsá-los das casas e proibir o plantio no local, que é uma área úmida, inclusive de domínio da união. A UFPB desenvolvia projetos na comunidade através da PRAC (Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários) e eu, como disse antes, era videomaker e documentava os eventos e as reuniões, pois a UFPB prestava também assessoria jurídica.

Então, naquele dia, haveria uma reunião, mas a Universidade não estaria presente porque iriam tratar assuntos de interesses específicos da própria comunidade. No entanto, José Porquero, líder e presidente, ainda estava meio inseguro porque a associação era recém-criada e ele estava amadurecendo no comando. Trata-se de um homem simples, de poucas letras, mas inteligente, trabalhador incansável, prestativo, atencioso, e foi eleito pela grande maioria dos seus pares. Como seria a primeira reunião que faria sozinho com a comunidade, ele estava um pouco nervoso. Ficou contente quando me viu, pois eu era da UFPB e, estando do lado dele, o deixaria mais seguro. Assim pensava ele. Insisti que ele tinha que fazer a reunião sozinho porque a universidade não ia ser para sempre. Mas não adiantou.

À noite, lá estava eu à mesa, junto com o Presidente José Porquero, o vice e o secretário; acabei me envolvendo já que conhecia todos os problemas deles, sabia como a UFPB podia ajudar e até onde poderia intervir.

O professor foi assistir à reunião junto com os alunos, ficou empolgado e avisou que todos deveriam lembrar de registrar, nos nossos relatórios, aquela participação e intervenção da geografia na comunidade, a partir de um membro do grupo. Alegou ainda que aquilo era espetacular para a nossa ciência e não podia passar em branco. Em sua empolgação, afirmou que era isso que a geografia tinha que fazer – interagir, intervir e participar dos problemas das comunidades. Era o Professor Paulo Rosa, um geógrafo que amava nossa ciência, especialista em meio ambiente e falecido recentemente, pessoa ímpar a quem dediquei também essa pesquisa.

Por que resolvi contar essa história? Porque descobri com aquela comunidade o poder de influência da imagem, do registro fílmico e de como era importante documentar as pessoas, os eventos, os fatos sociais e da natureza. O nosso envolvimento com aquele povo, enquanto Universidade, durou cerca de quatro anos, até que eles “caminhassem com suas próprias pernas”. Com eles vivenciei momentos alegres, tristes e perigosos, inclusive. Muitas vezes saíamos

tarde da noite, no carro da UFPB, por estradas carroçáveis, no meio do canavial, sujeitos a ataques dos capangas dos usineiros, os quais sempre ficavam como olheiros nas reuniões. Às vezes a própria comunidade ficava preocupada com a saída da gente, porque eles estavam sempre com armas de fogo e agiam a qualquer comando dos seus chefes.

Mas o que me marcou como documentarista foi o fato de que, certa vez, a comunidade me cobrou as imagens que nós fazíamos e que eles nunca tinham visto. Falei que os registros ainda eram “material bruto”, como a gente denomina todo material sem edição, mas eles insistiram que queriam ver.

Então, fui lá num domingo, dia de descanso pra eles, e levei vídeo, televisão grande e exibi 2 horas de material bruto para uma plateia de mais de cem pessoas no galpão das nossas reuniões.

Para minha surpresa eles não arredaram pé um minuto sequer, mesmo assistindo às imagens sem coerência, muita repetição de planos, de questionamentos nas entrevistas e, obviamente, de depoimentos deles e imagens das suas atividades, das suas casas, dos plantios, ou seja, tudo misturado. Naquele momento percebi o quanto era importante (e perigoso até) o poder da imagem, pois muitos deles ao se verem na televisão ficavam com os olhos cheios d’água, inclusive José Porquero chorou diante de todos. Ao final, ficaram contentes, agradeceram muito, e pediram uma cópia para a associação. Atendi prontamente doando a fita que exibi, pois já era uma cópia do material original, uma vez que a gente não o usa com frequência, enquanto não edita.

Antes de ir embora, não me contive e perguntei a José Porquero porque ele chorou vendo a fita. Ele respondeu: “Rapaz, você sabe que sou um homem ‘nafabeto’(sic) e eu nunca pensei na minha vida que um dia eu fosse aparecer na televisão. Isso não é brincadeira não, meu amigo”.

Aquela reação e a resposta ficaram gravadas na minha memória e comecei a perceber que, a partir de então, ele cada vez mais fazia questão de dar depoimentos, entrevistas, ficou mais desembaraçado, mais atuante e mais envolvido com a comunidade. Claro que houve toda uma formação para ele e a comunidade com as diversas áreas de especialistas da Universidade nos projetos que foram aplicados. Mas, acredito, que o fato da participação dele nos registros videográficos impulsionou mais ainda a sua atuação de líder comunitário. Fizemos alguns documentários sobre toda a luta da comunidade.

Os vídeos serviram e ainda servem de divulgação por toda a Paraíba nos projetos da UFPB. Com o apoio da Universidade, a comunidade ganhou a causa contra os usineiros na justiça e, hoje, eles têm a posse das casas, das terras e plantam na área úmida. Como consequência disso, José Porquero foi o vereador mais voltado da região e continua defendendo a comunidade. É interessante observar que o registro se constituiu num documento importante para a luta dos trabalhadores e agora, de certo modo, como monumento, segundo os conceitos de Le Goff discutidos na Cena 06.

Portanto, o relato dessas nossas experiências já funciona como resposta aos questionamentos feitos no início da nossa pesquisa quanto à influência do cinema no espaço, na paisagem e na sociedade. Nesse caso, aliado aos conhecimentos geográficos, foi mais evidente ainda.

Vimos no texto da *Cena 01, Tomada 1 – Um cinema de movimento*, que a ficção tem forte influência na formação do seu público e na modificação de seus hábitos e costumes, alterando inclusive as paisagens físicas. Essa experiência, na Praia de Campina, nos assegura que também não é diferente, visto por este ângulo, em relação ao documentário.

Por isso acredito que as paisagens narrativas do filme *Os Romeiros da Guia* tiveram uma parcela de influência nas modificações ocorridas tanto no ritual como na paisagem do lugar, na medida em que a peregrinação saiu do ostracismo e ficou mais conhecida do povo com a divulgação do filme. A partir do filme as pessoas ficaram curiosas e começaram a frequentar a procissão e, aos poucos, a festa tomou a dimensão que está atualmente. É bem verdade que o poder que o capital tem de transformar tudo em mercadoria é o principal responsável, porém o filme de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello funciona como coadjuvante nesse processo. A esse respeito vejamos o que Vladimir achou quando o questionamos:

Você acha que os seus filmes, de maneira geral, contribuíram ou contribuem de alguma forma para a intervenção desses espaços das relações humanas?

VLADIMIR: Provavelmente não... a partir do filme deixar, vamos dizer assim, um rastro. A visão que eu tenho é a seguinte: não só os meus como de muitos outros, a maioria deles, flagra o homem nessa saga, nesse processo de construir o mundo...

Vladimir, nesse sentido, será que a partir do filme *Romeiros da Guia* a Igreja da Guia e a romaria ficaram mais conhecidas do que antes dele?

VLADIMIR: Ah!!! Perfeito. Gostei muito disso aí, perfeito! Eu penso que a gente ao voltar a câmera para um determinado assunto e botar aquilo em circulação, termina por criar uma consciência, às vezes detona uma mentalidade, quer dizer, é um start para uma mentalidade que se forma a partir dali. É claro que o serviço do patrimônio histórico, o IPHAN, como se chamava antigamente, sabia da existência e tinha tudo mapeado. Mas, de repente, começa a passar um filme por aí. Foi para um festival, o Sestri Levante, na Itália, ganhou um prêmio e tudo mais, foi pros jornais e tal, fica na Universidade passando, passa nas escolas e as pessoas vão vendo. Aí sim, as pessoas querem ir lá ver, *in loco*, e promove uma consciência de que aquilo não pode ficar daquele jeito estragado, derrubado daquele jeito. Outro dia, voltei lá na Guia porque fui participar daquele filme da Dácia Ibiapina e vi que aquilo está bastante maquiado, tá bacana e tal (Trecho da entrevista, anexo 07).

Podemos ver que Vladimir Carvalho endossa a minha percepção de que, consciente ou inconscientemente, o cinema documentário influencia nos processos de mudanças e alteração de espaços e paisagens, no mínimo com a divulgação de um fato, evento ou um personagem. Ana Francisca Azevedo (2006) afirma que o cinema enquanto forma cultural, nas suas mais variadas expressões, ajuda a compreender o papel da memória e dos diferentes imaginários geográficos na criação das imagens de lugar e na construção de paisagens culturais. Foi essa construção de paisagens e memória do lugar que o “rastros”, como disse Vladimir Carvalho, de *Os Romeiros da Guia* influenciou as inovações culturais na tradicional peregrinação, aliado à ideia de mercadoria imposta pelo capital.

É interessante observar que estes exemplos já respondem quase que integralmente aos nossos questionamentos no início da pesquisa, ou seja, que o cinema de forma direta ou indireta, realmente modifica lugares e paisagens e, por que não dizer, pessoas também, dependendo do grau de intervenção e predisposição dos indivíduos, como na minha experiência com José Porquero, e como a ocorrência, gradualmente, na procissão dos romeiros da Guia.

Do mesmo jeito que é verdadeiro o poder do cinema em concentrar multidões. Vimos que esse interesse não está apenas em filmes de ficção que lotam até hoje nossas modernas salas de cinema (outrora teatros ou mercados públicos) dos shoppings centers, mas também em lugares mais modestos em que o público se identifica com as cenas, as paisagens, os lugares e seus pares, como se deu com os trabalhadores e pescadores de Praia de Campina. Concluímos, portanto, que o cinema tem, indubitavelmente, a capacidade de formar e produzir seu público.

No que diz respeito à importância da paisagem cinematográfica e sua relação com a paisagem geográfica enquanto narrativa da memória de um lugar ou de um povo, ficou evidente que essa importância está na sua construção, seja ela uma indiscutível representação do real ou uma *mise en scène* reforçando essa representação. Essas evidências foram identificadas em vários momentos no filme *O Homem de Areia*, com seus movimentos de câmera e efeitos de montagem sobre fotografias da época, conferindo ar de mais autenticidade aos fatos e aos eventos.

Do mesmo modo aconteceu em relação aos desenhos de Rugendas, Vischer e Franz Post no documentário *A Bolandeira*, remetendo-nos para um tempo em que os engenhos eram movidos por meio da mão-de-obra escrava, como também em relação às imagens animadas e os versos de Jomar Moraes Souto que conferem uma dimensão poética e marcam o ritmo das cenas e nos familiarizam com os elementos do trabalho e a vida dos trabalhadores num engenho com engrenagens ainda de madeira.

Outro exemplo é a encenação do menino/personagem em *Os Romeiros da Guia*, de caráter um pouco romantizada, mas verossímil do ponto vista do contexto histórico, de tal maneira que cria uma empatia com o espectador e o familiariza com o fato.

É sabido que uma imagem ou paisagem cinematográfica nunca é o espaço real, mas sim uma representação real desse espaço. O que o documentarista faz é tornar as suas paisagens uma representação o mais real possível, de modo que o espectador acredite e sinta que é verdadeiro o que ele está vendo. Em algumas situações, para que as paisagens cinematográficas sejam mais fiéis à realidade que está sendo tratada, o cineasta é levado a fazer intervenção em determinados espaços.

Por exemplo: estávamos filmando *O Engenho de Zé Lins*, no município de Pilar, na Paraíba, quando Vladimir Carvalho foi a uma escola pública e convidou um menino do lugar para fazer uma *mise en scène* nas ruínas do Engenho Itapuá onde Zé Lins viveu e se inspirou para escrever suas obras. A ideia era baseada nas descrições que o escritor fez em seu livro **Menino de engenho**, quando ele perambulava pelos ambientes da casa, observava as mulheres no trabalho da cozinha, corria atrás de passarinhos, entre outras peraltices de garoto criado nos engenhos da época.

Em uma das cenas, Vladimir sugere que o menino corra na frente da casa grande até sumir do alcance da focal. Na hora que João Beltrão põe a câmera e mostra o ângulo, Vladimir desiste: a frente da casa está repleta de mangueiras, o atual dono vende as mangas e um caminhão as transportava. O caminhão não viria mais, porém havia uma montanha de caixotes vazios e empilhados junto aos troncos das mangueiras. Se fizesse a tomada, a cena iria parecer inverossímil e anacrônica. Vladimir ficou meio desanimado, porque era uma paisagem bucólica e um plano importante para construir a sua ideia, e não tinha trabalhadores para retirar as caixas, pois só estavam lá nós três, além do motorista e o menino.

Então propus para Vladimir assumir o meu lugar de assistente do fotógrafo João Beltrão nas imagens internas, enquanto eu e o motorista tirávamos todas as caixas do cenário externo. O nosso tempo era curto e tínhamos que filmar muita coisa naquele dia. A princípio ele disse que eu estava louco em vista da enorme quantidade de caixas, mas concordou com a ideia. Nós tiramos tudo e deixamos o lugar pronto antes mesmo dele concluir as imagens no interior da casa. O plano foi feito e entrou no filme. Ou seja, fizemos uma intervenção na paisagem real do lugar para uma representação mais fiel da paisagem fílmica da narrativa. Para nossa sorte, ao finalizar as imagens, chegaram dois moradores do lugar e Vladimir pagou para eles botarem as caixas de volta.

Vivenciamos também esses tipos de intervenção numa produção de ficção com uma equipe mais arrojada. Em *A canga* (2001), filme de Marcus Vilar, o set de filmagem foi o sertão. As cenas se desenvolvem na caatinga, sob um sol escaldante, e contam a história da luta de uma família obrigada pelo pai a arar a terra, pois ele acredita na vinda da chuva no dia de São José, segundo a tradição nordestina de que se chover nesse dia haverá bom inverno e fartura. Em algumas cenas, o fotógrafo Walter Carvalho pedia para a produção mover até cactos de um lugar para o outro, porque precisava dar mais realismo à paisagem, “senão o espectador não acredita no que estamos vendo aqui”, como ele próprio dizia. E a produção tirava os cactos e plantava em outros lugares, de acordo com a cena e o ângulo que o fotógrafo achava necessário.

Com efeito, as paisagens cinematográficas sofrem intervenção sim, mas sejam elas em narrativas documentais ou em ficção, são, sempre, para dar mais realismo às paisagens físicas, naturais, reais.

Nesse sentido, as obras de Vladimir Carvalho, particularmente as estudadas aqui, apontam para documentos importantes, que preservam a memória, a história, os eventos, os fatos e as paisagens de um Nordeste vivo, real e eternizado nesses filmes, mesmo que seja na subjetividade do olhar de um cineasta ligado à sua terra. É um Nordeste da fome, da miséria, da exploração do trabalhador, como denunciado por Josué de Castro, Celso Furtado, etc., e sutilmente posto nesses filmes com inegável realismo, como ao mesmo tempo é também um Nordeste de valores humanos, de trabalhadores inteligentes e astutos, de figuras importantes no contexto nacional da política, da história e da cultura.

É flagrante nos filmes de Vladimir Carvalho uma justa preocupação com a exploração da mão-de-obra pelo capital, estendendo também essa preocupação ao próprio trabalhador braçal, como o artesão, o artista popular e, desses, com suas ferramentas e o ambiente de trabalho. E no afã de darem voz e vez aos explorados, eles ao mesmo tempo tentam colocar num pedestal de quase endeusamento a figuras de homens poderosos e cultos, da “melhor” estirpe brasileira, como Teotônio Vilela, José Lins do Rego e, de certa forma, o próprio José Américo de Almeida em *O Homem de Areia*, estudado aqui. Mas isso não representa, evidentemente, nenhum demérito. Nem poderia representar, tendo em vista o ecletismo do cineasta.

É preciso deixar bem claro que esta pesquisa é apenas um pequeno recorte visando mostrar como se comportam de modo geral as paisagens narrativas geográficas do Nordeste nas obras desse itabaianense. A discussão dessas paisagens, enquanto representação das paisagens geográfica, física e natural está aqui ao alcance dos teóricos da Geografia e da arte cinematográfica, bem como da experiência de todos, e sem dúvida nenhuma muito longe de ter sido esgotada.

É por essa razão que nosso “*The end com Flash foward*” não é uma conclusão mas um convite, uma vez que o Brasil é um país rico na produção do gênero documentário, principalmente de curtas-metragens, com realizadores reconhecidos internacionalmente - o próprio Vladimir Carvalho faz parte desse ranking -, à espera de quem os devore.

CRÉDITOS FINAIS

AITKEN, S. C. **A transactional geography of the image-event: the films of Scottish director Bill Forsyth**. Transactions, Institute of British Geographers, n. 16, pp. 105-118, 1991.

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

A UNIÃO, Jornal. Caderno de Cultura, **Entrevista com Vladimir Carvalho**. João Pessoa, 21 de dezembro de 1980.

AZEVEDO, Ana Francisca de. **A idéia de paisagem**. Prefácio de João Sarmiento. Porto: Figueirinhas, 2008.

AZEVEDO, Ana Francisca de. **A idéia de paisagem: pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade**. Universidade do Minho / Portugal. Disponível em:
[HTTP://apgeo.pt/files/docs/CD_X_coloquio_iberica_geografia/pdfs/018.pdf](http://apgeo.pt/files/docs/CD_X_coloquio_iberica_geografia/pdfs/018.pdf). Acesso em: 20/04/2012.

AZEVEDO, Ana Francisca. Cinema and the landscape experience. IN: CANTERO, Nicolás Ortega et all (orgs.). **Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio**. Colección de Estudios. Madrid-España: UAM Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. IN: SARMENTO, J. AZEVEDO, A. F. PIMENTA, J. R. (Coords.). **Ensaio de Geografia Cultural**. Porto: Figueirinhas, 2006.

BARBOSA, Jorge Luiz. **A arte de representar como reconhecimento do mundo**. Revista GEOgraphia, ano II, n. 3. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

BARBOSA, Jorge Luiz. **As paisagens crepusculares da ficção científica: as elegias das utopias urbanas do modernismo**. Tese de doutorado do PPG em Geografia Humana da FFLCH / USP. Orientador: Ana Fani Alessandri. São Paulo: USP, 2002.

BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. IN: CARLOS, A. F. Alessandri (org). **A geografia na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1999.

BARCELLOS, Daniella Guimarães. **Periferia no cinema: narrativas territoriais das periferias**. Laboratório de geoiconografia e multivideos. LAGIM-UnB. Brasília: 2011. Disponível em: <http://lagimgea.wordpress.com/biblioteca/carater-academico/> Acesso em: 20/04/2011.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC – Uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra – seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas – ensaios de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CARLOS, Rui Ribeiro. **Cinema, geografia e sala de aula**. Revista Eletrônica de Geografia, vol. 4, n. 1. Rio Claro-SP: 2006.

CARVALHO, Vladimir. **Conterrâneos velhos de guerra. Opinião da crítica e roteiro**. Brasília: GDF/Secretaria de Cultura e Esporte/Fundação Cultural do DF, 1997.

CARVALHO, Vladimir. **Cinema Candango. Matéria de Jornal**. Brasília: Cinememória, 2002.

CARVALHO, Vladimir. **O documentário como autobiografia. Conversa com Vladimir Carvalho a Amir Labak, Carlo Romani, Marco Antonio Félix e Teco Franco**. Revista Cinemais, n. 16 pp.7-58. Brasília: Aeroplano, 2010.

CARVALHO, Vladimir. **O País de São Saruê**. Textos de Cinema. Brasília: Editora da UnB, 1986.

CASTRO, Iná Elias de. **O mito da necessidade. Discurso a prática do regionalismo nordestino**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 2.ed. São Paulo: Globo, 1989.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>, acesso em 18/06/2012.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FARIAS, Valesca Souza. **Cinema e geografia: a idealização do rural**. Dissertação de mestrado em Geografia Humana da UFFGS. Porto Alegre: UFFGS, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIORAVANTE, Karina Eugênia. **Da geografia as imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar**. Dissertação de mestrado em Geografia Humana da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

GAUDREAU, André. JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEIGER, Pedro P. **Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch**. Revista Geosp, n. 15, p. 11-18. São Paulo: USP, 2004.

GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. Tese de doutorado em Comunicação. Orientador: André Parente. Rio de Janeiro: 2000.

GODFREY, B. **Regional depiction in contemporary film**. Geographical Review, n. 83, 1993.

GOMES, João de Lima. **Aspectos do cinema documentário**. Ensaio-5, Jornal Correio da Paraíba, João Pessoa, 07/06/1992.

GOMES, João de Lima (Org.) **Aruanda: Jornada Brasileira**. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2003.

HOBBSAWN, Eric J. **A era dos impérios: 1875-1914**. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

HOLLOWAY, M. MILLINGTON, S. **Geography in film**. Proceedings of the IGU Conference. Manchester, 1999.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. IN: CORRÊA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

IWACOW, Ana Elisabeth. **O comportamento jovem e o shopping Center – um objeto para publicidade**. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos, 2003.

LEAL, Ricardo Guanabara. **A experiência da realidade – Estudo biofilmográfico do documentarista paraibano Vladimir Carvalho**. (Comunicação do Encontro do Centro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro – 28º. Festival de Cinema de Brasília do Cinema Brasileiro). Brasília, 13 de agosto de 2001.

LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba**. João Pessoa: Santa Marta, 2007. 942 p. vols 1 e 2.

LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba**. vols 1 e 2. João Pessoa: Santa Marta, 2007.

LINS, Consuelo. **A voz, o ensaio, o outro**. Texto publicado no catálogo da retrospectiva de Agnès Varda, RJ, SP, Brasília: CCB, setembro de 2006.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. IN: **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. **Sertão das usinas: paisagem cultural canavieira paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano *Baixio das Bestas***. Clio – Série Revista de Pesquisa Histórica, n.26-2. Recife: UFPE, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelejas no planalto**. Coleção Aplauso – Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MESQUITA, Dilma. **Shopping Center: a cultura sob controle. As relações atuais entre literatura e sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORAES, Antonio Carlos Robert de. **Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1991.

MORAES, Antonio Carlos Robert de. **O sertão: um outro geográfico**. Revista Terra Brasilis, v. 4/5, p. 11-23. Rio de Janeiro, 2003.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Quadros em movimento. O uso de fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro. In: **Revista Brasileira de História. Dossiê: arte e linguagens**. São Paulo: FFLCH/USP, 1998.

MOURA, Hudson da Cunha. **Memória & Exílio: O cinema de Vladimir Carvalho**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC. Orientada pela Profa. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: PUC, 1996. 150p.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Renato Alves. **O vídeo como instrumento de registro de fenômenos geográficos**. Série Extensão, doc. 9 – PRAC/COEx/NUDOC. João Pessoa: Cartex, 1996.

NEVES, Alexandre Aldo. **Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico**. Revista EntreLugar. Grande Dourados. Ano I, n.1, p.133-156. Mato Grosso do Sul: UFGD, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Coleção Campo Imagético. Campinas: Papirus, 2005.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisanse, in: ODIN, R. e LYANT, J. C. (Ed.): **Cinemas et réalités**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277. (Tradução incipiente de Samuel Paiva).

OLIVEIRA JÚNIOR. Wenceslao Machado de. **O que seriam as geografias de cinema?** Txt - Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos. UFMG. Disponível: [HTTP://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm](http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm). Acesso em: 20/01/2010.

OLIVEIRA, José Marinho de. **O ciclo do cinema documentário paraibano: 1959-1979**. Dissertação de mestrado ECA/USP. Sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rita Galvão. São Paulo, 1985. 260p.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PADILHA, Valquíria. **Shopping Center – a catedral da mercadoria**. São Paulo: Boitempo, 2006.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Col. Campo Imagético. Campinas: Papirus, 2000.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário**. Texto publicado pela Universidade da Beira do Interior. Lisboa – Portugal, 1998. Disponível em: www.bocc.ubi.pt, acesso em 11/04/2011.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Geografias de cinema: A espacialidade dentro e fora do filme**. Estudos geográficos, Rio Claro. UNICAMP. Disponível: <http://cecemca.rc.unesp.br/ojsindex.php/estgeo>. Acesso: 14/03/2007.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação de mestrado da ECA/USP, orientada pelo Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaisieu. São Paulo: ECA/USP, 2007.

REBOUÇAS, Fernando. **Rugendas (1802-1852), por Fernando Rebouças**. Disponível em: [HTTP://www.infoescola.com/pintura/rugendas/](http://www.infoescola.com/pintura/rugendas/) Acesso em: 13/04/2012.

REZENDE, Luiz Augusto. **Realismo documentário entre as décadas de cinquenta e sessenta**. Revista acadêmica de cinema da Universidade Estácio de Sá. Revista Virtual. N. 4. Primeiro semestre de 2007. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/luizrezende.asp>. Acesso em: 20/11/2010.

RODRIGUEZ, Jefferson Vasquez. **O Homem de Areia, o estranho e as estruturas do fantástico**. Publicações eletrônicas São Paulo: Unicamp. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/h00001.htm>, acesso em 30/12/2010.

ROSE, G. **The cultural politics of place: local representation and oppositional discourse in two films**. Transactions, Institute of British Geographers, n.19, 46-60, 1994.

SANTOS, Alice Nataraja Garcia. **A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer**. Revista Espaço e Cultura. N. 25, p. 17-30, jan/jun. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros – curta e média metragem**. Segunda edição, revista e atualizada. São Paulo: IBAC, 2011.

SOUSA NETO, Manoel Fernandes de. **O território em cena: geografia, cinema e imperialismo**. Revista da Faculdade de Letras – Geografia. II Série, vol. II, pp.155-160. Portugal: Universidade do Porto, 2008.

STEFANI, Eduardo Baider. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e “multiplex”**. Dissertação de mestrado em Geografia Humana. Orientada por Júlio César Suzuki. São Paulo: FFLCH/USP, 2009.

VLADIMIR 70. **Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho**. Idealização: Objeto Sim - Projetos culturais. Curadoria: Sérgio Moriconi. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 19 a 24 de abril de 2005. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 de abril a 1º. de maio de 2005. 124p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo**. Texto de conferência no XXVIII Seminário de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa. Ouro Preto – MG, 1996.

XAVIER, Ismail. **Iracema: O cinema-verdade vai ao teatro**. Devires, v. 2, n.1, pp. 70-85. Belo Horizonte: Devires, 2004.

FILMOGRAFIA²²

A canga (2001) – Direção: Marcus Vilar

A greve (1924) – Direção: Eisenstein

A sexta parte do mundo (1925) – Dziga Vertov

Aruanda (1960) – Direção: Linduarte de Noronha

Barravento (1962) – Direção Glauber Rocha

²² Exceto os filmes de Vladimir Carvalho que estão no Anexo 04, com ficha técnica completa.

Deus e o diabo na terra de sol (1963) – Glauber Rocha

Drifters (1929) – Direção: John Grierson

Mário de Andrade e a Missão de pesquisas Folclóricas (2004) – Versão em vídeo dos registros fílmicos de Luis Sáia. Coordenador: Reinaldo Cardenuto. Editor: Ary Mifano. Pesquisadora iconográfica: Vera Lúcia Cardim de Cerqueira

Nanook (1922) – Direção Robert Flaherty

Night mail (1936) – Direção: John Grierson

O cajueiro nordestino (1962) – Direção: Linduarte Noronha

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1968) – Dir: Glauber Rocha

O encouraçado Potemkin (1925) – Direção Eisenstein

O homem com a câmera (1929) – Dziga Vertov

O Homem de Aran (1934) – Direção Robert Flaherty

Tabu (1931) – Direção Robert Flaherty

B Ô N U S

ANEXO 01 – FIGURA I

CROQUI DO PERCURSO DA PEREGRINAÇÃO FLUVIO-MARINHA DO FILME OS ROMEIROS DA GUIA

FONTE: Google Earth

Linha Preta: Trajeto realizado em embarcações, pelos pescadores romeiros. Da Praia de Ponta do Mato-Cabedelo, para a Comunidade da Guia – Costinha-Lucena - **Linha Azul**: Trajeto realizado pelos peregrinos, a pé, até o Santuário da Guia.

ANEXO 02 – FIGURA II

CROQUI DE LOCALIZAÇÃO DO ENGENHO ONDE FOI FILMADO A *BOLANDEIRA*.

Fonte: Google Earth

Pontos: **A** – Sousa na Paraíba, onde Vladimir estava quando soube do engenho de bolandeira; **B** – Região próxima de Tenente Ananias, fronteira com o Rio Grande do Norte, onde se localizava o Engenho filmado em *A Bolandeira*.

ANEXO 03 – FIGURA III

CROQUI DO PERCURSO REALIZADO POR JOSÉ AMÉRICO, MONTADO À CAVALO, SEGUNDO SUA AUTOBIOGRAFIA NO FILME *O HOMEM DE AREIA*

Fonte: Google Earth

Ponto A ao B - Trajeto aproximado da viagem de José Américo. **A** – Campina Grande, microrregião do Agreste. **B** – Sousa, microrregião do Sertão.

ANEXO 04

FILMOGRAFIA DE VLADIMIR CARVALHO²³

1962

ROMEIRO DA GUIA

35mm, P&B, 15 minutos

Direção e Roteiro: João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho

Fotografia: Hans Bantel

Assistente de Câmera: Manuel Clemente

Montagem: João Ramiro Mello

Música: Pedro Santos

Narração: William Mendonça

1968

A BOLANDEIRA

16-35mm, P&B, 11 minutos

Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho

Produtor associado: Marcus Odilon Ribeiro Coutinho

Fotografia: Manuel Clemente

Montagem: João Ramiro Mello

Poema: Jomar Moraes Souto

Narração: Paulo Pontes

1968

O SERTÃO DO RIO DO PEIXE

(Filme posteriormente absorvido por O PAÍS DE SÃO SARUÊ)

16mm, P&B, 50 minutos

Direção e Produção: Vladimir Carvalho

Fotografia: Manuel Clemente

Montagem: Vladimir Carvalho e Raimundo Pereira

1970

VESTIBULAR 70

35mm, P&B, 14 minutos

Direção e Roteiro: Vladimir Carvalho e Fernando Duarte

Fotografia: Fernando Duarte, Heinz Förthman, Miguel Freire

Montagem: Eduardo Leone, Cecil Thiré

Música: Caetano Veloso, Conrado Silva

1971

O PAÍS DE SÃO SARUÊ

16-35mm, P&B, 85 minutos

Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho

Produtor associado: Marcus Odilon Ribeiro Coutinho

Fotografia: Manuel Clemente

Montagem: Eduardo Leone

Música: José Siqueira, Marcus Vinícius

Poema: Jomar Moraes Souto

Vozes: Echio Reis (poema), Paulo Pontes (narração)

Assistente de direção: Walter Carvalho

1972

INCELÊNCIA PARA UM TREM DE FERRO

35mm, Cor, 20 minutos

Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho

²³ Compilada, com alguns acréscimos, de: MATTOS, Carlos Alberto. **Vladimir Carvalho – Pedras na lua e peleja no planalto**. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Produtor associado: José Carlos Avellar
 Fotografia: Walter Carvalho
 Montagem: Adamastor Câmara, Vladimir Carvalho
 Pesquisa: Virginus da Gama e Mello, Paulo Mello
 Narração: Paulo Pontes
 Música: Armorial, Luiz Gonzaga, cirandeiros

1973

O ESPÍRITO CRIADOR DO POVO BRASILEIRO

35mm, Cor, 14 minutos
 Direção e roteiro: Vladimir Carvalho
 Fotografia: Fernando Duarte
 Montagem: João Ramiro Mello
 Música: Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim, Antônio Carlos Nóbrega
 Narração: Paulo Pontes

1973

ITINERÁRIO DE NIEMEYER

16mm, P&B, 19 minutos
 Estrutura e coordenação: Vladimir Carvalho
 Fotografia: Fernando Duarte
 Som: Maurice Capovilla
 Montagem: Hermano Penna, Vladimir Carvalho, Ricardo Moreira, Cecil Thiré, Manfredo Caldas
 Música: Villa-Lobos
 Consultoria: Luís Fisberg

1974

VILA BOA DE GOYAZ

35mm, Cor, 14 minutos
 Direção e roteiro: Vladimir Carvalho
 Fotografia: Heinz Förthman
 Montagem: João Ramiro Mello
 Narração: Arnaldo Jabor
 Música: Quinteto Violado, Tonico do Padre, anônimos

1975

A PEDRA DA RIQUEZA

35mm, P&B, 15 minutos
 Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho
 Fotografia: Manuel Clemente, Fernando Duarte
 Montagem: João Ramiro Mello
 Música: Fernando Cerqueira
 Narrador: José Laurentino

1975

QUILOMBO

16mm, Cor, 23 minutos
 Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir carvalho
 Fotografia: Walter Carvalho
 Montagem: João Ramiro Mello
 Música: Tonico do Padre, Folia do Divino
 Narração: Paulo Pontes

1976

MUTIRÃO

16mm, Cor, 19 minutos
 Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho
 Fotografia: Fernando Duarte
 Imagens adicionais: Ronaldo Guerra, Walter Carvalho

Som: Walter Goulart
Montagem: Manfredo Caldas

1977

PANKARARU DE BREJO DOS PADRES

16mm, Cor, 35 minutos

Direção e roteiro: Vladimir Carvalho

Fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Manfredo Caldas

Pesquisa: Cláudia Menezes

Som direto: Jom Tob Azulay

1979

BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN

35mm, Cor, 20 minutos

Um filme de Vladimir Carvalho e Eugene Feldman

Compilação, estrutura e produção: Vladimir Carvalho

Fotografia: Eugene Feldman

Imagens adicionais: Alberto Roseiro Cavalcanti, Walter Carvalho

Montagem: Manfredo Caldas

Depoimentos: Athos Bulcão, Luiz Perseghni

1982

O HOMEM DE AREIA

35mm, P&B, 116 minutos

Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho

Direção de produção: Carlos Del Pino

Fotografia: Walter Carvalho

Som direto: Antônio César

Montagem: Ricardo Miranda, Manfredo Caldas

Música: J. Lins, canções e hinos diversos

Narração: Fernanda Montenegro, Mario Lago

Entrevistadores: Adalberto Barreto, Gonzaga Rodrigues, Natanael Alves, Waldemar Solha

1984

PERSEGHINI

16mm, Cor, 21 minutos

Direção e roteiro: Vladimir Carvalho e Sérgio Moriconi

Produção: Vladimir Carvalho

Fotografia: Alberto Roseiro Cavalcanti

Som direto: Francisco Pereira

Montagem: Manfredo Caldas

Pesquisa: Gioconda Caputo

1984

O EVANGELHO SEGUNDO TEOTÔNIO

35mm, Cor / P&B, 90 minutos

Direção e roteiro: Vladimir Carvalho

Fotografia: Chico Botelho, Alberto Roseiro Cavalcanti

Montagem: João Ramiro Mello

Música: Marcus Vinícius

Som direto: Walter Rogério, Chico Bororo

Narração: Ester Góes

Direção de produção: Armando Iaccerda

1989

NO GALOPE DA VIOLA

16mm, Cor, 15 minutos

Direção e roteiro: Vladimir Carvalho

Produção: Vladimir Carvalho, Normando Santos
 Fotografia: Manuel Clemente
 Montagem: Eduardo Leone
 Música: Otacílio Batista e Oliveira de Panelas

1990

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA

16-35mm, Cor / P&B, 175 minutos

Direção, roteiro e produção: Vladimir Carvalho

Fotografia: Alberto Roseiro Cavalcanti, David Pennington, Fernando Duarte, Jacques Cheuiche, Marcelo Coutinho, Waldir de Pina, Walter Carvalho

Música: Zé Ramalho

Poema: Jomar Moraes Souto

Montagem: Eduardo Leone

Som direto: Chico Bororo

Narração: Othon Bastos

1996

COM OS PÉS NO FUTURO (ZUM-ZUM)

16mm / Betacam, Cor, 7 minutos

Direção e roteiro: Vladimir Carvalho

Produção: Manduka, Zum-Zum

Música: Manduka

Fotografia: André Luís da Cunha

Montagem: Frederico Schmidt, João Ramiro Mello

1997

ARIANO SUASSUNA EM AULA-ESPETÁCULO

Betacam, Cor, 46 minutos

Direção: Vladimir Carvalho

Fotografia: Waldir de Pina, André Luís da Cunha

1998

MANEJO FLORESTAL

Betacam, Cor, 30 minutos

Direção: Vladimir Carvalho

2000

BARRA 68 – SEM PERDER A TERNURA

35mm, Cor / P&B, 82 minutos

Direção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho

Produção executiva: Manfredo Caldas

Fotografia: André Luís da Cunha

Som direto: Chico Bororo

Montagem: Manfredo Caldas, Vladimir Carvalho

Música: Marcus Vinícius, Luís Marçal

Imagens adicionais: Marcelo Coutinho, Jacques Cheuiche

Som direto adicional: Paulo Seabra, Ivan Capeller

2001

PÁTRIA AMADA BRASIL

Betacam, Cor, 30 minutos

Direção: Vladimir Carvalho e Manfredo Caldas

Produção: Mário Lúcio Brandão

Fotografia: Waldir de Pina

Montagem: Manfredo Caldas

Som: Ricardo Pinelli

2007

O ENGENHO DE ZÉ LINS

35mm, Cor, 84 minutos

Direção, produção, pesquisa e roteiro: Vladimir Carvalho

Produção executiva: Eduardo Albergaria, Leonardo Edde

Fotografia: João Carlos Beltrão, Jacques Cheuiche, Walter Carvalho, Waldir de Pina

Fotografia adicional: Karen Akerman, Cristiana Grumbach, Lula Carvalho

Música: Leo Gandelman, José Siqueira, Luiz Gonzaga, André Moraes

Montagem: Renato Martins, Vladimir Carvalho

Som: Jamal Shreim, Osman Assis

Narração: Othon Bastos

Elenco: Ravi Ramos Lacerda

2011

ROCK BRASÍLIA: ERA DE OURO

35mm, Cor, 111 minutos

Direção: Vladimir Carvalho

Produção: Marcus Ligocki

Fotografia: André Carvalheira

Som direto: Chico Bororo

Montagem: Vladimir Carvalho e Sérgio Azevedo

Edição de som: Dirceu Lustosa

Mixagem: Pedro Noizyman

Masterização: José Luiz Sasso

Coprodução: Canal Brasil

Produção: Vertovisão e Ligocki-z

OUTROS TRABALHOS DE CINEMA

O GRITO DA TERRA (1964)

Direção: Olney São Paulo

Assistente de montagem: Vladimir Carvalho

OPINIÃO PÚBLICA (1965)

Direção: Arnaldo Jabor

Assistente de direção: Vladimir Carvalho

RIO, CAPITAL MUNDIAL DO CINEMA (1965)

Supervisão: Arnaldo Jabor

Assistente de direção: Vladimir Carvalho

DRAMÁTICA POPULAR (1968)

Direção: Geraldo Sarno

Produção executiva: Vladimir Carvalho

OS HOMENS DO CARANGUEJO (1969)

Direção: Ipojuca Pontes

Co roteirista e produtor executivo: Vladimir Carvalho

OS IMAGINÁRIOS (1969)

Direção: Geraldo Sarno

Produção executiva: Vladimir Carvalho

JORNAL DO SERTÃO (1970)

Direção: Geraldo Sarno

Produção executiva: Vladimir Carvalho

BRASÍLIA ANO 10 (1970)

Direção: Geraldo Sobral Rocha

Coordenação: Vladimir Carvalho

CABRA MARCADO PARA MORRER (1981)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistente de direção (1964): Vladimir Carvalho

Produtor associado (1981): Vladimir Carvalho

UMA QUESTÃO DE TERRA (1988)

Direção: Manfredo Caldas

Produtor associado: Vladimir Carvalho

NEGROS DE CEDRO (1998)

Direção: Manfredo Caldas

Roteiro: Vladimir Carvalho e Manfredo Caldas

KALUNGA – UM POVO DO CERRADO (2005)

Direção: Manfredo Caldas

Roteiro: Vladimir Carvalho

ANEXO 05 TRANSCRIÇÕES DO FILME *A BOLANDEIRA*

Textos e Narração

Cartela de abertura:

“...roda superior também grande, que chamão volandeira porque o seu modo de andar circularmente sobre a moenda, se parece com o voar de hum pássaro quando dá no ar seus rodeios.”

ANTONIL, autor do século XVIII (In “Cultura e opulência no Brasil”)

Narração:

O Engenho é uma das mais antigas realizações da inventiva humana, talvez, a sua primeira máquina.

A trajetória do seu aperfeiçoamento é uma verdadeira saga da luta tenaz do homem para transformar a natureza.

No caso da extração do açúcar, a história do engenho começa com o sistema da mó, uma espécie de roda de pedra acionada pelos escravos, que esmagava os gomos da cana contra uma base no solo.

Foi a duras penas, porém, que o homem desenvolveu o sistema da mó e avançou ao longo dos tempos até chegar ao processo da bolandeira, uma engrenagem mais complexa.

Superada a mó, quase pré-histórica no Brasil colônia, os engenhos de açúcares, como chamavam os portugueses, implantaram a bolandeira utilizando como força tração a água dos riachos, represados nas proximidades, para impulsionar a roda da moenda.

Este tipo de engenho se disseminou rápido pelo litoral, em vista da existência de água abundante e fez a fortuna de muitos senhores de escravos à mercê da crueldade do cativo.

Todavia, mesmo na faixa litorânea de água farta, muitos engenhos apelaram para a tração animal usando a força de bois mansos que puxavam docilmente a bolandeira ruidosa.

(Imagens animadas)

O último sistema foi levado pelos colonos que se aventuraram na conquista através dos sertões semi-áridos do nordeste, a centenas de léguas da costa, numa região em que a ausência de água já é uma tragédia.

Esses engenhos nasceram mirrados e foram chamados de engenhocas, fabricando não açúcar, como no brejo, mas aguardente e rapadura.

No sertão, os colonos aproveitaram os baixios, vales úmidos e depois as margens dos açudes para o plantio da cana-de-açúcar e o bois das fazendas de gados constituiu-se em tração única para acionar a bolandeira.

Nas terras secas do oeste da Paraíba, ainda hoje, em plena vigência da tecnologia, pode-se assistir ao trabalho obscuro da moenda feita de pau-ferro e uma dessas engenhocas de rapadura, funcionando como há duzentos anos atrás, num espantoso recuo à idade da madeira.

(Imagens animadas – som da moenda e dos bois)

Poesia:

Os dentes da bolandeira
São um edifício qualquer
Palha de cana, poeira
Suor de homem, mulher.

Os dentes da bolandeira
Não tem na boca o céu
Deles nem a bagaceira
Sabe as palavras de mel

Os dentes da bolandeira
Não são de ossos nascidos
Extraem mel pra caldeira
Não são dentes extraídos

As vezes geme rodando
Nesta roda pontiaguda
O que eles vão reclamando
Saberá a junta muda?

O órfão da fazenda
O engenho veio depois
Era a roldana, a moenda
Puxada em junta de bois

Era a simples bolandeira
Gemendo num eixo assim
Espremendo um caldo ralo
Para mel, para alfinim

Espremendo um caldo doce
Açucarado, espumante
Espalhando o odor que trouxe
Da plantação da vazante

O órfão da fazenda
O engenho veio depois
Era a roldana, a moenda
Puxada em junta de bois

Os dentes da bolandeira
Rodam de noite e dia
A boca da noite, açúcar
Parece que pronunciam

Semelham dentes careados
Apesar do doce afã
Empalitando o silêncio
Aberto a luz da manhã

De novo na bolandeira
Vou refazer o cansaço
Como esses homens
Que a beira de um canavial,
Num braço
Levam somente enxada
No outro não levam nada
Ou levam... levam o cansaço
O suor, mel e bagaço.

Era a simples bolandeira
Gemendo num eixo assim
Espremendo um caldo ralo
Para mel, para alfinim

Para o mar e para as ilhas
Indo escorrer a finura
Endurecido em caixilhas
Ou formas de rapadura

E os homens da bolandeira
Ausentes do mel, da renda
Assimilando a suadeira
Do inferno que se sustenta

Nas tachas de mel repletas
O calor do fogo ardente
A luz dos olhos sem metas
Nenhum futuro presente

A luz dos olhos no rol
Das contas que não farão
A não ser essa sem sol
Que os ossos deles serão

(Imagens animadas com música)

Um dia, as chuvas de inverno
Capuchos brancos trarão
Detrás das grades do inferno
Que sonhos não ferverão

Nas sementeiras do inverno
Seu suor é algodão
Detrás das grades do inferno
Amargam o mel no torrão

Amargam o mel, o melado
Fica no rosto em suor
Quanto ao doce é um gosto alado
Distante, não está em redor

Não está na ponta da língua
Está num tempo melhor
Num tempo em que nunca a minguia
Morriam tanto assim... e só

Narração:

O dono desse engenho de bolandeira enfrenta ilusória e orgulhosamente os prejuízos que aumentam a cada safra.

Somente a ultrapassada soberba do antigo senhor, o faz continuar na lida da moagem aos 80 anos de idade. Para ele seria uma desonra, estando ainda vivo, saber o seu engenho de fogo morto.

Enquanto o engenho movido a óleo diesel, com atividade na mesma área, atinge uma média de 30 cargas por dia, cada carga com duzentas unidades, o engenho movido a boi nunca alcança número superior a cinco cargas.

A rapadura participa com intensidade da mesa do sertanejo, adoçando o café, misturado ao feijão à falta de carnes, ou simplesmente bebida como garapa a guisa de refrigerio nos dias quentes.

O caboclo conhece o seu teor de alimento integral, capaz de suprir muitas carências, e usa a rapadura durante tarefas nas quais só pode ingerir alimentos leves. É o caso dos vaqueiros e tangerinos que viajam dias e dias tangendo as boiadas, num regime de apenas carne seca, farinha e rapadura.

A sua produção é consumida, portanto, em grande parte no próprio sertão e a feira é o seu ponto principal de escoamento.

FICHA TÉCNICA:

VLADIMIR CARVALHO (Direção e Produção)

MANUEL CLEMENTE (Fotografia e Câmera)

JOMAR MORAIS SOUTO (Poema)

JOÃO RAMIRO MELLO (Montagem)

PAULO PONTES (Voz e Narração)

ECHIO REIS (Voz do Poema)

ALBERTO NEPOMUCENO e BATISTA SIQUEIRA (Música)

RUGENDAS VISCHER e FRANZ POST (Reproduções de gravuras e quadro)

Apoio:

Banco Industrial de Campina Grande (Rio)
Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba
Museu do Açúcar e do Alcool (Recife)

Agradecimentos Especiais:

Conselho Estadual de Cultura da Paraíba
(Sob a presidência do escritor Virgínius da Gama e Mello)

Laboratório: Líder Cinematográfica
Estúdio de Som: Rivatom

ANEXO 06

ROTEIRO DECUPADO DE OS ROMEIROS DA GUIA

FICHA TÉCNICA

Título: Os Romeiros da Guia

Diretores: João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho

Ano de Produção: 1962

Duração: 16 minutos

Cor: Preto & Branco

Bitola: 35mm

Produção: MEC / INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo

Co-Produtor: Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba

Fotografia: Hans Bantel

Assistente de fotografia: Manuel Clemente

Montagem: João Ramiro Mello

Música: Pedro Santos

Bendito “tirado” por Maria Francisca de Jesus

Participação especial: Coral do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba

Música Folclórica recolhida no local

Narração: William Mendonça

Laboratórios:

Líder Cinematográfico - Rio

Rex Filme S.A. – São Paulo

SEQ	CENA	PLANO	IMAGEM	SOM
01	01	Cartelas	Créditos	(Música de fundo é um coco a N. Sra. orquestrado e cantado por coral. Apenas um refrão: <i>Eu vou , eu vou, eu vou/ Eu vou pra Guia agora/ Pagar minha promessa/ Visitar Nossa Senhora</i>)
		Cartela	As ruínas da Igreja de N. S. da Guia estão situadas no litoral da Paraíba, nordeste do Brasil. Uma vez por ano, romeiros de diversos pontos da região singram as águas da praia de Costinha e do Rio Sanhauá, e após a visita ao velho santuário dão início aos folgedos que se estendem até o amanhecer do outro dia.	Idem
		Cartela	Este documentário pretendeu recolher o lírico e o folclórico dessas peregrinações num esforço de coleta dos elementos etnográficos e registro do fato social.	Idem
		Cartela	<i>“E as crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas...”</i> <i>“...saem das missas consagradas para os ágapes selvagens...”</i> Euclides da Cunha (Os Sertões)	
		Fade	Fade in / Fade out	

02	01	PG	Vila de pescadores da praia de Ponta de Mato, com casas de palhas e varas (Sons de pessoas conversando) e um grupo se aproxima.	Burburinho das pessoas
		PP	Mulher retira a “porta de vara e palha” abrindo a sua casa	Idem
		PC	Um morador sai da sua casa com a mulher e fecha a porta.	Idem
		PM	Uma criança sai da casa e em seguida sai uma mulher e mais uma criança e fecha a porta.	Idem
		PC	Câmera foca apenas pernas e pés descalços que caminham numa só direção.	Inicia a narração: <i>No dia, em que os rudes homens do mar empreendem com suas famílias, a peregrinação fluvial ao...</i>
		PP	PP – Mulher aparece na janela	<i>... santuário de sua devoção...</i>
		PC	Romeiros se dirigem à praia onde os barcos estão ancorados	<i>... a praia de Ponta de Mato, amanhece de aspecto festivo.</i>
		Close	Pés descalços de um romeiro na beira mar recebe as ondas (vozes em burburinho).	Burburinho das pessoas
	02	PG	Barcos ao mar com os romeiros subindo a bordo	Continua a narração: <i>Levados em jangadas, os...</i>
		PC	Romeiros em primeiro plano e a praia ao fundo com os barcos sendo ocupados por eles	<i>...romeiros alcançam os barcos e ficam...</i>
		PM	Barqueiro desamarrando a vela do mastro	<i>...ao largo esperando a maré ...</i>
		PP	Jangadeiro joga a corda para o alto	<i>... e o vento propícios</i>
		PA	Jangadeiro solta parte da vela e se esforça para subir e solta o restante.	Voices em burburinho
		PG	Em primeiro plano, a balustrada de um muro, em segundo os romeiros na beira da praia. Ao fundo o mar e os barcos.	Idem
		Close	Jangadeiro de chapéu de palha, cachimbo na boca, solta baforada ao vento.	Idem
			PG – Os barcos começam a navegar com os romeiros.	Idem
		PC	(Inicia a dramatização): Em primeiro plano, fundos de duas casas em separado e um porco fuça o chão, em segundo a frente de outra casa. Um menino sai às pressas e vestindo a camisa como se estivesse atrasado para acompanhar os romeiros.	Coco com arranjo diferente e musicado em assovio.
		PC	Algumas crianças e adultos estão sentados absortos olhando para o mar e o “menino atrasado” chega e para no meio deles, apreensivo olhando na mesma direção.	Idem

03	01	PG	Os barcos já estão singrando e se distanciando da praia.	Idem
		PC	O menino corre em direção a praia.	Idem
		Trav Em PAN	A câmera acompanha a sombra no chão do menino correndo na praia.	Idem
		PP	Menino correndo de frente, passa ao lado câmera.	Idem
		Contre-Plongee Em PC	O menino volta ao continente e corre entre rochas, sobe ao lado de uma muralha, possivelmente de um forte em ruínas. A câmera acompanha a subida até ficar no nível do menino que agora galga a muralha, e caminha sobre o muro para olhar o mar de cima, onde seria o lugar de um canhão que está no chão.	Idem
03	02	PG	O mar e as jangadas ficando pequeninas pela distância. É a visão do menino.	Idem
		PP Em Contre-Plongee	O menino, tristonho, acena em despedida para o mar.	Idem
		PC	Do menino acenando de costas para a câmera em cima da muralha e ao fundo só céu. O menino desce a muralha e corre. A câmera acompanha sua descida.	Idem
		Contre-Plongee Em PP	O menino corre em direção ao mar como se estivesse tentando alcançar as embarcações.	Idem
		PC	O menino corre em direção a câmera até ficar em PP e olhar para o além.	Idem
		PG	Os barcos já estão sem condições de alcance para ele.	Idem
		PP	O menino perde as esperanças e esmurra o vento, demonstrando ter perdido a viagem e volta-se para o continente.	Idem
		Contre-Plongee	O menino agora caminha lentamente, com as mãos segurando as pernas da calça e cabisbaixo.	O bendito, nas vozes dos romeiros.
		PG, PC, PP	Os barcos no mar, em conjunto, duplas, etc.	Idem
		Trav Em Close	As águas do mar espalhadas pela lateral de um barco.	Idem

04	01	Trav Em PC	Os barcos com velas estufadas singram rapidamente,	Idem
		PP	Os romeiros sentados nos barcos	Idem
		Trav Em PG	A costa sendo avistada do barco.	Idem
		Trav Em PP	Imagem da flora do manguezal.	Idem
		Trav Em Close	As águas do mar agitadas pelos barcos.	Idem
		Trav Em PP	A passagem de um barco com os romeiros sentados.	Idem
		Trav Em PC	Árvores do mangue	Idem
04	01	PAN	Os barcos a distância.	Idem
		PP	Barcos com os romeiros	Idem
		Trav	Vegetação do manguezal	Idem
		Close	As águas agitadas pelos barcos.	Idem
		Close	Lama do mangue onde um caranguejo sai do seu esconderijo e pára como se estivesse ouvindo os romeiros cantando e olhasse para o evento.	Idem
		Det	Lateral do barco e uma corrente descendo para ancorar.	(fim do cântico)
05	01	PC	Barcos atracando	Começa a narração: <i>A Guia como é conhecida pelos crentes ...</i>
		PC	Barco atracado pessoas descendo.	<i>...fica a duas milhas ...</i>
		PAN	Do ancoradouro avista-se outros barcos descendo as velas.	<i>...e os barcos deixam para trás converteando por entre o mangue.</i>
		PG	Os romeiros caminham entre os coqueirais em direção a câmera	Começa uma ladainha “bendito” cantada pelos romeiros
		PG	Os romeiros passam pela vila da Guia, no meio dos coqueirais e casa de palhas.	Continua o bendito
		Close	Uma criança chorando, sentada no batente da porta de uma casa.	Idem
		PC	Os romeiros se distanciam da vila.	Idem
		PG	Em primeiro plano a ladeira que eles vão subir, em segundo eles se dirigindo para a ladeira e ao fundo as casas e os coqueirais.	Idem
		Close	Contre-plongee, das palhas dos coqueiros balançando,	Idem

	02	PP	Romeiros subindo a ladeira. Ao fundo avista-se a igreja	Idem
		PC	O caminho da subida e a Igreja ao fundo, surgem os romeiros em primeiro plano de costas caminhando em direção a igreja.	Idem
		PA	Uma romeira sobe lentamente com uma vara, servindo de bengala. A câmera acompanha, abrindo para um PC, denunciando que ela está longe e atrás do grupo.	Idem
06	01	PC	Em primeiro plano cruzeiros do cemitério em frente a Igreja em segundo plano. Os romeiros começam a entrar na Igreja.	Idem
		Close	Um leve contre-plongee dos detalhes da arquitetura da igreja.	Idem
06	01	PM	De dentro da Igreja, na porta, a câmera capta romeiros entrando em contra luz.	Idem
		PC	Do altar, a câmera capta os romeiros em contra-luz entrando na Igreja.	Idem
		Close	O batente da Igreja e dos pés dos romeiros.	Idem
		PM	Uma romeira entra caminhando de joelhos com um objeto na mão.	Idem
		PM	Romeiros de costas para a câmera e de frente para o altar, rezam em silêncio, alguns em pé e outros ajoelhados.	Idem
		Close	Imagens dos santos em pedestais.	idem
		Close	Vários closes de ex-votos – Romeiros oram e põe ex-votos num ambiente repleto desses objetos.	Narração: O ex-votos, cavados rústicamente a ponta de faca e inspirados no costume milenar de depositar totens...
	02	Close	Close numa romeira de perfil que move os lábios sofregamente orando.	... aos pés dos deuses são a impressão do sincretismo religioso...
		Det	Detalhe da mão da romeira manuseando o rosário com os dedos.	... de nossa gente.
		Close	Close do perfil de uma romeira negra movendo os lábios (plano de abertura com os créditos)	Silêncio
		Det	De ex-voto, depois de uma vela acesa.	Idem
		Fusão	Imagem da vela acesa para o candeeiro na cabana onde acontece a parte profana da festa. (começa o canto e dança do coco)	Canto do coco

07	01	Det	Os pés de uma romeira, dançando o coco, em plongee.	Idem
		Det	Câmera baixa de 3 dançarinos de coco, um masculino e dois femininos.	Idem
		Plongee Em PC	Uma roda de romeiros dançando coco.	Idem
		Contre-Plongee	Pernas e saia de uma romeira nos passos e rodadas do coco.	Idem
		Close	Rosto da romeira alegre e dançando. Ela ri e vemos que falta um dente frontal.	Idem
		Plongee	Da roda de romeiros dançando.	Idem
		Closes	De romeiras alegres e dançando.	Idem
		PP	No bar, romeiros bebem como se disputasse cada gole. Pega o copo com a bebida, mostra pros demais, cospe no chão, bebe o líquido.e passa pro outro.	Idem
07	02	Close	Um romeiro de meia idade dançando e sorrindo muito.	Idem
		Close	Um romeiro idoso, dançando e sorrindo.	Idem
		Plongee	Da roda de coco, onde homens e mulheres rodopiam e simulam umbigadas.	Idem
		Close	O músico batendo tambor.	Idem
		Plongee	Roda de coco outra vez, onde se vê também crianças.	Idem
		PP	No bar, agora são as mulheres que seguem o mesmo ritual da bebida.	Idem
		Close	Os pés dos dançarinos.	Idem
		PP	Mulheres dançando e rodopiando no batuque do coco.	Idem
		Close	Uma mulher com uma criança no braço, com fisionomia "sem graça".	Idem
		PA	Da banda de coco, tambor, ganzá e maracás.	Idem
		Close	O tocador de tambor fumando.	Idem
		Plongee	Da roda de coco.	Idem
	03	PG	No escuro se vê ao longe a palhoça da festa na luz de candeeiro.	Idem
		Close	Da copa dos coqueiros mostrando o dia amanhecendo.	Idem
		PP	Da faixa da Igreja pela manhã.	Idem
		PG	O mar e um barco com 3 pescadores e um farol ao fundo.	Idem
		PP	Silhueta de um homem no cais com uma vara de pescar na água.	Idem
		PC	Um curral de peixes (armadilha de pesca feita dentro do mar para encurralar os peixes grandes).	Idem

	04	Close	No tambor do coco e nas mãos tocando com baquetas.	Idem
		Contre-Plongee	Em close, do tocador de maracás.	Idem
		Plongee	Em PA, de 2 homens ainda no bar.	Idem
		PC	Da roda de coco ainda no embalo, mas com menos dançarinos.	Idem
		PA	Mulher sentada com criança no colo dormindo.	Idem
		PP	Menino de chapéu, sentado no chão e dormindo escorado nas paredes de palha.	Idem
08	01	Close	O candeeiro amarrado no poste, funde para folhas das árvores com os raios do sol.	Silêncio
		PG	Curral dos peixes, com os raios do sol da manhã brilhando nas águas.	Idem
08	01	PC	Silhueta de dois homens carregando uma rede de pesca a beira mar e o sol nascendo no horizonte.	Idem
		PP	Frente da Igreja com dia em claro.	Idem
		PAN	Dos coqueiros na costa.	Idem
	02	PC	Os romeiros caminhando de volta a beira mar.	Burburinho
		PG	Os barcos ancorados e os romeiros entrando para o retorno ao mar.	Idem
		PC	Barcos com os romeiros.	idem
		PPs	Romeiros entrando nos barcos e sendo ajudados pelos colegas.	Idem
		PP	Uma romeira no barco passa por baixo da vela.	Idem
		PG	PG - Barcos e romeiros se preparando para voltar.	Idem
		PP	Lateral do barco com a corrente subindo a âncora para liberar o barco.	Idem
		PC	Os barcos começam a singrar mar adentro.	Silêncio
		Close	Da frente de um barco cortando as águas.	Idem
		PG	Ancoradouro com barcos ainda saindo e ao fundo outros já no mar.	Idem
		PAN	Barcos navegam de velas içadas mar adentro.	Idem
		Close	Caranguejo na lama volta para a sua toca/buraco.	Idem
		Close	De tronco de coqueiro rolando na beira mar entre as ondas.	Idem
		PAN	Com PC, de barco com garotos que pulam na água.	Idem

09	01	PG	Em primeiro plano uma roupa pendurada numa vara fincada na praia. Em segundo o mar e as ondas. O menino que perdeu a viagem sai do mar e corre em direção as roupas penduradas e começar a vestir andando e passa pela câmera.	Idem
		PC	O menino chega junto a homem que pinta uma lateral de um barco na areia e pergunta algo. O homem olha pro alto como se tentasse dizer as horas, pelo sol, e o menino sai.	Idem
		PC	O menino sobe a muralha das ruínas do forte.	Idem
		PM	O menino vai para o lugar onde fica o canhão sobe para observar o mar.	Idem
	02	PG	Visão do menino é do mar ao longe calmo e sem viv'alma.	Idem
		PM	O menino senta no canhão e começa a cutucar os pés.	Idem
09	03	PG	O mar e o rio calmo, sem ninguém	Idem
		PM	O menino cutuca os pés e ouve o canto dos romeiros, levanta rapidamente e caminha sob a muralha.	Canto dos romeiros do coco a N. Senhoa.
		PP	O menino para e acena para a direção do mar e dos romeiros que se aproximam em suas jangadas.	Idem
		PG	Dos barcos se aproximando da costa.	Idem
		Fade	Fade in/fade out abrupto	Idem
		Cartela	FIM / INCE 1962.	

ANEXO 07

TRANSCRIÇÕES DO FILME *O HOMEM DE AREIA*

Filme de Vladimir Carvalho

Narração de Mario Lago da autobiografia de José Américo:

Eu nasci numa sexta-feira, as duas da madrugada, do dia 10 de janeiro de 1887. Venho do casal Inácio Augusto de Almeida, proprietário de terras e Josefa Leal de Almeida, dona de casa.

No ano seguinte ao do meu nascimento veio a abolição e, no outro, foi proclamada a República.

Ao dar os primeiros passos ingressei no mundo renovado com os seus pregões de fraternidade e liberdade. E o que se vê? Um século de sangue e de pânico universal.

Sou de Areia, interior da Paraíba, na encosta oriental da Borborema. Terra alta de chuvas copiosas e verões cáusticos, em plena fogueira tropical.

Chamam-me de José. José Américo para o uso e por completo José Américo de Almeida.

Depois do seminário, tendo passado pelo Lyceu Paraibano, ingressei na Faculdade de Direito do Recife. Inibido e perplexo não posso dizer que tenha sido um bom estudante, mas devorava a margem das matérias do curso todos os livros que alcançava. Em 1908, sai bacharel sem brilhos excepcionais e sem passagens pela clássica boemia. Formado aos 21 anos, nomeara-me promotor público em Sousa, nos confins do sertão.

Com o atraso da época fiz a viagem em 7 dias à cavalo, partindo de Campina Grande que já despontava como grande entreposto, fervilhante de vida e negócios, com sua feira e comércio de algodão.

O sertão, no entanto, apresentava uma fisionomia oscilante. O clima inconstante sofria agressão do tempo. Identificavam-se os sinais da última devastação: garranchos e ossadas, árvores mutiladas, a vegetação misérrima.

A seca decretava este destino instável. Esse sim era o reino mineral. Pedras de todos os formatos com esculturas nativas. Um mundo de pedras. Rochas que se descascavam como cobras.

À margem dos caminhos, uma gente miúda via suntar desconfiadas. Isoladas do mundo, pouco se diferenciava dos bichos com quem se entendiam melhor do que com estranhos. Fugiam ao mínimo gesto de aproximação, esquivos como os Tapuias Cariris – seus ancestrais.

Uma vida obscura se apegava as taperas como na caverna primitiva. Ignoravam o destino de nômades a que periodicamente estavam sujeitos.

Tudo era inóspito. Os raios do sol pareciam labaredas soltas ateando a combustão total. Um incêndio estranho que ardia de cima para baixo. Nuvens como chamas que voassem. O sol que era para dar beijo de fecundidade, dava um beijo de morte, longo, cáustico como um cautério monstruoso.

Como era feia a natureza na sua nudez de pau e pedra. Dessa altura se divisava a perspectiva percorrida a visão de um sol que macerava tanta miséria. Tudo cor de cinza. A planície alagava de fulguração vertiginosa. Até as colinas avulsas se afiguravam blocos de luz. Ventava. Mas não era o vento pontual da boca-da-noite, sujo de pó como menino traquino. Era um sopro do inferno que, alteando-se parecia querer rasgar as nuvens para acender a fogueira.

A flora desfalecia. Até aonde dava a vista se achatava a paisagem cinzenta.

Os animais que se salvavam comendo espinhos pareciam esqueletos vivos. Os menores sobreviviam algum caprino que não estranhava o jejum. Outro rebanho alimentava-se de cactos queimados, como se comesse brasa e fuçava o leito seco do rio para beber.

Era uma calma. O céu branco como um espelho não se mexia. O mato parecia de chumbo. Quietos, como quem suspende o fôlego. Um calorão como se as profundas estivesse a flor da terra.

A risada da seriema parecia um soluço.

(BG – animais, terras rachadas, cadáveres)

Canseiras invencíveis desde as manhãs abrasadas pelos plainos intermináveis. São os que se retiram com a seca no encalço.

(BG – família de retirantes)

Os fantasmas estropiados como que vão dançando de tão trêpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leve as pernas, em vez de ser levados por elas. Andavam devagar, olhando para trás como quem quer voltar. Não tinham pressa de chegar porque não sabiam aonde iam.

Expulsos do seu paraíso por espadas de fogos, iam ao acaso em descaminhos, no arrastão dos mal fados. Os retirantes fugiam do sol. E o sol guiava-os neste forçado nomadismo.

(BG)

Deixei para trás a comarca e o sertão e fui em seguida nomeado Procurador do Estado. Para compensar a vida retirada entre papéis, ainda nos verdes anos, dedicava-me a literatura no convívio com os grupos da província e escrevi, em surdina, um romance sobre o que sabia e ele virou um grito de reforma agrária.

Chegada de Jorge Amado para visita a José Américo:

Jorge Amado: Bom dia! Cada vez mais jovem. (repcionado por JÁ)

Jorge Amado: Mas, todos nós tivemos a experiência desse Brasil desses anos que vem, das vésperas da Revolução de 30 até os dias de hoje. Foi um homem muito importante na minha vida. Não só na minha. José Américo foi importante na vida de todos os brasileiros. Mesmo aqueles brasileiros do mais remoto interior do Amazonas, que talvez nunca tenha ouvido o nome dele. E alguém que nunca ouviu o nome dele no Brasil. Ele tocou na vida desse homem. Ele tocou a vida de nós brasileiros. Ele modificou, de certa maneira, a vida de nós porque ele modificou a paisagem intelectual e também a paisagem social e política do Brasil, à medida da grandeza do povo brasileiro, que produziu do povo nordestino. Esse povo pobre que vive aqui, até hoje, com tantas dificuldades, oprimido, esfomeado tudo isso. Mas, que produz de repente, das suas necessidades, das suas entranhas teve um homem dessa medida extraordinária, dessa grandeza que é o caso de José Américo. Minha opinião é opinião de romancista sobre o homem que é nosso orgulho, nosso glória na matéria do romance moderno brasileiro. Aquele homem que abriu o caminho. O primeiro que rompeu com uma tradição de um romance bíblico, rural, falso, que vinha desde o começo dos romances brasileiros mostrando um campo que era inteiramente irreal de bons senhores, de mulheres todas lindas e trabalhadores todos felizes. E, “A Bagaceira” foi aquela denúncia de tudo isso. Aquele ruptura com toda essa coisa e a realidade mostrada de uma forma, mostrada com uma escrita, com um discurso de uma coisa, de uma força, de um poder que renovou tudo, de repente renovou tudo. Eu era um menino quando li a Bagaceira. Tava vendo a edição que foi a terceira, porque as duas primeiras foram aqui da Paraíba do César Castilho, que eu queria me lembrar de quem era, porque eu me lembrava depois da edição do Anderson. Eu li era um garoto. Eu não poderia ter escrito Cacau se não tivesse lido a Bagaceira.

(BG)

Narrador Over (Fernanda Montenegro):

A fama repentina de José Américo, como a publicação do romance A Bagaceira em 1928, veio encontrá-lo dedicado a advocacia e as funções de consultor jurídico do Estado. Tivera o apelo da política, ainda na fase romântica da juventude, mas agora era a literatura que mais o cativava e parecia conduzi-lo ao rumo da notoriedade.

(BG)

Mal sabia ele que, no mesmo ano do lançamento de A Bagaceira, iria juntar o seu destino ao de outro paraibano que, no Rio de Janeiro, se distinguira como Juiz Auditor do Supremo Tribunal Militar. João Pessoa, levado pelo tio Epitácio Pessoa, assumiria o governo da Paraíba convidando José Américo para Secretário Geral do Estado.

No entanto, o grito de romancista ao norte com que Tristão de Ataíde saudou o livro e que iria projetá-lo, antes de tudo, no campo das letras e o seu nome ultrapassaria os limites de sua obscura porvíncia.

Recolhido a Praia de Tambaú, ele tornou-se no curso de meio século, uma espécie de oráculo, cotejo por políticos, intelectuais e artistas que forjaram a sua legenda.

Chegada de jornalistas e artistas.

Aceito o cargo no governo de João Pessoa, em 1928, José Américo se transformaria mais tarde numa figura que iria marcar com sua atuação acontecimentos decisivos de nossa história política.

Conversas informais com jornalistas

João Pessoa sucedera no poder à João Suassuna, também seguidor de Epitácio Pessoa e líder da oligarquia dos coronéis que dominavam o alto sertão da Paraíba, com ligações em todo nordeste.

Um ano após ter assumido o governo, João Pessoa rebelou-se contra a candidatura de Júlio Prestes a presidência da República, desgostando então o Presidente Washington Luís, no episódio conhecido como – o Nego.

Depois disso, João Pessoa aceitou figurar como candidato a vice-presidente na chapa de Getúlio Vargas.

A campanha foi deflagrada e ele acompanhou o líder gaúcho nessa viagem de trem pela Central do Brasil, do Rio de Janeiro para São Paulo. Manifestações populares ao longo de todo o percurso assinalaram a passagem dos candidatos da Aliança Liberal.

(BG)

Após os comícios de São Paulo, João Pessoa seguiu para Belo Horizonte onde foi recebido pelo Presidente mineiro Antonio Carlos, articulador da Aliança Liberal, em Minas Gerais, contra o candidato paulista.

Antonio Carlos, que esperava ser o candidato a presidência, de acordo com a famosa fórmula “café com leite” que privilegia Minas Gerais e São Paulo no rodízio do poder, viu-se preterido. Rompeu, então, com Washington Luís passando a apoiar a Frente Única Sulista, com Getúlio à testa.

O grande entusiasmo dominou as manifestações de rua na passagem de João Pessoa por Belo Horizonte. Sem ser propriamente um nome da política, ele se popularizou com o seu gesto de rebeldia. O comício que seguiu contou com o aplauso de numerosa multidão, deixando um rastro de otimismo e a impressão da vitória certa dos Liberais.

Estávamos em janeiro de 1930 e a campanha se desenvolveu com o mesmo ritmo por alguns estados, recebendo o calor popular. Todavia, o otimismo liberal seria logo desmentido nas eleições realizadas em março e que, para a surpresa dos liberais, deu a vitória nacional ao Senhor Júlio Prestes, do partido republicano paulista.

Os liberais protestaram quanto a uma possível fraude, que não foi provada, e passaram em seguida a conspirar. E, segundo se diz hoje, foram os mineiros os receptores de apreciável soma, aqui chegada por intermédio de um tal Paul Mackeer – representante do capital americano, como a ajuda a revolução. É dessa época a frase atribuída a Antonio Carlos “vamos fazer a revolução antes que o povo a faça”

Ao mesmo tempo em que fora atender ao compromisso político no sul do país, João Pessoa já estava as voltas com desgastante crise que se gerara na Paraíba. Guiado por seu temperamento impetuoso, ele tomara medidas consideradas arbitrarias que detonava descontentamento, tanto dos seus adversários como dos seus próprios amigos.

Apresentação dos bacamarteiros

Sob a alegação de renovar a bancada paraibana, João Pessoa, como chefe do partido republicano, eliminara o nome de João Suassuna da lista de candidatos à câmara federal. Agravava-se a situação, pelo fato de João Pessoa manter na lista o nome do seu primo Carlos Pessoa que já tinha mandato de deputado.

Essa atitude levou ressentimento às hostes dos coronéis sertanejos.

Em Princesa, reduto do coronel José Pereira, aliado de João Suassuna, os ânimos se acirravam em desafio força pública que para ali partira com a incumbência de desarmar os homens de José Pereira.

A cidade já deitara a fama do combate ao cangaceirismo – traço que foi definitivamente incorporado ao seu folclore com grupos de bacamarteiros que, até hoje, se apresentam nos dias de festas relembando os velhos tempos.

BG (Entrevista sobre a Guerra de Princesa)

Jornalista: A guerra de Princesa foi uma espécie de ensaio das forças conservadoras contra as novas forças que surgiam no cenário nacional?

JA: Não, a guerra de Princesa, de certa forma, estava ligada a sucessão, mas a sua origem é outra. José Pereira que era um chefe poderoso no interior dominava não só o seu município como uma grande área sertaneja, era ligado aos Pessoas de Queiroz que acabaram se inimizando com João Pessoa, principalmente no que se chamou aqui da guerra tributária, viu?!!

Coronel Cunha Lima: A questão tributária era que João Pessoa, em todas essas estradas botara as porteiras para cobrar impostos. Mas, os impostos sobre os Pessoas de Queiroz tinham passagem livre das porteiras sem pagar. Depois então, dessa atitude, ele passaria a cobrar dos Pessoas de Queiroz. Era essa a questão tributária.

JA: João Pessoa tomou algumas medidas de ordem geral. O desarmamento e a remoção de funcionários. Em Princesa, por exemplo, foi removido um irmão de José Pereira que era chefe da mesa de renda.

Aloísio Pereira: Meu pai teve comunicação do presidente João Pessoa de que ia tirar o prefeito de Princesa. Esse homem tinha sido consultado quando da candidatura do Presidente João Pessoa, viu? E, acolhera a candidatura do Presidente João Pessoa e com todos nossos amigos lá. E, nós demos uma votação maciça ao presidente. Então como demitir o prefeito que além de ser um epítacista, era um amigo que tinha prestado grande serviço ao próprio presidente. Como, então, entregar aquelas armas que estavam a serviço da segurança do estado, naquele recanto da Paraíba.

JA: De forma que eles já não podiam ver-se. Estavam em desatino. Eu assisti acena do rompimento. João Pessoa chamou Zé Pereira de cangaceiro e ele retirou-se, me procurou e disse que ia romper.

Aloisio Pereira: Meu pai não tinha ódio. Perdoava com uma facilidade que eu devo confessar, por honestidade, que até me irritava, até me irritava às vezes. Eu moço, cheio de vida, de vibração e, não raro, via como ele realmente perdoava e recebia o adversário de ontem.

Em off, Vladimir questiona Joaquim Seleiro: Como é que se deu o rompimento de João Pessoa com José Pereira?

JS (Artesão de Princesa): O mais positivo que se deu foi quando ele partiu de João Pessoa, da Paraíba, naquele tempo chamava de Paraíba. Quando ele partiu da Paraíba para fazer uma visita a Zé Pereira, porque ele tinha quebrado o compromisso com os amigos, sobre candidaturas, e botou outros personagens desconhecidos que não coube.

JA: Quando fomos a princesa Zé Pereira já era considerado inimigo. Tanto que quando João Pessoa manifestou essa intenção de mantê-lo, eu tive a maior das estranhezas. Mas, nunca poderia pensar que ele chegasse até Princesa. Fomos, e a primeira hora foi de surpresa. Fomos recebidos. Recebidos festivamente. Antes faixas simbólicas, até as árvores vestidas de vermelho. Mas, desde a primeira hora que nos hospedamos na casa de Zé Pereira, eu senti que ele estava esquivo e que havia alguma coisa estranha. Percorri a cidade e certifiquei-me de que Princesa era, realmente, um foco de conspiração onde se reuniu, entre outros inimigos os de pernambuco. Zé Pereira reservou dois quartos, um para mim outro para João Pessoa. João Pessoa ocupou o dele. Eu, mas matreiro, não entrei no quarto. Fui dormir acima da escada, num ponto por onde passava todos, eu podia observar o que havia. Dizem que Zé Pereira fechou o quarto a chave com intenção de sacrificar João Pessoa, de matá-lo. Eu não acredito nessa versão. Se ele fechou o quarto, como dizem, foi para poupar João Pessoa de algum atentado, algum crime, já que ele estava exposto aquele meio todo hostil.

JS: Quanto a João Pessoa eu não sei dizer nada dele, sobre a sua convivência, sobre essas coisas. Apenas nos constava aqui, por um certo dado, e por livros escritos por Zé Américo que ele não tinha catolicismo, como se dizem, ateu né?!!

Cunha Lima: Zé Pereira era um homem que reunia aquela gente toda, tinha muito prestígio no sertão. Mas, Zé Pereira era um homem, era deputado, foi presidente da assembléia, foi cotado para governador aqui do estado. Nunca foi cangaceiro nem criminoso não. Zé Pereira era um homem de bem.

Aloisio Pereira: Mas, voltando a Princesa e aqueles idos de 30, meu pai foi um homem que teve sempre um contingente armado. Não ao seu serviço, mas a serviço da Paraíba no combate ao cangaceirismo. E porque tinha esse serviço? Você há de me perguntar. Porque a polícia era deficiente, como deficiente ela ainda é hoje. Ela ainda é hoje para a segurança e a tranquilidade das nossas famílias. Então, aquela época, o presidente João Pessoa, entre os seus propósitos, tinha aquele de desarmar os fazendeiros. Desarmar os homens sob o pretexto de que aquilo, talvez, fosse um estímulo ao cangaceirismo e, quando não, fonte de fornecimento até de armas aos cangaceiros. Então, ele estabeleceu que cada fazendeiro tivesse duas armas e, essas mesmas, controladas pelo governo incidindo sobre isso o imposto.

JA: Já tracei um perfil de José Pereira e agora vou reproduzi-lo. Fomos amigos. Fomos, posso dizer, muito chegados, no tempo em que era íntimo de Epitácio Pessoa e de figuras de grande representação política no Rio de Janeiro. Sabendo-se que ele tentou bacharelar-se. Como coronel mantinha o seu povo em festa. Queria interferir não somente na política local, mas que todas as nomeações do estado dependessem dele. E, talvez, o seu maior pecado tinha sido homiziar os homens nossos perseguidos pela lei. Julgo que ele tinha a preocupação de mandar da autoridade que era, realmente, um título de coronel. Mas, que os seus excessos se manifestaram sobretudo nas suas lutas, nas suas campanhas. E, aí, nesses casos, ele foi violento o quanto pode ser um mandão do interior.

Narração de Fernanda Montenegro:

Contando ou não com as armas e munições, que diziam entrar pela fronteira de Pernambuco, proveniente de Realengo, do Rio e de São Paulo, mandadas por Júlio Prestes, o fato é que Zé Pereira iniciou a luta à cavaleiro da situação.

Com maior conhecimento dos acidentes geográficos e dos caminhos, manteve os seus homens à espreita dos locais mais estratégicos atentos ao menor movimento da força pública. Além disso, a região de serras e desfiladeiros que protegem Teixeira, Tavares e Princesa, principais cidadelas dos revoltosos, tornava quase impossível o avanço da polícia de João Pessoa.

A luta iria se travar a princípio desordenada e rancorosa e depois surda e traiçoeira, através da caatinga.

BG

José Américo foi parar no comando geral da campanha de maneira imprevista. Ele fora o candidato mais votado para a câmara federal nas eleições de março, mas a junta apuradora o eliminara escandalosamente, no processo conhecido como – a degola.

Decepcionado, ele aceitou de João Pessoa o cargo de Secretário de Segurança impondo, porém, a condição de ir pessoalmente dirigir as operações contra Princesa.

João Pessoa não teve outra alternativa e ele partiu para Piancó, no vale do mesmo nome e não muito distante da cidade rebelada.

Neste velho sobradão, hoje abandonado, improvisou o seu quartel. Aqui, ele conheceria dias difíceis, sujeito a sanha do inimigo e sem os meios para enfrentá-lo.

No princípio o seu calibre moral valera como uma arma poderosa. Mas isso, não era tudo. A Paraíba pagava os pecados de João Pessoa. O governo central não perdoara o seu gesto insubordinado. E, ainda que sem sem desrespeitar a autonomia do estado com uma intervenção, negava qualquer ajuda, fazendo vista grossa para a cumplicidade de Estácio Coimbra e dos Pessoa de Queiroz que, do Recife, municiava Zé Pereira. Contudo, mesmo bloqueado, o lado legalista não se rendia as evidências.

BG

JA: Afinal, vendo que o seu método para olhar falhava, que era levantar Princesa para justificar a intervenção, Zé Pereira resolveu desmembrar as forças que estavam no seu centro de operações em Princesa e fazer a guerrilha, distribuir os vultos em diversas direções.

(Entra Ananias – cabra de Zé Pereira)

Ananias: Cabra de Zé Pereira ganhava 20 contos. Nesse tempo era milréis, vinte milréis. E solteiro ganhava 10. E, então veio uma porção de gente. Cabra valente, Antonio de Quirino, João Paulino, Cobra Verde. Chamava-se Clementino mas era muito disposto, botaram o nome dele de cobra verde. Esse recebeu até um balaço no bico do peito e saiu nas costas e não teve nada. Ficou brigando.

(Imagens de jornais, Zé Pereira, o confronto, etc)

Narração:

As estrondosas derrotas impostas ao inimigo não passavam de uma ficção nas manchetes do jornal do governo. Na verdade, a situação da força pública era desoladora: escassez de armas e munições; deserções em massa; venda de armas e adesão ao inimigo e a pilhagem correndo solta.

As linhas do telégrafo eram danificadas pelo inimigo, mas as de Princesa estavam a salvo falando sem interrupção com Pernambuco. Havia uma geografia da coragem: lugares valentes e lugares fracos.

Entretanto, tornava-se difícil a caça a um grupo, ainda mais a tantos disseminados em todas as direções e irrompendo aqui e acolá como fantasmas. Colunas móveis combatendo em ziguezague e afundando-se nos mistérios das caatingas. Ia-se assim atrás do invisível. Em torno, a paisagem agreste era a moldura do caos.

(Bacamarteiros cantam e atiram)

Continua a narração:

Em Princesa, Zé Pereira não sabia aonde levar a aventura em que se enredara. Era arrastado na voragem de sua pobre fantasia política. Não provocara a intervenção que Washington Luís relutou em consumir, mas continuava a receber ajuda dos Pessoa de Queiroz.

Por conta disso e indiferente a uma fogueira que pudesse estar fazendo, ia mais fundo no que começara: lançava um jornal; criava uma junta governativa, logo apelidada de ministério; e, para gozo de quem assistiu o conflito a distância, declarara-se território livre e independente, com bandeira, símbolos, hino próprio e outras galas.

BG

Uma guerra encarniçada e sem razão iria se ferir por mais algum tempo. Não haveria vencido nem vencedor e o povo era envolvido como um foguete inconsciente entre duas forças.

(Jogo de fotos com sons de guerra)

Por enquanto Princesa lembraria que passou em vários rumos. Alarmaria o campo e a cidade para que as populações, em pânico, solicitasse o remédio previsto: a intervenção federal.

Como isso não ocorria, davam rédia a desordem iam pilhando e incendiando, numa onda confusa de desassossego, morte e destruição.

BG

Jornalista: Havia alguma afinidade ideológica, por exemplo, entre os coronéis do sertão e os coronéis do brejo e da várzea entre, digamos, o coronel Zé Pereira e Cunha Lima. Que tipo de afinidade, se ela havia, era essa?

JA: Dos benefícios da revolução de 1930, foi ter extirpado o coronel Leite. É preciso saber o que é caudilho e o que é coronelismo. O caudelhismo deve ter começado pela milícia privada para a defesa ??fronteira??, depois contra o cangaço. O coronel mandão é que usurpa todos os poderes do município.

O coronel Cunha Lima, por exemplo, não pode ser considerado caudelhismo. Sabe-se nos dizemos é um falso cadeulhismo.

Ele é um coronel, nossas famílias em Areia sempre se chocaram. Em 1930, quando Princesa se levantou recebi muitas cartas, cartas muitas vezes alarmantes que ia preparando verdadeiras brigadas para cooperar com Zé Pereira. Eu não agi, não levei isso em conta porque ele não era um caudilho. Ele não tinha instrumentos para dar esse apoio, não tinha condições para lutar em Princesa, que precisou muitas vezes importar elementos do Ceará e de Pernambuco e de outros pontos para manter sua campanha. O coronel Cunha Lima é meu inimigo, eu é que não sei por quê.

Coronel Cunha Lima: Porque ele sempre foi meu inimigo ferrenho. Eu não me esqueço dos meus amigos aqui em que foram espancados. Ele foi o que fez as maiores perseguições aqui. Hoje é santo, diz que não. Foi o maior perseguidor nosso. Agora os Romas aqui, os Jaimes era meu amigo, era meu compadre, vivia aqui fazendo tudo quanto era de favor.

Ele tornou-se meu inimigo assim. Pegaram um nosso amarraram. Andava um morador aí o Adelino, tirando cipó, veio outro achou o homem desfalecido, sem roupa. Desatou, arriou, ele avisou a família, botaram numa rede, levaram para o Rio Grande do Norte foi que ele escapou.

Zé Américo tem estado aí. Tem procurado amigos, essas coisas pra ter essa aproximação comigo. Mas, eu nunca quis saber dele não.

Vladimir: Por quê?

Coronel Cunha Lima: Porque ele sabe que eu sei da vida dele, toda aí. É somente por isso. Em 30, quando eu voltei de Pernambuco, tinham arrombado a casa, tinham acabado com tudo e encontrei o retrato do meu pai – que é tirado a ordem de Roberto Figueiredo, assim no meio da sala, com três ou quatro punhaladas. Tocaram fogo em tudo isso. Roubaram tudo quanto tinha dentro de casa. Só fiquei com o aparelho de porcelana, porque estava esperando o desembargador Heráclito para o almoço e ficou na casa do meu irmão na cidade. É esse o grande Zé Américo, pintou aqui os canecos. Por isso, eu absolutamente não quero saber dele, porque é uma questão de capricho meu. Eu sou um homem que não gosto disso. Eu nunca dei aqui um puxavante de orelha num filho de um morador. Todo mundo me respeita.

JA: Durante a luta eu não tinha conhecimento do que ocorria lá. Se tivesse tido medo ele tinha sido preso, tinha sido cercado, talvez tivesse sido morto porque é um homem forte e, talvez, ele tivesse resistido.

Narração:

O coronel Cunha Lima foi um chefe político da região da cana-de-açúcar muito longe onde se travou a luta de Princesa. O infarte que o matou em 1979, quase o encontrou cavalgando, ainda ereto, aos 93 anos de idade nas terras do seu engenho Mundo Novo.

BG

Enquanto no sertão a luta contra Princesa se arrastava, na capital a polícia de João Pessoa violava o domicílio de um adversário conhecido por sua coragem pessoal e muito ligado a Zé Pereira e João Suassuna – o advogado e jornalista João Dantas, vasculhado o seu escritório, a poucos passos do gabinete de João Pessoa o jornal do governo estampou, com escândalo, trecho de sua correspondência particular, ameaçando ainda com a publicação de cartas íntimas trocadas entre João Dantas e sua noiva e amante Anaíde Beriz.

A 26 de julho, tendo se retirado para o Recife, João Dantas leu na mesma página de A União, que o atacava, a notícia da ida de João Pessoa naquele dia para a capital pernambucana.

O advogado viu então a ocasião para a “vendita” que já vinha maquinando. Armou-se de um revólver e só descansou quando, a tarde, foi encontrar o governante na antiga confeitaria, no centro do Recife.

BG

João Pessoa, estava em companhia de Agamenon Magalhães e de Caio de Lima Cavalcante. O outro sacou a arma e anunciou-se: Eu sou João Dantas, em seguida disparou o primeiro tiro. Atingido no peito, quase a queima-roupa, João Pessoa cruzou os braços sem reação, foi

derreando, escorregou na cadeira e deixou pender o corpo até cair no chão. Foi ainda alvejado uma segunda vez, houve pânico, disparos a esmo e levantaram-se gritos de horror e protesto. Atingido por um tiro de raspão, o assassino foi preso pela gente do povo. João Pessoa morreria em seguida sob o balcão de uma farmácia próxima.

(Cenas de João Pessoa morto, jornais, estátua na praça)

Narração:

Em vida, João Pessoa de destacara no Supremo Tribunal Militar por seus julgamentos e sentenças extremamente severos na condenação dos tenentes revoltosos de 22 e 24. Morto, iria servir, em breve, de bandeira a causa da revolução.

JA: Esse, comigo, é um caso estranho. Eu estudei e não cheguei ainda a uma conclusão. Ele nunca saiu, fosse para o interior fosse para Recife, onde chegava, frequentemente sem me levar em sua companhia. Só dessa vez, não fui porque estava no interior a mais de 300 quilômetros da capital. De manhã, tive uma sensação estranha como que alguma coisa misteriosa impelindo, me arrastando para a capital, me obrigando a viajar. Quando fui chegando já a noite, avistei a cidade como um fogaréu. Avistei a casa vergara em chamas. O grito era morte aos inimigos de João Pessoa, caçados até debaixo das camas.

Jornalista: Qual foi a finalidade do enterro de João Pessoa no Rio de Janeiro e não aqui na Paraíba? Houve algum objetivo político?

JA: Discutia-se muito se devia vir ou não. Formaram-se duas correntes. Uma temia a comoção que reinava aqui à explosão de novos conflitos. E outra no Rio, naturalmente, uma manifestação política que seria oportuna naquela época de campanha. Tiveram mais força e conseguiram levar. Levar o corpo. Eu só me lembro das cenas que se deram. Desfilando a população, teve curso durante a noite inteira. Os músicos quiseram soprar, mas tinham a voz embargada, não conseguiram tocar seus instrumentos. Depois, quando o vapor passou pela praia, por aqui, foi seguido pelos pescadores até perder-se de vista. Todos num grande clamor, num grito imenso de saudade e de dor. E foi assim até que a revolução rebentou e trouxe a paz à Paraíba.

(Fotos do velório de João Pessoa)

Ariano: Olhe Vladimir, é muito difícil pra mim dar um depoimento a respeito do Dr. José Américo de Almeida, porque qualquer crítica que eu faça ao Dr. José Américo é entendido como parcialismo, pelo fato de meu pai ter sido adversário dele em 1930. E, qualquer coisa que eu diga a favor dele é entendido como se fosse um temor da minha parte, de me atritar ou qualquer coisa. Mas, o Dr. José Américo, no livro dele de memória “O ano do Nego”, ele foi justo com meu pai, quando disse que meu pai não tinha tomado parte, era inocente, da morte de João Pessoa. Então, eu devo ter uma dignidade, pelo menos igual, a respeito dele. Então, eu devo dar um depoimento daquilo que ele afirma realmente é verdade. Ele não teve nada a ver com a devassa dos documentos de João Dantas. Uma violação da casa de João Dantas que foi uma ignomia, foi um ato baixo, de uma baixeza fora do comum e a publicação das cartas dele o Dr. José Américo, nada teve a ver com isso. Agora, diferentemente do que estão dizendo, o pessoal afirma que o Dr. João Pessoa não teve culpa na publicação da correspondência ímpar de João Dantas. Isso aí não é verdade. O Dr. João Pessoa teve culpa direta na publicação das cartas de João Dantas, porque ele era o governador do estado. Era um governador autoritário, como todo mundo sabe, nada se fazia na Paraíba sem o consentimento dele e ele permitiu a publicação da correspondência de João Dantas por 3 ou 4 dias. Ora, se ele ia proibir a publicação da correspondência teria proibido no primeiro dia. E no dia que ele foi assassinado ele, inclusive, pegou o jornal A União que estava com a publicação e trouxe. Isso está no inquérito sobre a morte dele, você pode ver. Ele passou de manhã cedo na União pegou os exemplares que estava saindo no dia e trouxe para o Recife.

Narração: Depoimento do escritor Ariano Suassuna, primo de João Dantas e filho de João Suassuna, que foi assassinado no Rio de Janeiro, vítima do ódio aos perrepistas, dias após a morte de João Pessoa.

Aloisio Pereira: A devassa, a violação dos aposentos de João Dantas, da sua moradia, foi sem dúvida nenhuma o cumprimento de uma ordem. Mas, essa ordem foi executada com rigores, com excesso e até com requintes de vandalismo. Agora, é preciso que se diga, a bem da verdade, de que alguém mandou. Agora que alguém foi esse, ainda está para ser esclarecido à luz da história. Se bem que, recentemente, o ministro José Américo, tenha dito a revista Veja e que teria sido uma ordem do Dr. Ademar Vital, que o substituiu nas suas ausências. Quanto, a participação política do ministro José Américo essa é desnecessária dizer. O Secretário Geral do presidente João Pessoa, posteriormente o Secretário de Segurança e um homem que era, sem dúvida alguma, por tudo e em tudo consultado. E tomava conhecimento de tudo, dava as suas opiniões. E, acredito, que muitas delas seguidas. Não creio que desconhecesse totalmente a idéia de se vulnerar a

moradia de João Dantas. Tenho minhas dúvidas, no que pese, sua excelência negar peremptoriamente.

O Piereck que era um dos fotógrafos mais renomados da cidade pernambucana, da capital pernambucana, fez essa fotografia. Mas, essa fotografia, diziam realmente, que era um documentário do assassinato de João Dantas. Então, os políticos interessados da época, os revolucionários da época, fizeram com que Piereck fizesse novas fotografias, não com aquele aspecto real que fora encontrado o corpo de João Dantas. Mas, com aspectos que denunciava uma luta que não existiu, entre ele e o cunhado, por exemplo, que se dizia que João Dantas assassinara o cunhado e depois suicidou-se. O que não é verdade. Ambos foram massacrados, ambos foram realmente assassinados.

Narração:

Triste e revoltado com os fatos em que se viu envolvido Piereck foi acometido de forte depressão e suicidou-se um mês após a morte de João Dantas. Ele foi também o autor da última foto de João Pessoa.

Jornalista: Ô! Ministro, 1930 trazia algum projeto econômico ou era uma simples troca de poder, uma troca de coronel e de terra por tenente?

JA: O que houve em 30 foi apenas uma consequência da política “café com leite”, do revezamento do eixo Minas e São Paulo. E concorreram muito para a revolução de 30, também, os tenentes tinham feito a revolução de 1922 e tiveram que fazer a de 24 porque não houve anistia. Nenhum encontrou solução, muitos estavam exilados. E sem eles dificilmente se fazia a revolução. Esse movimento começou muito despreparado. Não sei como venceu. O norte, pelo menos agiu por conta própria. Aqui do norte fomos Juarez e Eu que tomávamos a frente do movimento e sabemos como tudo nos faltava.

Narração:

O plano urdido por Juarez Távora que se encontrava escondido na Paraíba, foi executado à risca por Agildo Barata e Juraci Magalhães. O vigésimo segundo batalhão de caçadores foi dominado na madrugada de 3 de outubro. Nesse assalto, perdeu a vida o General Lavanier comandante da 7ª. Região Militar. José Américo assume o governo civil do Norte e Nordeste.

BG (Fotos de jornal)

O movimento que partira do Rio Grande do Sul, em apoio de Getúlio, se alastrava com sucesso pelo país. No Rio o povo saiu as ruas a favor dos revolucionários, depredou e incendiou os jornais A Gazeta de Notícias e O País, considerado os baluartes do governo.

Grupos desenfreados haviam saqueado lojas e escritórios. Os tenentes dominavam a vida militar e a polícia. Em diversos pontos da cidade, civis iriam se juntar a fundadesca.

Sem outra saída, Washington Luís se rendia, era preso e deposto.

BG

Getúlio que marchara até São Paulo, parte então de lá para o Rio. Ao longo da Central do Brasil, e em todas as estações, formavam-se de novo pequenas multidões à passagem do trem. Todos querem ver a caravana de revolucionários e o seu chefe. Os oradores se sucedem pelo caminho, calorosos e gesticulando ao bom estilo da época.

Ao chegar ao Rio, Getúlio é recebido por incalculável multidão que parece acreditar-se diante do novo salvador do Brasil.

A roda da história da uma guinada, acionando novo ciclo. Não faltará a nota pitoresca dos gaúchos e alguns populares lembrando uma frase de Flores da Cunha, na campanha: seguem para o obelisco da avenida afim de amarrarem suas mulas ali.

A 3 de novembro, Getúlio assume a presidência com poderes discricionários, sendo empossado pela Junta Militar que governara pelo período de 8 dias. No discurso de posse Getúlio admite que seu governo poderá não terminar como estava começando, isto é, no meio das aclamações gerais.

No Catete começa então as articulações para a formação do novo ministério, procurando se contentar as diversas correntes da revolução.

A 25 de novembro José Américo é nomeado como uma distinção ao nordeste e a sua atuação revolucionária.

Vladimir: Ministro, o senhor podia voltar a narrar aquele instante dramático, quase trágico. Trágico mesmo do desastre da Bahia?

JA: Eu estava no Ministério da Viação, onde tinha levado alguns compromissos do nordeste, principalmente problemas da seca. Só havia um avião que restava da esquadrilha do general Babo, que tinha trazido para o Brasil, atravessando o Atlântico, no tempo de Mussolini.

Então, viajei. A uma certa altura já ao escurecer, Antenor Navarro que ia ao meu lado, distante um palmo, sentado num caixão de gasolina e eu ia sentado numa cadeira, me escreveu porque não podia falar devido ao ruído dos motores. Estávamos viajando dentro da noite e de repente o avião desabou.

Deu-se então, o que eu posso ver que é providencial, misterioso, não sei o que é. Antenor teve 12 ou 14 ferimentos, cada um causa morte. O rádio telegrafista que ia na frente morreu asfixiado imediatamente.

E não sei como se abriu uma brecha nos meus pés. Eu era mais míope do que hoje, depois da operação (????). Perdi os óculos e cai no fundo do mar sem saber nadar. Podia ter vindo a tona e bater com a cabeça no avião. Mas, ao contrário vim à tona do lado de fora. Não sabendo nadar e estava perdido. Meus companheiros, inclusive Nelson Lustosa, debatiam-se nas águas. E eu encontrei um fio e pude subir na asa do avião. Então vi que estava faturado o fêmur, chamava de torção, a perna virava assim. Alcançei a asa e vi que tava todo traumatizado. Ferido na cabeça, ferido pelos braços, ferido dentro d'água. Até que apareceu um saveiro. Foi o primeiro socorro que tive.

Narração:

Salvo das águas, o ministro põe-se de novo na linha contra a calamidade que açoitava o nordeste. As frentes de trabalho atendiam a emergência num recurso paliativo.

A massa faminta e desorientada era entretida na dura lida da construção dos açudes. Contornava-se temporariamente a situação.

BG (com explosão)

Uma obra de faraó que iria criar verdadeiros oceanos em interiores, foi erguida a custa do trabalho braçal mais rudimentar de que se tem notícia. A fraqueza e a fome dos flagelados se transformando numa formidável força-trabalho, um passe de mágica do calibre devotado do sertanejo.

BG

E, a grande açudagem preconizada desde os tempos de Epitácio Pessoa, iria mais uma vez beneficiar a grande propriedade rural. Como se, em plena seca, chovesse tão somente nas terras dos grandes senhores.

BG

JÁ: Já referi, quando certo deputado me disse que toda a responsabilidade da seca devia ser atribuída a superpopulação, eu aduzi que tudo depende d'água. Quando conclui os grandes açudes a minha preocupação maior foi a irrigação. Mas, administração no Brasil é conhecida ou se degrada pela sua descontinuidade. Depois, ninguém tratou de construir os canais.

Pedro: Eu me chamo Pedro Olimpio da Rocha. A idade de 56 anos de idade. Peguei trabalhar com idade de 5 anos. Meu pai era um homem meio carrasco para trabalho. Filho dele era para trabalhar. Entonce, desde esse tempo que eu vivo da agricultura. Bom, eu tenho 11 filhos, como eu não posso dar a educação da leitura pra ele, porque onde eu moro é difícil, porque vivo no meio d'água nessa ilha. Tem essas 300 ou 400 braças para atravessar por outro lado. A escola sempre é a noite. Na noite o Aracati não deixa nos caminhar pra lá, né? Não posso dar outra escola, dou o entendimento do trabalho da agricultura. Aquele menino ali menor é Severino, é Francisco o menor. Aquela menina é Bibia. Aquele ali é Severino o maior. Aquela menina dacolá é Fiinha, é Albertina o apelido é Fiinha. Porque é o seguinte eles destes tamanhos não tem idade de trabalhar, trabalhar assim porque se é de ficar em casa, fazendo algum mal feito, que não é para fazer, dando trabalho a mãe dele, ai vem pro roçado mais eu. Aquele pezinho de mato que ele "alimpa". Entonce, me serve já eu não alimpo. E ele tá aprendendo. E eu ensinando a ele como é que faz, como é que se planta, como é que alimpa. Ele conhecendo de tudo, porque se amanhã ou depois eu morrer ele já sabe. Sobrar dinheiro é pouco porque não dá pra mode eu me manter direito, como é pra ser, né? O senhor tá vendo! As condições não posso tratar direito, não posso zelar direito né? Então de pudesse aí arranjar um maquinismo, uma bomba, um motor ou coisa assim, eu fazia mais produto. Mas, devido não poder, vou assim só com os meus braços, até o dia que eu puder e quizer e os homens. Entonce, eu não tenho oportunidade, não tenho o recurso de comprar isso e não tenho conhecimento com os bancos, com os homens que eles facilite isso pra mim, né? Se eu arranjasse eu cumpria direito porque a força pro trabalho eu tenho. Entonce, dava certo né?

Vladimir: O senhor sabe porque é que foi construído essa açude?

Pedro: Porquê??? Homem é o seguinte. Eu sou "nalfabeto" não me entendo direito, mas vejo quem entende e me explica que foi a fim da pobreza. O governo fez a benefício da pobreza.

BG (Sons e imagens locais, açude, água, barco, homem e filhos trabalhando)

Mulher de Pedro: Aqui no açude a pessoa nasce, se cria, “veve”¹⁵, 20 anos trabalhando e nunca compra uma roupa. Ele mesmo esse ano, trabalhamos o ano todinho mas não comprou. Tratou de 2 quadros de roça mas deu muito mato, num sabe? Aí deu muita despesa pra ele e o algodão lá era de meia, aí foi obrigado ele partir. Quando partiu pegou o dele e pagou a despesa da roça e ficou sem nada. A meia é assim, a gente nem tem a terra, nem tem a semente. Aí eles vão pagam com pouca coisa não é muito não!!!

Vladimir: Eles quem?

Mulher de Pedro: O patrão. Dá a semente a gente planta, aí fica coberta de mato. O patrão arruma dinheiro, né? Pouquinho, pouquinho. Aí ela vai limpa aquela roça todinha. Aquilo ali tem é ocasião... já teve dia dele trabalhar, anos, com fome. Chegar em casa dar suor de forme. Se a terra fosse nossa, aí dava tranqüilo, porque tudo dava certo. Porque o que é da gente, a gente zela. Mas essas partes que a gente “tamos” por aqui, ainda não pode né?

Quando a gente vê a roça situadinha de algodão, aí eles vem com os bois e bota dentro, né? Diz: Não... a bom, já deu aqui, não dá mais nada. A gente bem que vê com água, não a podre, que dá pra dar um capuchinho de algodão ainda. Mas, ele diz: aqui não dá mais nada não, vou botar o gado dentro, os bois. E aí bota.

Quer dizer eles acham melhor alimentar os bois deles do que as crianças da gente. As crianças da gente pode ficar nu, pode ficar com fome, eles não se importa com isso não. É bom criar o gado. Fica nu com a família dentro de casa, porque é partido 15 por 15 o hectare.

E as condições é assim, no mês de agosto o gado entra... aí vamos comer. As vezes, até mesmo, a pessoa tem tirado só um quarto daquele algodão, aí se perde o outro todo. É assim, por isso as condições aqui não dá.

Vladimir: E como é que se podia fazer para melhorar essa situação?

Homem: Bem, se eu me casasse no civil, né? Mas, que eu não posso me casar no civil. Agora se eu me casasse dava melhor né? Se pudesse pagar os papéis, né? Mas que não dá pra gente, nós somos pobres.

Mulher: Devido ele ser pobre, trabalhar o ano todo aí, no fim do ano as condições dele não dá sabe? Aí, a gente há tempo que tem vontade de contratar, mas que não pode casar no civil, né? Mas, desse jeito não pode tirar os documentos que a gente é pobre, trabalha de meia, eles não ajuda ninguém. Nós não mora lá no nosso “rendamento”, devido não poder fazer a casa. A barragem quando enche fica bem pequeninho. Lavando roupa e estendendo no terreiro. Aí quer dizer, tem 2 pés de cajarana lá que a barragem quando enche, fica na copa.

BG (imagens barco, água, açude enevoadado)

Narração:

Em 1934, José Américo deixa o ministério. Será um período vivido no recesso do lar, no meio dos livros. É dessa fase os romances “Boqueirão” sobre a saga dos açudes e “Coiteiros” a tragédia do cangaço.

BG

Ele só voltará as atividades políticas em 1937.

Otto Lara Resende (gravando com José Américo)

Otto: “Estamos na casa do ministro José Américo de Almeida. Nesta mesma casa, onde em 1945, fevereiro, ele concedeu a entrevista que derrubou a censura prévia à imprensa.”

JA interrompe: “Casa hoje pertencente a minha neta”.

Otto: Nesta casa, para onde ele se recolheu no dia 10 de novembro de 1937. Hoje, 40 anos depois, quando era candidato a presidente da república e foi golpeado na sua justa campanha eleitoral.

JA: Encontrávamos nesta mesma sala, eu e o comitê de propaganda da minha candidatura. De maneira que, como já fiz ver, Carlos Monteiro reafirmou os espíritos e passou a conspirar. Interpelei-o e ele me respondeu que Getúlio é que podia dizer tudo. Interpelei Getúlio ele disse que era intriga de oposição. Como todos duvidassem, convidei Batista Luzardo que freqüentava a casa do General Dutra, para ir comigo interpellá-lo. Estávamos de lá vindo, devido as medidas que tinham sido tomadas contra a minha campanha. A ocupação de estado com Pernambuco, Bahia e assim por diante, viu? Entrei e disse, ao general Dutra, que ele tinha responsabilidade do desfecho do golpe e podia reabilitar-se se tomasse outra atitude. E, ele confiando que eu estava a par de tudo, confessou: Vamos dar o golpe.

Narração:

1945, os dias de sofrimento e incertezas da segunda guerra mundial vão chegando ao fim.

Na Europa, os aliados vencem em toda a linha e o mundo assiste aliviado a derrota dos alemães. Os russos e os americanos submetem as hordas nazistas de Hitler e esmagam os últimos vestígios do fascismo de Benito Mussolini.

Um vento de esperança, paz e liberdade sopra de novo através das nações livres. Não haverá, a partir daí, clima para continuação de governos de força.

De volta ao Brasil, os pracinhas da FEB são recebidos com festa nos portos de Recife, Santos e Rio de Janeiro, pressentindo a grande reviravolta. O povo comparece em massa as ruas engalanadas.

O País vai conhecer outro clima político também. Não há mais lugar para ditadura. O estado novo se desmoronará em breve. Uma palavra passa num frêmito, de boca em boca, incendiando os espíritos – redemocratização.

Dois meses antes da guerra acabar, José Américo, afastado desde 37 sai do seu retiro do Jardim Botânico, no Rio e vibra o golpe de misericórdia na ditadura de Vargas. É a célebre entrevista ao Correio da Manhã.

JÁ: Eu estava ciente de que se pretendia transformar o Estado Novo numa falsa democracia, apenas com a aparência de liberdade. Mas, mantendo os mesmos homens já gastos. Minha entrevista é muito clara neste sentido. A minha participação, a minha intervenção se deu justamente nesta hora. Na hora em que poderia ter se dado a transformação com o apoio de muitos militares, que até aquele momento ainda não tinham se manifestado, porque tinham grande responsabilidade na fundação do Estado Novo e não queriam voltar atrás. Até que um dia, depois do café, passei a ler o Correio da Manhã, tive uma surpresa. Costa Rego publicou até a minha revelia. Ora, houve um carnaval de rua. Getúlio pensou que eu tivesse atrás de mim uma grande força, capaz de resistir. E tonteou, e no mesmo dia recuou e acabou-se a censura. Não havendo censura, houve debate. E, havendo debate a ditadura caiu.

BG

Narração:

Com a queda de Vargas pelos militares, são realizadas as eleições em dezembro de 45. Em fevereiro de 46 se instala a constituinte que em setembro do mesmo ano, consagrará uma nova constituição para o Brasil.

José Américo se elege senador pela Paraíba. Todos os poderes estão presentes à instalação da grande assembléia e uma justificada euforia parece dominar o ambiente.

BG

O povo assiste interessado o evento marcante. Esse clima, no entanto, estava fadado a se modificar, passado apenas um ano da vigência democrática.

Refletindo as próprias contradições da Nova Carta Magna, seriam cassados o mandato dos representantes comunistas em 1947.

Reeditando os seus gritos de 1937, o senador paraibano, feito também presidente da UDN, sairá em defesa do mandato de Luís Carlos Prestes, num libelo que ganhou as páginas dos jornais com o nome de “discurso da cadeira vazia”:

Leitura do discurso por Mario Lago:

“Não, não serei eu que ajuda a expulsar os companheiros de um recinto que não é mais meu do que deles, de uma casa que só o povo pode abrir e fechar com sua chave, que é a mesma que abre e fecha as urnas eleitorais.

Não serei eu que me julgue com o direito de enxortar do nosso seio, representantes do povo como vendilhões do templo porque, afinal de contas, o vendilhão seria eu vendendo minha consciência que me dita outra conduta.

Como irei vedar consciências, tolher as expressões, abafar a mais bela faculdade humana, fazer silenciar um representante do povo? Não é apenas obter o seu mudismo é fechar milhares de bocas.

Aqui se senta o senador Luís Carlos Prestes burguesmente em sua cadeira, como um simples mortal, como nós outros. Ninguém já se lembra do caminho que ele percorreu tão curto e misterioso para chegar a esta casa. Veio ali da prisão, incomunicável, que parecia afastá-lo irremessivelmente do mundo.

E foi justamente quando jazia em seu cubículo, tolhido e imóvel que ganhou espaço e avançou até essas cumineâncias.

A mesma chave que o fechou em sua prisão, abriu-lhe as portas do senado. Não vamos despojá-lo do seu título. Despojado seria então o povo que o elegeu de um direito que pode reivindicar.

Cassar mandatos, seria assim cassar a liberdade de expressão mais legítima, mais autorizada, mais solene que o mundo consagra, conferindo-lhe o prestígio de todas as imunidades.”

BG**Narração:**

Em 1950, uma frase de José Lins do Rego ressoava com seu vozeirão nos comícios da Paraíba: “Estão combatendo José Américo, tenham vergonha na cara”.

Era a campanha para governo do Estado, centrada na coligação do PSD com a UDN. A palavra de fogo de José Américo estava de novo nas praças públicas.

O seu gosto pelas frases de efeito provocavam o delírio popular e o mundo quase vinha abaixo na vibração do povo que o seguia. E, ao vencer, o seu governo teve a característica de se voltar para os problemas sociais do estado, antes entregue a um mero clientelismo eleitoral.

Enredou-se, porém, em dificuldades sem poder resolver as questões mais em profundidade, pelas obras e contradições que advinham justamente das correntes que o apoiavam.

BG (Com música de Luiz Gonzaga)**Narração:**

Nesse ponto é que se levantou um movimento em torno do nome do governante paraibano. Seguiu-se o costume e a sua bandeira de salvador do Nordeste, era de novo hasteada.

JA: Esse depoimento é curioso, sobretudo porque eu voltei a servir ao governo de Vargas, depois que ele me deu o golpe de 37. Ele convidou-me em vista de vários estados, por suas assembleias, em face da calamidade, a reincidência da seca, terem indicado meu nome. Ele me convidou para voltar ao ministério. E eu, apesar de ter me reconciliado com ele, neguei-me a voltar durante muito tempo.

Quando cheguei ao Rio, no que cedendo ao convite, porque a situação da Paraíba é precisa e verificava-se que os flagelados começavam a invadir as cidades, a praticar violências. Eu, então, fui servir, posso dizer que não foi ao Brasil, fui servir ao nordeste.

Quando cheguei lá, meteram o microfone na boca me perguntaram porque eu ia. Eu digo, porque fui chamado. No dia seguinte, fui procurado por Osvaldo Aranha e Gullar, em nome de Getúlio, propondo-me um impacto político, seria reverter ao espírito da revolução de 30, modificando as condições gerais, as condições políticas, viu? E eu disse que não tinha ido fazer política.

Narração:

O governo de Vargas foi uma caminhada penosa, cheia de percalços. Convocado, o ministro manteve-se porém impassível, fiel a uma posição que julgou justa até o final dos acontecimentos que se precipitaram.

JA: Quando Getúlio convocou o ministério havia, ainda, da parte dos amigos dele certo otimismo, havia esperança de superar a crise. Mas, eu não. Eu vinha observando tudo e sabendo que a situação era perdida. Recebi diversos apelos, inclusive de Alcides Carneiro, para salvar o meu nome, evitar o que eles chamavam de “mar de lama”.

Tomamos o lugar na mesa do ministério. Então, cada ministro, ele começou fazer o seu posicionamento. Tancredo Neves era otimista, animou Getúlio a resistir, fez a sua apologia, prestou-se a todos os sacrifícios defendendo a posição do governo. Depois, falou o ministro da guerra declarando que 17 militares já tinha assinado um manifesto contra o governo e que outros assinariam.

Daí por diante eu ouvi vários votos. O ministro da aeronáutica já estava pro outro governo. O ministro da marinha apoiava o ministro da aeronáutica. Então, eu que insistira durante muito tempo para que Getúlio se licenciasse, cheguei a evidência de que só havia uma solução para ele, era deixar o governo, era renunciar.

Disse isso com certa ousadia, porque tudo em meu redor era contrário a minha opinião. Eu disse que tinha autoridade para falar assim, porque era um democrata e lutaria, em qualquer caso, para a defesa da democracia.

Mas, chegaram a uma conclusão que tudo estava perdido, não havia defesa possível e o governo perdera todas as condições de reafirmar a sua autoridade. Foi nessa ocasião que Mascarenhas de Moraes me disse: o senhor foi o único a falar com objetividade. Nisso, intervém Alzira Faro achando que o governo devia resistir, num debate áspero, entre ela e o ministro da guerra. E, afinal de contas, encerrou-se a reunião.

Eu olhava para Getúlio e via aquela figura empadecida. Desfez a reunião, cada qual saiu pro seu lado. Procurei Osvaldo Aranha e disse o ministro da guerra saiu para agir, ninguém sabe o que ele vai fazer. Mande chamá-lo. Ele voltou, todos aceitaram a fórmula que eu vinha sugerindo há muito tempo. Mas, a maioria sendo pela discência eu fiquei de acordo.

Quando em cheguei em casa, alguém que estava ouvindo o radio disse pra mim: Getúlio suicidou-se. Eu corri pra lá e atravessei uma multidão, um verdadeiro desespero. Antes do suicídio, ao amanhecer, Getúlio foi procurado pelo seu irmão Benjamim Vargas, dizendo que tinha se

encontrado com (Genario Fiuza??) ele tinha dito que os generais não conformava exigindo com a renúncia. Depois chegou o General Âncora confirmando essa informação. Então, Getúlio se desesperou e matou-se.

BG (Velório de Getúlio, cortejo, políticos declamando, populares chorando, etc)

Jornalista: Nos seus livros “A Paraíba e seus problemas”, “A Bagaceira” estão cheios de imagens, certamente, uma das frases é: Há uma miséria maior dó que morrer de fome no deserto é não ter o que comer na terra de Canaã?”

JA: Realmente, essa foi a impressão dominante que eu tive desde a infância e em toda a minha vida pública. E cheguei a defini-la numa frase num comício aqui na Paraíba, quando disse: “Vamos fazer a política dos pobres, porque a do rico já tá feita.” Mas, falta o principal que é, sobretudo, a correção dessa disparidade. É de haver ricos talvez muito ricos e de haver pobres mais pobres do que os outros.

Jornalista: Ô ministro, o senhor não acha que uma melhor divisão de terras, chegaria a, a, a... (JÁ interrompe)

JA: A divisão de terras como está feita é em vão, porque não torna a terra produtiva. Realmente, se a propriedade pudesse ser desmembrada, pudesse ser dividida, seria a solução ideal. Mas, o que acontece é isso: uma vez que o grande açude não pode absorver as massas que se deslocam das propriedades rurais quando cessa a chuva, em certas atividades agrícolas, nós temos que nos encaminhar para outras soluções.

Jornalista: Ministro, mas se houvesse uma desapropriação das terras adjacentes, próximas aos açudes, aos grandes açudes?

JA: Essa desapropriação devia se limitar a área cultivável. Cada açude tem uma área destinada a irrigação.

Jornalista: Se o senhor estivesse, hoje, com o mesmo poder que tinha em 30 e 37 o que é que o senhor faria hoje?

JA: Eu? Tudo que eu faria era procurar ganhar a eleição. Ganhando eu fazia o resto. Hoje, nós vivemos num regime que não pode ser considerado democrático, até atingir a plenitude democrática. Num regime de restrições ao poder legislativo, viu? E de outras restrições. Mas, as promessas que estão aparecendo aí são do que chama abertura. Vamos esperar, porque nós não temos uma consciência pública organizada. Não temos opinião pública, viu? Nós estamos num tempo em que tudo depende do poder, da culpa, do ato, essa coisa.

Jornalista: Ô ministro, o senhor não acha que tá faltando, faltando liderança neste país, não?

JA: Tá faltando absoluta liderança.

Solha: Mas por outro lado, me lembro de uma entrevista que o senhor deu a Veja. O senhor acusou a juventude de aliamento, pelo fato de estar completamente distanciada da cultura, das letras. Esse distanciamento que é hoje voltado aos esportes, o senhor acha que tem culpa quem? A juventude mesmo?

JA: Não. O que tenho dito sempre nos meus pronunciamentos é que as ditaduras, a começar pela de 30, atrofiaram a vocação política. Mas, a juventude não tendo campo de ação, procurou outro, procurou esportes, procurou outra qualquer atividade.

Jornalista: Mas culpa de quem, ministro? Culpa de quem essa procura da juventude, esse desvio da juventude?

JA: Da ditadura, da ditadura.

Solha: Mas, acho que há uma diferença, por exemplo, o movimento de 28, com todos esses atores.

(JÁ interrompe e fala por outro jornalista)

JA: Nós não podemos entrar muito nesses assuntos não, por causa dele (Vladimir). Ele é muito visado.

Jornalista: Mas ele elimina.

JÁ: Hein???

Jornalista: Ele elimina,

Jornalista: Queríamos ouvir agora a sua opinião a respeito de certas mudanças que tem havido no comportamento das massas diante das secas. Parece que antigamente elas eram nossas, submissas. Mas a medida que o tempo passa, vão ficando mais... parece que adquire mais consciência, mais exigência da parte do governo. O que é que o senhor me diz a respeito?

JA: Isso é um assunto que já me preocupou muito. Realmente, no princípio as massas eram pacíficas. As massas sofriam sem saber porque estavam sofrendo. Esse é o exemplo de Carlos Prestes quando veio pro nordeste, sabe? Ele tinha a impressão de que penetrando numa área pobre, paupérrima, indo ao encontro de um povo sofrido teria uma adesão total. Mas, acontece

que esse povo não tava politizado. Sofria mas não sabia porque sofria. Não tinha percepção do seu problema. Se tem fome é porque as coisas vão mal. Sem tem necessidade é porque o povo todo não quer mais. O que fala é um instinto, não é um raciocínio e assim por diante.

Solha: Mas, eu me lembro de um discurso que o senhor fez na sua campanha para presidente e disse que sabia onde estava o dinheiro. E, eu penso que se referia, por exemplo, a remessa de vultos estupefacentes. Aí eu pergunto: Hoje o senhor sabe onde está o dinheiro?

JA: Não sei porque não há mais!!! (todos riram) O dinheiro tá difícil.

Jornalista: O senhor falou aí no Prestes, fez uma referência a Prestes. O que foi que o motivou a...

JA: (interrompe) Mas, eu digo foi Prestes ter penetrado. É o mesmo caso de Cuba. Ter penetrado numa área que ele julgava ser acessível pelo sofrimento. Mas, ele foi logo, ele e os companheiros, foi cometendo logo um grande erro. Não sei se conhecem, não me recordo bem, de uma quadrinha aí que o sertanejo só quer bem a duas coisas: a mulher e o cavalo. E ele foi pegando os cavalos, correndo e soltando pelo meio do caminho. De maneira que só fez inimigo. Por onde passava, a Coluna Prestes, só deixava animosidade. Eu, por exemplo, que tive de rebater essa tentativa de guerrilha, a maior recomendação que eu dava era essa: não furem cavalos. A questão é que os partidos sempre se descuidaram disso. Os partidos em lugar de irem aos lugares, só se movimentam nas campanhas eleitorais e mal, porque não tem programa. No dia que os partidos tiverem programas que despertarem o interesse da massa não haverá mais revolução, porque não há mais objeto pra revolução.

Jornalista: Ministro, em 1930 o senhor gritou, em 1937 o senhor gritou, em 1945 o senhor gritou. O senhor acha que não está mais em condição de gritar?

JA: Eu já disse há pouco que não grito mais. Primeiro, porque não tenho obrigação de gritar. Quando eu tinha uma posição procurava enobrecê-la, viu? Elevá-la. E falava então em meu nome e no nome dos que eu representava, quando era senador, deputado e assim por diante. E, não tenho mais categoria política. Eu tô retirado da política. Tô exonerado em tudo. Mas, eu acho que pouca gente gritou mais do que eu.

Jornalista: ??? política?

JA: Tô fazendo exame básico. Não tive conhecimentos prévios de nenhuma dessas perguntas que são formuladas. Mas, digo, não deixo escola. Nunca fui um bom político. O que eu sabia era arregimentar, promover campanhas, falar na praça pública, agitar as multidões. Mas esse dia-a-dia de chefe para chefe, de presidente para prefeito e assim por diante. Isso só conheci no governo da Paraíba. Uma vez um bispo do interior de Pernambuco estava comigo, para que eu voltasse a representação. Eu disse: Olhe, hoje nem papa eu quero ser.

Jornalista: Mas o senhor não influi na escolha dos governantes?

JA: Nada absolutamente. Não tenho exercido influência nenhuma.

Vladimir: No atual governador, na escolha do atual governador?

JA: Não fiz nenhum pedido ao presidente Geisel. Já que estamos falando neste ponto. Vamos fazer algumas revelações. O presidente, o ex-governador Ernani Sátiro, me confidenciou que vendo a sua causa perdida, quando se tratou da política sucessória, em meio da conversa, do encontro que teve com o presidente, chegou a dizer que eu sofreria um grande golpe se o candidato não fosse Ivan Bichara e que talvez não sobrevivesse, viu? De maneira que Ivan Bichara tá aí e eu tô vivo. A quem pense que não se move um palha aqui na Paraíba sem a minha participação. Não é verdade. Não peço nada, viu?

Ivan Bichara: Não, eu não me considero um herdeiro político de Zé Américo. Sendo um amigo dele e sendo casado com uma sobrinha dele, esses laços naturalmente serviram para essa aproximação maior com ele.

Vladimir: Mas ele lhe indicou para governo do Estado?

Ivan Bichara: Ele diretamente não procurou interferir. Foi ouvido e como meu nome tinha sido lembrado, já estava em cogitação, ele teve a oportunidade de dar um depoimento sobre como eu me conduziria no governo do estado. Numa hora que a Paraíba tava em crise. O próprio partido a que eu pertencia tava dividido. Ele achava que eu tinha condição de atuar como um poder moderador dentro do partido. E deu esse depoimento que para mim foi substancial e foi importante.

Narração:

Em 1978 uma onda maléfica varreu a Praia de Tambaú, carregada do veneno da política. Insinuava-se que o mesmo respaldo dado a Ivan Bichara servira de cobertura ao seu sucessor Tarcísio Burity. O prejudicado era Antônio Mariz que não obtivera as graças do poder central, mas detinha a preferência popular.

Acusado de dar as cartas, o ministro, sob o peso de seus 91 anos, indignou-se até a ira e, num rompante, disse que abandonaria para sempre a Paraíba.

(BG com fotos de jornais sobre a decisão de ir embora)

Afinal, fez-se uma espécie de campanha pública, um alvoroço na imprensa, e tudo voltou a ser como era antes, ao sabor das mesmas frases de efeito.

(BG com JA andando na praia)

O suicídio de Vargas, em 1954, parece ter assinalado a morte política do ministro José Américo. Regressando ao seu Estado, reassumiu o governo, e ao terminar o período, torna-se Reitor da Universidade Federal, que fundara no início da década. Seria o seu “canto de cisne” na vida pública.

A derrota que amargou em 1958, contra Rui Carneiro, seu antigo pupilo, veio impedi-lo de novamente ascender ao senado federal.

(BG JA na praia)

Depois da campanha que o exige a fundo e do resultado de veto, deixa-se ficar na Paraíba e recolhe-se ao voluntário isolamento na Praia de Tambaú. Daí, jamais se afastaria, exceto para esparsas temporadas no Rio.

Recusa então vários convites de presidentes da república, para representar o Brasil na ONU e na conferência de desarmamento de Genebra, entre outras honrarias.

Retorna as letras e começa a escrever as memórias, tendo ao seu lado o incansável secretário. Em 1967, obtém unanimidade nos votos e ingressa na Academia Brasileira de Letras, saudado por Tristão de Ataíde. É cidadão honorário nos Estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Rio de Janeiro. Recebe o título de intelectual do ano, em 1977, concedido pela União Brasileira dos Escritores.

Os 50 anos da publicação de “A Bagaceira” são comemorados em 1978. Comparece a uma última sessão da Academia e é motivo de homenagens.

Em meio a tudo, embora sereno e discreto, disse que não é indiferente as cogitações do nome de seu filho o General Reinaldo Almeida, para ocupar a presidência da república.

A casa de Tambaú continua a atrair visitantes, políticos, militares, a imprensa, adutores, os amigos, como numa romaria a um lugar sagrado. Uns falam em Oráculo, outros distinguem a lucidez e a agilidade mental. Admiram-se todos da espantosa longevidade.

O imortal patriarca não escapa sequer a um lugar comum alheio. Dizem “É um monumento vivo”.

(BG com imagens da filmagem ele com headphone, depois na cadeira de balanço no terraço)

Sem maiores padecimentos físicos, quase docemente, na calma manhã do casarão de Tambaú, José Américo faleceu a 10 de março de 1980, aos 93 anos de idade.

Reservou para o fim uma última frase que balbuciou, num fio de voz, no derradeiro e tênue impulso: “Está tudo terminando, dê-me sua mão”.

(BG Maria Lago repete a frase como se fosse JÁ)

“Está tudo terminando, dê-me sua mão” (3 vezes)

ANEXO 08

ENTREVISTA COM VLADIMIR CARVALHO

Concedida a Renato Alves.

Data: 20/11/2004 (Sábado)

Local: Hotel Anamar – Praia de Tambaú - João Pessoa – Paraíba

RENATO: Vladimir, em 1980, você falou numa entrevista no Jornal A União que “O nordeste é a minha nave mãe”. Por que o nordeste?

VLADIMIR: O nordeste no meu caso é a raiz de tudo. Somando tudo eu devo estar ausente do nordeste cerca de 40 anos. Mas esse “fundo cultural” permanece até hoje. E, é até fácil perceber no meu sotaque. Eu saí um pouco tarde. O Lampedusa, o conde de Lampedusa, aquele que fez o Leopardo no cinema, ele dizia... Ele era siciliano. A Sicília é uma parte característica muito forte da Itália. Ele disse que “O sujeito que saí da sua terra depois dos vinte anos, mesmo saindo não sairá”. Isso querendo dizer que você herdou aquilo. Está na massa do teu sangue e na tua memória pro resto da vida. Mesmo que você saia, aquela lembrança é muito forte. Isso é muito fácil de ver. Qualquer nordestino que eu encontro fora da terra ele está nostálgico, porque isso aqui é muito forte. O nordeste é muito forte.

No meu caso, estou perto de completar 70 anos. Estou fazendo 70 anos que é uma idade bastante significativa. O brasileiro que consegue completar 70 anos já é uma primeira vitória. Então, eu começo a recordar, mesmo sem querer, inconscientemente, sempre começo a me lembrar daquelas coisas, de Itabaiana minha cidade, das coisas do meu pai, que perdi muito cedo. Perdi meu pai eu tinha só 14 anos. Meu pai morreu com 39 anos. Aí tenho repensado um pouco porque a minha matéria-prima tem sido o nordeste.

Então, me lembro do meu avô, por exemplo. Meu avô era celeiro. Ele fazia artesanato de couro. Ele fazia celas. Agora, só que as celas dele eram verdadeiras obras-primas, pelo desenho, pelo acabamento. E, ele tinha uma ampla oficina com vários auxiliares, várias pessoas que faziam parte daquele ofício ali. E, eu frequentava muito aquilo ali.

Eu vi muitos vaqueiros chegarem na porta, parar aqueles cavalos e entrar para encomendar uma rédea, uma fuceira, enfim aqueles babiliaques todos, arreios pra cavalos, celas, etc. Inclusive, um deles, eu não alcancei. Mas, sabia pelas histórias e pelo meu avô que até Antônio Silvino era freguês dele, cliente dele e encomendava coisas. De quem, ele tinha ganho, inclusive, um punhal que depois eu apanhei com minha mãe.

Quando eu vejo “Deus e o Diabo na terra do sol”, com o Othon Bastos empunhando aquele punhal assim, aquelas coisas que ele faz naquela representação. Eu me lembro muito do meu avô, por causa desse punhal que eu tenho em minha casa até hoje.

E uma vez, pra você ver como as coisas marcam. Como que eu saí da minha cidade natal, de Itabaiana, pela primeira vez e de uma forma dilacerante, uma forma que me deu uma tristeza assim... uma separação de pai e mãe, etc. Foi exatamente porque nessa oficina do meu avô tinha facas, suvelas, tudo quanto era coisa pelos cantos e eles trabalhando ali. E, tinha um baú, embaixo de uma bancada.

Um dia, eu pequeno de 8 pra 9 anos, fui mexer e tirar coisa lá de dentro e achei uma miniatura de uma faca. Era uma peixeira bastante trabalhada com cabo de osso, muito bonita assim, pequena e com uma bainha, possivelmente que tinha sido feita pelo meu avô. Uma bainha trabalhada com aquela costura e eu achei aquilo bonito. Era costume, tudo se junta, eu via os meus tios e os meus primos adultos já, todos com aquelas peixeiras enfiada nos quartos, aqui na cintura. Coisa do nordeste. Era uma coisa de costume, quase simbólica, nunca mataram nem uma formiga, graças a deus. Mas, tinham aquela faca pra cortar coisas. Quando eu encontrei aquela faca, também queria botá-la nos quartos. Aí fui pro meu avô e pedi e ele me deu a faca.

O meu pai era de uma outra coisa. Vamos dizer assim, cogitava de um outro ofício. Meu pai colaborava no jornal do interior, era desenhista exímio de casas. Muitas casas em Itabaiana ele tinha feito a planta das casas e o desenho da fachada. E, ele já estava meio preocupado com a minha formação ali, minha alfabetização... tinha começado o curso primário, mas era muito fraco o lugar. E as companhias, pois eu vivia querendo escapular pra tomar banho de rio, pular nas pedras junto com os outros moleques. E ele tava meio preocupado comigo.

E eu fui pra casa era manhã. Quando meu pai chegou eu tava em casa, nu da cintura pra cima, com a aquela faca enfiada aqui. Quando meu pai viu aquilo... nossa senhora!!! Aí ele falou... Maria José, chamou minha mãe, e disse: Que história é essa aí? Quem deu isso a ele? Aí minha mãe

disse: não sei, como é que foi? Aí eu contei, inocentemente e tal. Ele disse me dê aqui. Eu senti que era um momento grave ali. Eu era ainda filho único. Não sei se minha irmã tinha nascido. Walter só nasceria mais 5 anos depois – Walter Carvalho. Aí eu senti que o negócio... rolou um clima ali, de expectativa tensa. Aí, de noite, eu vi meu pai e minha mãe conversando e ele disse: “Olha, vamos tirar ele daqui, o Vladimir não pode continuar que a escola não tá dando conta”.

Eu tinha uma tia no Recife. Eles mandaram uma carta e tal. Dali teve as férias, depois ele me levou pro Recife. Viajamos de trem. Naquela época a viagem levava quase meio dia, demorava pra burro, de estação em estação, parando aqui e acolá. Aí fui pro Recife separado de pai e mãe. Aquilo foi muito marcante na minha vida. De todo modo, Recife era a metrópole do nordeste. Uma cidade nordestina que é metrópole mesmo e nordeste puro. Eu passei a viver no Recife onde o nordeste, também, é muito forte.

Então eu me lembro que, muitos anos depois, coisa de 10 anos, agora há pouco. Posso dizer agora há pouco, que já vivi tanto. Eu vi um quadro de Cícero Dias, que é outro nome nordestino do top de Zé Lins, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira de todo esse pessoal, morreu com 90 e tantos anos. Era um painel enorme que dizia assim: “Eu vi o mundo, ele começa no Recife”. Aí pra mim voltou tudo, porque o Recife pra mim foi uma coisa extraordinária. Logo quando cheguei era o ano de 1945, eu vi... minha cabeça se abriu. Eu descobri que o mundo não era só Itabaiana, nem a Paraíba. O mundo era muito mais do que isso. Eu vi no porto do Recife a chegada do primeiro ou segundo escalão da FEB. Os caras chegando mutilado da guerra. Sei lá.. eu nem sabia direito o que era guerra, mas comecei... sabe, quando você vai abrir a cabeça.

Mas, sobre todo esse lenga-lenga é pra dizer que o nordeste foi definitivo na minha formação e vivi aqui até os 23 ou 24 anos, quando fui de novo. Aí fui pra Bahia, viver na Bahia. Fiz faculdade na Bahia, terminei meus estudos universitários na Bahia. Que, também, é outra capital muito forte nordestina. Há quem considere que a Bahia é uma coisa diferente do nordeste. Mas, não é. A Bahia é também nordeste bastante com a sua característica, com a sua cultura negra e tudo mais. Fui viver na Bahia.

Aí é definitivo. A minha formação culminou com a Bahia. Portanto, o nordeste passou a fazer parte do meu imaginário e até do que não é imaginário. Todas as minhas relações com a vida foi sempre o nordeste.

É claro, que trabalhei temas no cinema que não era exatamente o nordeste como os filmes que foi feito no Rio... que Rio??? Brasília. Falei Rio, essa coisa quase que traiu minha memória, porque vivi no Rio antes de ir pra Brasília, até a década de 70. Mas, já era outra etapa da minha vida que não tinha essa coisa definitiva do nordeste.

Então, o nordeste é a nave mãe. É como se eu tivesse aquela coisa que o astronauta tem ligado a nave, que pode até sair no espaço sideral mas tá ligado a nave. Eu tô ligado na terra. Me lembrei agora de uma frase, acho que é de São João Evangelista. Ele diz: “O que é da terra é da terra e fala da terra”. Então, eu continuo esse discurso e falo da terra e a terra é o nordeste.

RENATO: O que é que tá mais forte, o que é mais significativo em termo de nordeste em *Romeiros da Guia*?

VLADIMIR: Em *Romeiros da Guia* é o barroco. É o barroco associado, vamos dizer assim, a cultural popular. Isso que a gente fala de cultura do povo, as expressões folclóricas até ligadas a um certo misticismo. Então, eu fiz uma reportagem... falava-se muito na Igreja da Guia, que eu não conhecia. Falava-se muito não, alguém falou que havia uma igreja já bastante prejudicada, não tem mais os ofícios a povoação por perto é muito pequena. Então, tinha uma igreja, como tem uma igreja, e eu ouvia falar da Igreja da Guia desse ponto de vista. Fica aí isolada, numa ponta, num promontório olhando para o Rio Sanhauá ou Paraíba.

Eu colaborava na União das Letras e das Artes, um suplemento que saía no domingo no Jornal *A União*. Aí eu me muni de uma câmara fotográfica e fui lá fotografar a Igreja da Guia. Realmente era uma coisa muito bonita. Fui lá não sei quem foi comigo... se foi Altimar Alencar Pimentel, meu grande amigo, premiadíssimo teatrólogo e aí fotografei e fiz um texto, uma reportagem, que saiu nesse suplemento, com a fotografia de um cara puxando o sino e tal. Realmente ela estava bastante baqueada e era uma Igreja portentosa, como é até hoje. É muito bonita.

O barroco, a alegoria do frontispício da Igreja, aqueles cajú, etc, aquilo era muito interessante e me chamou atenção. Eu sempre fui ligado em artes plásticas. Aí, eu conversando com Altimar, descobri que tinha uma romaria que ia até ali, sempre. O pessoal pagava promessa, bebiam e depois dançavam um coco de roda e tal. Então, juntei os dois e junto com João Ramiro, que

aprovou a ideia, fez o roteiro junto comigo e dirigiu o filme junto comigo, fizemos o Romeiros da Guia.

RENATO: Na Bolandeira, onde está o nordeste?

VLADIMIR: Está praticamente, vamos dizer assim, no atraso social e econômico. Eu queria demonstrar que era um elemento remanescente de um tempo que já tinha passado. Mas, por uma questão de inércia social a coisa não tinha mais a dinâmica de outros tempos, mas aquilo ainda permanecia trabalhando.

O curioso da Bolandeira é que eu não tinha pretensão de fazer este filme. O Manuel Clemente, fotógrafo de São Saruê e da Bolandeira é testemunha disso. A gente estava indo da sede do município de Sousa em busca de um lugar que eu ia filmar. Acho que o lugar que ainda não era conhecido como Vale dos Dinossauros. Eu tava querendo pegar uma fazenda de caprinos, de ovelha e tal. A gente ia na estrada e eu tinha falado pro nosso motorista, uns dois dias antes, que tinha vontade de ver um engenho que o povo falava de engenho de pau, engenho de almanjarra ou engenho de besta, puxada por animais. A gente ia na estrada e, por acaso, o motorista se lembrou e disse assim: “Olha doutor, nesse desvio aqui tem a bolandeira de... fulano de tal”, disse lá o nome do dono. Aí eu disse: então vamos dar uma olhada lá. Isso era coisa de sete, oito horas da manhã, a gente tinha acabado de sair do hotel.

Então, entramos no desvio, descemos uma estrada de terra, difícil de atravessar e tal, tipo aquela que a gente foi ver lá no engenho do município de Serraria (lembrando das filmagens para o Engenho de Zé Lins que fizemos juntos). Aí quando eu vi aquilo... eu nunca tinha visto aquela estroenga, aquela coisa bastante estranha para mim. Aí eu olhei... tava os bois rodando para moer o engenhozinho, coberta de palha, uma coisa super primitiva. Aquilo me tocou a sensibilidade, nossa... isso aqui é lindo. Eu tive olhando e perguntei como é que funciona, disseram traz a cana bota aqui, moi ali e tal. Eu vi que o processo começava ali. Perguntei de onde é que vem a cana? Disseram vem daquele canavial que tá ali junto do açude e tal.

Aí, eu disse quer saber, eu não vou mais para aquele lugar não, eu vou ficar aqui. Olhei pra Clemente e perguntei, vamos nessa? Clemente imediatamente concordou. É o tipo de filme, com aquela coisa etnográfica. Olhei e vi que o roteiro estava ali. O filme estava pronto ali. Eu vi pronto naquela hora. Pensei, vou botar a câmara aqui acompanhar os caras, perto da engrenagem, acompanhar o processo e pronto. Era um engenho de rapadura, como você sabe. Então, só segui os elementos, como João Carlos fez comigo lá no engenho de Serraria (mais uma vez lembrando das filmagens do Engenho de Zé Lins). Continuamos do começo ao fim e quando foi duas horas da tarde o filme já estava pronto. A única coisa que acrescentei foi uma feira nordestina com um sujeito vendendo uma rapadura que finaliza o filme.

Mas ali, eu quis mostrar mais a permanência de elementos antigos, numa sociedade que já evolui e que já foi a lua. Até eu achei muito parecido a almanjarra, essa coisa da roda dentada enorme que tem em cima, é muito parecida com a cena de “2001 uma odisséia no espaço” daquela coisa circular se movendo no alto. Se você assistir ao filme você vê que tem aquela coisa se movendo, não é que seja a mesma coisa... é parecida. E eu tinha aquilo na cabeça porque tinha assistido ao filme fazia pouco tempo, então fui por aí.

RENATO: Em “*Incelência para um trem de ferro*”, onde está nordeste mais forte?

VLADIMIR: *Incelência*, de uma certa forma, do ponto de vista conceitual, é bastante parecido com a ideia da Bolandeira. Eu quis mostrar a decadência das usinas de açúcar no nordeste, através de um elemento que é o trem, o qual carregava a cana para a usina, que hoje não tem mais e foi substituído por caminhão. E eram os últimos.

Era um elemento plástico muito bonito. Um trem caminhando no canavial, carregado de cana, as pessoas que trabalhavam com aquilo e já cansado. Era um trem cansado. Se você assistir *Incelência*, você vai ver que eu caprichei nessa questão, é como se fosse você sentindo uma pessoa em agonia final, meio asmática, se esvaindo, que está acabando. É como se fosse uma despedida. Por isso, se chama *Incelência* que é uma espécie de canto para o defunto, quando ele já está “entregue as baratas”.

RENATO: A *Pedra da Riqueza* também está associado a questão nordeste em decadência?

VLADIMIR: É, também está associado a isso, mas aí é quase uma denúncia. É um país rico que administra mal a sua riqueza. Você ver um elemento super industrial, até da indústria bélica, indústria da guerra, que é um elemento natural - a xelita, que trabalhado na indústria é o tungstênio – o qual faz parte da luz que nos ilumina aqui e tal. É um aço super duro que suporta altas temperaturas.

Então ele faz parte dessa carapaça, desse envoltório, das naves interestaciais porque elas atravessam o espaço a altíssimas velocidades, se atritando, etc. Isso sendo extraído num lugar em que o povo morre de fome, morre de sede, sei lá... na seca.

Uma coisa absolutamente artesanal, mas que remete a indústria da guerra, uma coisa internacional. A maior jazida de xelita, dizem que é na China e os Estados Unidos compram onde tiver esse minério, não sei se hoje ainda é assim, para armazenar por causa da indústria da guerra.

RENATO: E “*Conterrâneos Velhos de Guerra*” vai nessa linha?

VLADIMIR: *Conterrâneos* eu acho que é uma sùmula, ou é a soma de tudo que eu fiz sobre o nordeste já projetado pra fora. Porque, por exemplo, da seca, enquanto O País de São Saruê é o povo nordestino ordeiro, sofrido, submetido a seca, às injustiças do latifúndio, a miséria do próprio homem, quer dizer a miséria moral do homem que explora outro homem e explora uma coletividade imensa. Essas são pessoas que obrigatoriamente, naturalmente, iriam migrar, na primeira oportunidade que tivessem, como sempre foi, eles iriam sair. Então, eu procurei no *Conterrâneos* encontrar essas pessoas fora do seu contexto, não mais no nordeste, mas na construção (como eu disse certa vez) da grande cidade do Farão JK. Não é atoa que o nome é Kubistchek, parece com a pronúncia daquele farão Tutakamon.

Então, é uma leva de gente, onde naquele momento o nordestino se torna um judeu errante em busca de uma terra, pois todo mundo dizia que Brasília ia resolver tudo, que lá tava correndo rios de dinheiro e os caras metiam o pé na estrada e iam, né?

E, eu tentei mostrar que essa epopeia de Brasília, não era aquela epopeia que o oficialismo contava, endeusando Juscelino, Isso porque aquilo foi uma coisa dura e eu escolhi o povo nordestino para mostrar essas diferenças toda e para mostrar, especialmente, como a sociedade brasileira, a classe dominante trata o povo.

O episódio simbólico, emblemático disso foi um massacre de operários, um massacre de trabalhadores durante a construção civil. Então, trouxe isso, porque era um elemento proibido, soterrado completamente, que tava aí na história. E, eu trouxe esse episódio para discussão. Até hoje, ainda tem certas viúvas de Juscelino, que esboça uma reação e diz que isso não foi bem assim, não morreu tanta gente. Isso ninguém sabe e é difícil de saber porque tem gente enterrada no cerrado, gente enterrada na torre de televisão, gente não sei o quê e, ao mesmo tempo, eles negam.

O problema é que o filme é irresponsável, nesse ponto de vista, porque o povo inocente é que contou. Como você vai contestar uma lavadeira de roupa que foi entregar roupas num acampamento e quando chega lá eles dizem: não aqui não pode entrar porque houve um troço aqui? E, nunca mais os donos dessas roupas reclamaram e ela teve que dar para outros nordestinos que iam chegando. E, sabe, depoimentos de pessoas que estavam no acampamento que foram metralhadas e que sobreviveram. Metralhadas que eu digo, pessoas que sabem e contam.

Então, é uma coisa muito triste. É uma nódoa na história de Brasília. Mas, o oficialismo não gosta de ouvir isso. Os herdeiros da partilha imperial de Juscelino.

RENATO: Vladimir e no *Evangelho, segundo Teotônio*, onde está o nordeste?

VLADIMIR: O *Evangelho* é a apologia. É o elogio a um grande líder. Um grande líder nordestino, novamente. Um homem que teve uma espécie de duas vidas. Ele foi usineiro, aliás ele era de uma família de classe média rural, o ex-senador Teotônio Vilela, que através de um estratagema financeiro de família, ele reunia todos os irmãos e parentes, vendeu junto com eles as terras e comprou um mecanismo, comprou uma usina, que ele carregou em lombo de animais, através de um viagem difícil, de um lugar pra outro. Acho que ele comprou isso na Bahia e levou para Alagoas e montou uma usina. Com essa usina ele alcançou um status financeiro bastante significativo. Mudou de classe. E, militou na UDN que a época era um partido bastante reacionário

e tal. E, quando foi no fim da vida, já atacado pelo câncer, ele era um homem com a tendência a prática democrática muito forte. Uma pessoa de caráter muito forte.

Eu o conheci de perto, ficou meu amigo, e era uma coisa muito interessante. No final, ainda no apagar das luzes da ditadura, que levou muito tempo ainda pra ser desmontada, ele saiu em pregação. Ele não era mais senador. Ele estava sem mandato. Mas, ele saiu pelo Brasil descobrindo onde era que, ainda, tinha presos políticos. Fez uma cruzada. Avisou ao Geisel que ia fazer isso. Claro que Geisel não gostou, mas saiu e fazia disso o motivo de sua vida.

Nessa época, eu ia muito ao congresso assistir as reuniões, as sessões, e ainda o alcancei no senado. Por conta disso eu o conhecia, tinha certa amizade. Eu propus acompanhá-lo nessa campanha pelo país e resultou no longa metragem chamado “O evangelho segundo Teotônio”, porque ele saiu pregando por aí, até a morte. Quase que eu o filmei no leito de morte. Tem uma entrevista que ele já está cansado, parecido com o trem em *Incelência*, mas dizendo que se fosse jovem ia fazer guerrilha, ia não sei pra onde, com aquele jeito dele. Um negócio espantoso.

RENATO: E O Homem de Areia?

VLADIMIR: O *Homem de Areia* é fruto de uma admiração que acho que todo paraibano de qualquer credo, de qualquer partido tem, teve ou terá, porque os que nascerem vão ler os livros e encontrar em José Américo de Almeida uma verdadeira expressão, primeiro da cultura brasileira de um homem que fundou, praticamente, um ciclo literário com o romance *A Bagaceira*. Isso porque o romance social de 30 só teve realmente ensejo de acontecer quando ele escreveu *A Bagaceira*, em 1928, que foi um impacto nas letras nacionais. Tem a frase do Tristão de Ataíde que, quando leu aquilo, numa brochura, realizada aqui na Paraíba, acho que pela A União, e ele aquilo acho que em viagem num trem. Quando ele leu ficou espantado. Ele não conhecia talento desse escritor, aí escreveu um artigo dizendo “Romancista ao norte”, proclamou ao país a existência do escritor, como se fosse assim: “Homem ao mar”. Daí pra frente, José Américo passou a fazer parte da cultura nacional e da literatura brasileira como um fundador. Depois viria Jorge Amado, inclusive ele diz pra câmara no *Homem de Areia*: Eu não teria escrito *Cacau* se não tivesse acontecido antes *A Bagaceira*. Depois disso vem Graciliano, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, todo esse pessoal. Ele fundou. Como se isso bastasse, ele foi um dos comandantes da Revolução de 30, por isso chamavam-no de vice-rei do norte. Ele foi fundamental para que a Revolução de 30 acontecesse. Ele conspirava e participava ativamente disso, como está no *O Homem de Areia*. Eu sabia disso tudo porque meu pai era muito lido, especialmente com os escritores da terra como Zé Lins, José Américo e tal. Meu pai falava muito dos discursos de José Américo. Aliás, eu trabalhei aqui no Ipase e depois na Bahia também, e tinha um colega, um senhor já, aço que era Aluisio Benevides, e ele ia nos comícios de José Américo, de Alcides Carneiro. Por exemplo, tinha um comício ontem e o cara chegava hoje, no expediente, e repetia o discurso inteirinho. Ele tinha uma memória espantosa e isso me marcou muito. Quando foi de 79 pra 80 eu resolvi propor a Embrafilme esse projeto *O Homem de Areia* e eles toparam. O Leandro Tocantins era o diretor da Embrafilme, na parte cultural, era amigo de José Américo, ficou entusiasmado, e eu realizei o filme aqui em coprodução com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba. O governador era Tarcísio de Miranda Burity na época.

RENATO: Vladimir, o espaço enquanto categoria é estudado em várias ciências, ou em todas elas. Na geografia nós estudamos também o espaço vivido numa geografia cultural que é uma ramificação da geografia humana. Trata-se de um espaço dinâmico em que o homem intervém na natureza, no próprio espaço e nas relações entre eles. Nesse meu projeto eu cito o filme *Aruanda*, porque na minha concepção o filme contribuiu para uma alteração ou modificação no espaço físico retratado e/ou representado do quilombo. Na última visita que fizemos lá, ao ver in loco o espaço da Serra do Talhado, fiquei a refletir que se não fosse o filme o lugar (espaço) talvez não estivesse tão modificado. Abriam estrada, houve mais interesse na cerâmica do lugar, etc. Isso porque o filme repercutiu e despertou curiosos para conhecer aquele espaço e, assim, causou uma intervenção no espaço. Os governos não puderam, nem pode, ignorar a realidade de determinado espaço quando ele é mostrado num filme e causa impacto, entende? Talvez, não sei, o primeiro carro a subir aquela serra foi o das filmagens...

VLADIMIR: Exatamente, tiveram que abrir um caminho precário para a primeira viatura subir e foi a da filmagem de *Aruanda*, com os equipamentos e o pessoal.

RENATO: Pois é, isso é uma primeira intervenção. Bem a minha pergunta é a seguinte: Você acha que os seus filmes, de maneira geral, contribuíram ou contribui de alguma forma para intervenção desses espaços das relações humanas?

VLADIMIR: Provavelmente não... a partir do filme deixar, vamos dizer assim, um rastro. A visão que eu tenho é a seguinte: não só os meus como de muitos outros, a maioria deles, flagra o homem nessa saga, nesse processo de construir o mundo. Já que você falou nesse filme Aruanda, por exemplo, “amassar o barro fazendo o mundo”. Aí eu estou falando metaforicamente... “amassar o barro para construir Brasília”. Veja, o sujeito que foi pra Brasília... Eu estou falando exatamente dentro da concepção que você propôs. É exatamente isso. Veja: Um sujeito, um roceiro, um lavrador, qualquer um dos que foram, foi mobilizado pra sair da terra. Sabe... o latifúndio, a dificuldade de viver, você não tinha o direito de exercer o seu ofício, que é trabalhar a terra para sobreviver. O sujeito fica numa situação que mesmo se alguém não o tangesse da terra, seria expulso. Isso só pra dar o quadro local, do nordeste. Eu tô dando o exemplo de como se dá a moldagem do mundo pelo homem, ou do espaço como você tá falando. Aí o sujeito sai daqui sem a menor noção, mas ele se arranca da terra. Ele vai ficar aqui? Vai morrer de fome? Vai morrer de sede? A seca? Sei lá... o patrão não cede nada, então ele sai e chega em Brasília. Tô falando da época da construção é um outro espaço, um espaço que vai se modificar. Então, pensa no cerrado sem nada, sem nada, porque até a árvore do cerrado, como você sabe, ela é atrofiada, o sol é inclemente, é seco, etc. Ali, os caras escolheram porque é uma planura. Eu não sei quais foram as últimas razões pra se escolher aquele ponto do planalto central, pra erguer Brasília. Aí o sujeito vai pra lá e o máximo que ele tinha de cultura técnica que ele tinha, vamos dizer assim, era a enxada ou um rebenque para tanger os animais.

Aí chega lá, Brasília já é um passo adiante na tecnologia de construção. O sujeito já está lidando com esses rebites, que era esse negócio de ferro, uma estrutura de ferro. O sujeito batia, esquentava um parafuso, negócio lá, para encaixar aquelas estruturas de ferro, completamente diferente. Claro que teve também tijolos, mas ali o cara que não conhecia sequer o prumo que é um elemento antiquíssimo, para botar uma parede reta. Ele saiu da enxada para aquela coisa espantosa da construção de uma grande cidade, uma metrópole. Naquela época era considerada uma coisa extraordinária no mundo. Não só pelo desenho fabuloso do Oscar Niemeyer, do ponto de vista artístico impecável, mas também pela novidade. Uma cidade que foi construída, portanto foi uma intervenção no espaço.

Uma vez eu disse que a vocação de Brasília era o documentário e os jovens que tinham a ideia fixa de fazer ficção, ficaram arredio e questionavam que história essa de documentário. É tudo. Agora, a gente não podia perder a oportunidade, porque quando eu cheguei em Brasília, nos anos 70, o processo da construção ainda estava se fazendo. Era a oportunidade de você fazer um pouco desse ambiente que se constrói, que se modifica, o espaço que se modifica. E, essas pessoas se qualificaram, repare a dialética: na medida em que o homem foi construindo Brasília (não é atoa que nasce, inclusive no misturado ao sangue dos operários, no episódio que já referi aqui, que foi o massacre, a matança da Pacheco Fernandes Dantas) veio aos poucos a consciência de denunciar e de se reunir essas gentes.

Então, na medida em que o sujeito aprendia o ofício de pedreiro, que saía da enxada para o prumo, para o rebite, para aquelas estruturas todas, ele se viu valorizado naquela construção, naquele espaço. Ele foi também, construindo ou se construiu nele, quase que sem querer, uma consciência de classe, uma consciência política, incipiente ainda, mas já era uma consciência política e fundaram o primeiro sindicato da construção civil. Uma associação, depois sindicato. Isso é de uma beleza, cara, porque foi a ferro e fogo; a sangue, suor e lágrimas. Foi duramente.

Essa é a minha concepção de acréscimo ao espaço que o documentário tem, ou teve, a responsabilidade, ou tem ainda de registrar muitas vezes interpretando criticamente ou apenas constatando. Isso pode ser num filme de fatura mais rústica, como foi notado em Aruanda, porque a forma como foi feito se parecia ao conteúdo que ele estava registrando. Ou seja, o filme foi feito sem os requintes técnicos que se tem hoje e, então, Rucker Vieira fez milagres com aquelas imagens fabulosas que estão em Aruanda.

Isso é uma visão que eu tenho dentro do que você está propondo. Os meus filmes são vinte, ao todo, estou fazendo o vigésimo primeiro e eu vejo sempre o mundo se construindo ou se desconstruindo muitas vezes. Por exemplo, estou fazendo um filme sobre Zé Lins do Rego e aquilo que foi construído e crescido à natureza, são as relações que a gente chama de realidade, são as relações do homem com o próprio homem, ou com a natureza, ou com a própria classe ou em conflito. A várzea do Paraíba era um rio limpo, correndo. Imagine a várzea sem tudo isso que

está aí. Então vieram os engenhos fracassaram, foram destruídos. Aí vieram as usinas, hoje estão fracassadas. Provavelmente virão outras tecnologias, isso é uma interferência no espaço através do homem. E, o cinema, é um elemento que não é indiferente, geralmente esse tipo de filme tem um compromisso social. Alguns pode até ser indiferente, mas eu acho que não dá pra ser.

RENATO: Vladimir, nesse sentido, será que a partir do filme Romeiros da Guia a Igreja da Guia e a romaria do lugar ficaram mais conhecidas, do que antes dele?

VLADIMIR: Hã!!! Perfeito. Gostei muito disso aí, perfeito! Eu penso que a gente ao voltar a câmera para um determinado assunto e botar aquilo em circulação, termina por criar uma consciência, as vezes, detona uma mentalidade, quer dizer, é um start para uma mentalidade que se forma a partir dali. É claro que o serviço do patrimônio histórico, o IPHAN como se chamava antigamente, sabia da existência e tinha tudo mapeado. Mas, de repente, começa a passar um filme por aí. Foi para um festival, o Sestri Levante, na Itália, ganhou um prêmio e tudo mais, foi pros jornais e tal, fica na universidade passando, passa nas escolas e as pessoas vão vendo. Aí sim, as pessoas querem ir lá ver, in loco, e promove uma consciência de que aquilo não pode ficar daquele jeito estragado, derrubado daquele jeito. Outro dia, voltei lá na Guia porque fui participar daquele filme da Dácia Ibiapina e vi que aquilo está bastante maquiado, tá bacana e tal...

RENATO: Eu estou morando lá agora e vi que a procissão mudou completamente. Eles saem em multidão do centro da cidade de Lucena e vão até o Santuário. O ferry boat fica um caos de tanta gente. A subida está com calçamento e há uma feirinha de relíquias, lembranças, comidas típicas, etc. Quando eu vi em que dimensão aquilo estava, refleti acreditando que se não fosse o filme, talvez, ainda estivesse no tradicional ou na obscuridade como dantes, certo?

VLADIMIR: É, eu acho que não foi uma contribuição definitiva, mas foi uma informação que circulou e as pessoas começam a despertar e ficar curiosos com o evento.

RENATO: Em Contrerrâneos, existe uma coisa pretérita que ficou como uma interrogação. É o seguinte: se os nordestinos fizeram uma modificação ou construção lá, alguma coisa ficou lá e aqui. Isso é uma discussão já batida na sociologia, na filosofia a questão do êxodo, do abandono e tal, ou seja, há um precedente. E, esse êxodo muda. Então, em que medida um êxodo como esse está retratado nos filmes anteriores?

VLADIMIR: É o homem na terra, projetado para um outro espaço que, vamos chamar, de espaço natural. Natural porque é o lugar onde nasci, fiquei um tempo e tal e tal. Ele vai para o outro que vamos chamar de artificial e ele paga um preço enorme, porque os costumes se modificam, a cultura se altera, etc. Dizem, hoje, que São Paulo é uma das capitais mais nordestinas do mundo. Você vai à periferia de São Paulo, hoje não só na periferia, mas em outros setores, e vê que a classe média já se apropriou dos costumes, dança forró, etc. Isso é uma coisa que foi sendo sedimentada. As pessoas foram migrando e levando coisas da cultura nordestina.

Tem um senhor em Brasília, eu prezo demais e sou até membro do grupo dele, que tem um bumba meu boi. É o único que existe em Brasília. Ele foi transportado porque esse senhor foi viver em Brasília e levou o bumba meu boi do Maranhão pra lá. Teodoro é o nome dele. Se não me engano já tem uns três filmes sobre essa coisa. É um transplante de uma coisa que pré-existia Brasília. Foi levado, seu Teodoro levou a família dele e outros maranhenses que foram chegando, que tinham também aquela cultura lá. Hoje, pra tudo que tem em Brasília tem que ter o Boi de Teodoro. Ele carrega com ele essa coisa que é extraordinária.

Eu vou aproveitar essa dica que você deu. Repare só: isso tem um retorno que é quase dialético. Pois bem, a construção de Brasília termina em 60, ela é inaugurada e há uma espécie de refluxo - quem foi voltou. Nem todos, é claro, porque alguns se adaptaram as condições do novo espaço. Outros foram para São Paulo, Rio, mas muita gente ficou em Brasília.

O período desse refluxo, anos 60, eu vivi intensamente aqui na Paraíba. Sabe como? Eu, por um momento, fui correspondente do Jornal Novos Rumos, que era um Jornal do Partido Comunista que se editava no Rio. Eu já estava enfronhado nesse negócio da crítica de cinema, colaborava com o suplemento do Jornal A União, etc. E, aí, eu acompanhei muito o processo das Ligas Camponesas que é uma virada no Brasil e dos motivos do golpe militar. Uma das estratégias foi

brecar no campo uma coisa que tava num processo que ia realmente definir uma situação de reforma agrária, uma coisa drástica, principalmente no governo Jango.

Pois bem, eu encontrei entre os caras mais esclarecidos, com capacidade de liderança no movimento camponês, que tinham voltado de Brasília. Veja como isso é importante, pois são também efeitos de mudanças no espaço. O espaço social, político, etc. O que é que aconteceu em Brasília, a fundação do primeiro sindicato da construção civil lá, primeiro a associação, então o cara voltou com aquela experiência que ele não tinha antes. Chegou aqui viu e entendeu que aquilo tinha que se organizar. Estavam juntos com João Pedro Teixeira porque tinham viajado pelo mundo. O mundo que eu chamo é o espaço de Brasília que já tinha inaugurado e tudo mais. Isso é de uma importância enorme. Está entrelaçado, tem um fluxo e refluxo, e deixa esse legado.

RENATO: Vladimir, no que diz respeito as representações nos seus filmes, digo as representações ficcionais, a coisa do docudrama. Até quando elas são necessárias e se isso é fruto de inspiração ou a falta do registro real?

VLADIMIR: Não, isso é o seguinte. Se você tem uma ideia que você está chamando de ficcional. Vamos adotar o ficcional, como a gente adotou o espaço, ok? Ela é um reforço. Se ela for verdadeira, ela contribui para o entendimento de uma ideia que é desenvolvida no curso de todo o filme. No transcurso do filme você desenvolve aquilo, as vezes, coisa simples. Eu vou dar um exemplo. Vou dar só um que eu acho muito clara, muito nítida na construção do meu processo e dos meus trabalhos. O poema de Jomar no País de São Saruê a gente pode considerar como a ficção, como o processo do imaginário do filme que é um filme que trata de uma realidade direta, dura, verdadeira, que tá lá. O poema é uma “viagem” lindíssima, perfeita do ponto de vista da literatura. Há até quem faça reparos e diga que o poema é muito bonito mas o filme... sei lá. Mas isso não é o que interessa. O que interessa é que essa parte do ficcional reforça uma ideia e o poema do Jomar atende a essa função. Quem leu o livro do Saruê sabe que ele viu todo material sem poema, sem música, sem nada e inspirou-se ali para fazer a coisa.

Existe um jeito antigo até grego, se você quiser, de usar a poesia para contar uma história ritmicamente. É uma maneira de você contar. A coisa pode ser verdadeira ou simplesmente uma viagem ficcional mas, no caso, é um reforço para contar a história do sertão. Isso tem na poesia popular que tem uma presença muito forte. O cordel é todo ele uma coisa sertaneja. E o Jomar fez um ritmo muito parecido com o ritmo da poesia popular para que o filme fluísse.

Mas, vou falar do ficcional mesmo. No começo do *O Evangelho segundo Teotônio*, tem uma sequência que ele contou numa entrevista. Uma entrevista que a gente colocou em off no filme. Que é quando ele e outras crianças saiam pro campo e botavam os ouvidos no chão para ouvir o milho estalar. Dizem que acontece isso, se o milho está plantado ali, antes de brotar ele estala embaixo da terra. Então eu encenei isso. Nada mais verdadeiro porque eu estava simplesmente ilustrando o que Teotônio contou. Então, eu consegui umas crianças interessantes e eles encostavam a cabeça na terra e ouviam o milho estalando. Aí eu reforcei o que estava reforçando, pedindo ao Marcos Vinicius Andrade, um músico talentoso, que fizesse uma música que tivesse uma relação com a situação. Ele criou uma música que tem um ploc, ploc, ploc e que ficou muito bonito.

Assim, respondendo a sua questão de forma objetiva e curtinha, se tem ficção entre aspas, como tem no poema de Saruê e na Bolandeira é um reforço. Aliás, Jean Claude Bernardet diz que os filmes documentários são também de ficção e eu concordo inteiramente com ele, porque a vida, de certa maneira, já é uma ficção.

RENATO: Realmente eu já li isso dele. Na verdade, Vladimir, é uma das coisas mais bonitas que acho no Teotônio são aquelas crianças ouvindo o som na terra.

VLADIMIR: Pois é, a forma de você organizar um filme, geralmente, ele obedece a uma coisa poética que tem dentro do filme de ficção. Seja documentário ou ficção ela tá lá entranhada. É inarredável, ninguém pode negar isso.

RENATO: Pra encerrar nossa conversa, porque já estou satisfeito com o que você me relatou. Mas, tenho uma curiosidade que não posso deixar de aproveitar essa oportunidade. Eu gosto muito de Romeiros da Guia e de Incelência para um trem de ferro. Na minha opinião, são dois filmes maravilhosos, tanto do ponto de vista estético e narrativo, quanto da importância documental dos fatos e das temáticas. Salvo engano, até onde eu pesquisei,

são os filmes menos comentados e menos referenciados por críticos ou interessados em cinema documentário quando tratam das obras de Vladimir. A que você atribui isso, que eu acho que é uma lacuna?

VLADIMIR: Eu acho ocasional, apenas ocasional. Tem uma crítica, não sei se eu tenho isso arquivado, de um crítico chamado Novaes Teixeira que faz, inclusive, reparos ao Romeiros da Guia. Ele achava que a gente tinha um desvio formalista. E ele tem toda razão quando observa que tinha uns enquadramentos pretenciosos. Ele denuncia isso, era um crítico português que viu o filme em Sestri Levante e fez essa crítica. Não sei se eu poderia encontrar isso para você.

E tinha também, Pierre Furtier. Um filósofo e crítico suíço que gostou muito do Romeiros. Ele andou no Brasil e viu esse filme.

Mas, acho que não se detiveram muito nesses filmes, acredito que foi mesmo ocasional. Porque não se detiveram, nem falaram muito, também, do filme *Aldeia*, de Sérgio Sans e Fernando Duarte, que foi junto com *Romeiros* para o Sestri Levante.

Eu gosto dos dois, mas se tivesse que preferi (não existe isso de preferência) entre eles, eu escolheria *Incelência*, porque está muito mais próximo do trabalho, ou do caminho que tomei daí pra frente. Porque *Incelência* tem muito dessa coisa de você mostrar a coisa menos poética e mais cravada na realidade, um quadro social injusto, que é a questão das usinas que tá em *Incelência*.

Outro problema também é que esse filme passou pouco. Esse filme é um dos menos visto que eu tenho. Ele foi mostrado no antigo festival do Jornal de Brasília e pronto. Além disso, *Incelência* teve até dificuldade de entrar no circuito por causa do tempo. Antigamente tinha a lei do curta ser exibido e o tempo dele, que passa dos vinte minutos, não batia com a regra dos curtas. Esse, talvez, foi também um entrave para ele não ser assistido como os demais. Hoje, tem muito curtas de vinte minutos.

RENATO: **Valeu Vladimir, eu estou plenamente satisfeito. Muito obrigado.**

VLADIMIR: Pois não, você é quem manda.

ANEXO 09

GLOSSÁRIO DOS TERMOS TÉCNICOS DO AUDIOVISUAL

BACKGROUND - Aquilo que constitui o pano de fundo de uma cena (vozes, músicas, ruídos, lembranças, etc.).

BITOLA – A medida que determina a largura da película do filme.

CÂMERA SUBJETIVA – Cena em que a câmera é colocada do ponto de vista da personagem e que simula o seu olhar.

CASE – Bolsa, caixa ou maleta que serve para transportar equipamentos como câmera, tripé, etc.

CENA – Conjunto de planos que se reúnem em função de uma determinada ação dramática.

CLOSE – Plano em que a câmera enquadra o personagem a partir dos ombros ou só o rosto.

CONTRALUZ – Efeito que ocorre quando há uma luz incidindo diretamente no foco da câmera. Isso escurece os objetos, cenário ou personagem que estão sendo filmados e produz um efeito de silhueta nas imagens.

CONTRA-PLONGÉE (Câmera Baixa) – Ângulo em que uma pessoa ou um objeto é visto de baixo para cima.

EDIÇÃO (Montagem) – É o processo de construção propriamente dito de um filme. Isso ocorre quando, as imagens, depois de capturadas, são “coladas” umas às outras a fim construir o discurso fílmico. Na edição/montagem também é o momento de inserção de sons, ruídos, vozes, narração, etc.

FADE IN – Efeito de escurecimento ou apagamento da imagem ou do som.

FADE OUT – Ao contrário do *fade in*, aqui, a imagem ou som fazem o caminho inverso. A imagem emerge do escuro para a luz e o silêncio para o som.

FILMES DITOS MARGINAL OU UNDERGROUND - Filmes que nas décadas de 1960 e inícios de 1970 eram exibidos em salas especiais, uma vez que seu padrão estético era geralmente recusado pelo cinema comercial.

FLASHBACK –. Recurso que altera a ordem temporal da linha dramática de um filme, que os cineastas usam para fazer recuos ou avanços no tempo. É também denominado de analepse.

FLASHES (EFEITO NA MONTAGEM) – Efeito de luz, rápido como um pequeno relâmpago, semelhante ao flash de uma máquina fotográfica, usado para fazer uma transição ou uma passagem de situação.

FOTOGRAMA – Unidade fotográfica de um filme de cinema. Um fotograma corresponde a uma fotografia comum.

FRAMES – Nome que se dá à unidade fotográfica no vídeo. Um frame é quase o equivalente a um fotograma no cinema.

FUSÃO – Efeito de edição ou montagem de sobreposição de imagens. Funciona também como passagem de tempo, mudança de situação ou mesmo de discurso. Nesse efeito, uma imagem vai desaparecendo enquanto outra surge em seu lugar.

INSERTS – Planos, sequências ou tomadas de pessoas ou objetos, filmados à parte, e depois inseridos no momento da montagem ou edição.

LUZ ESTOURADA – Luz que ofusca a cena e altera a composição do quadro, muitas vezes divergindo de uma situação real ou, ainda, causando um efeito proposital, com o objetivo de propiciar uma leitura diferenciada da narrativa.

MISE-EN-SCÈNE - A palavra "mise-en-scène" é de origem francesa, vem no teatro clássico e refere-se à movimentação e posicionamento no palco. Quando aplicado ao cinema, *mise-en-scène* se refere a tudo que aparece antes da câmera e seu arranjo-composição, conjuntos, adereços, atores, figurinos e iluminação. *Mise-en-scène* também inclui o posicionamento e movimentação dos atores no set, que é chamado de bloqueio. Estas são todas as áreas supervisionadas pelo diretor.

MOVIOLA – Máquina que funciona para o montador visualizar os fotogramas, planos e sequências do filme a ser montado. A moviola é a mesa de edição ou montagem no cinema.

NAGRA – É o primeiro microfone de grande poder de captação e de sensibilidade mais utilizado no cinema desde o início do filme sonoro.

NARRAÇÃO OVER – Tipo de narração utilizada normalmente em filmes documentários em que se diz que o narrador é uma espécie de "voz de deus", causando a impressão de realidade pura ou antecipando um discurso que precisa ser assegurado como verdadeiro.

NARRATIVA LINEAR – É a narrativa com começo, meio e fim, objetiva e direta.

PANORÂMICA (PAN) – Plano em que a câmera, girando sobre seu próprio eixo, descreve uma paisagem horizontal ou vertical, da direita para esquerda ou vice-versa, e para cima ou para baixo no caso da vertical.

PLANO AMERICANO – Plano em que a câmera enquadra o personagem dos joelhos para cima.

PLANO DE CONJUNTO – Plano em que a câmera mostra um ambiente ou um cenário qualquer com mais detalhe.

PLANO DETALHE – Plano em que parte do corpo de um personagem (um olho, uma mão, etc.) ou um objeto é enquadrado com destaque.

PLANO GERAL – Plano em que a câmera mostra o ambiente ou cenário na sua totalidade, com maior alcance da sua focal.

PLANO MÉDIO – Plano em que a câmera enquadra o personagem da cabeça ao pés, mostrando-o de corpo inteiro.

PLANO – Unidade narrativa do discurso fílmico. O plano é estruturado sob dois pontos de vista: 1) técnico: corresponde ao tempo de gravação, sem interrupção (*take* ou tomada); 2) estético: diz respeito ao enquadramento e à distância da câmera em relação ao elemento ou a focal utilizada, mais o ângulo que ela se encontra.

PLONGÉE (mergulho em francês) – Também conhecida como câmera alta. É o ângulo em que a câmera enquadra uma pessoa ou um objeto de cima para baixo.

PRIMEIRO PLANO – Plano em que a câmera enquadra o personagem da cintura para cima.

PROFUNDIDADE DE CAMPO – Diz-se que uma imagem tem profundidade de campo quando a cena está plasticamente definida e acertadamente bem iluminada, de modo que é possível ver com nitidez os elementos que a compõem, quer no primeiro como no segundo plano.

SEQUÊNCIA – Conjunto de cenas que se unem em função de uma determinada ação dramática, independentemente destas cenas transcorrerem dentro do mesmo espaço e tempo.

SOM OFF – Som em que a fonte sonora não está no quadro ou cena.

TRAILLER – Curta apresentado antes do filme principal, uma espécie de peça publicitária, com o objetivo de divulgá-lo.

TRAVELLING – Movimento em que a câmera capta um personagem ou um objeto, ora se aproximando, ora se distanciando dele, ou o acompanhando na mesma velocidade. Esse movimento pode ocorrer para frente, para trás, em diagonal, circular ou paralelo, mantendo o objeto ou personagem sempre enquadrado.

VÍDEO BETA – Denomina-se Vídeo Beta ao suporte de vídeo BETACAM, analógico, desenvolvido pela Sony nos anos 1980, com qualidade de imagem superior ao S-VHS. Foi tirado do mercado com o desenvolvimento do vídeo digital, que tem custo mais barato e melhor qualidade de imagem.

VIDEOMAKER – Cinegrafista que produz filmes usando câmera de vídeo.

ZOOM – Movimento de aproximação ou afastamento de um objeto ou personagem. Esse movimento pode ser feito de forma manual ou automaticamente mexendo-se as lentes da câmera. É bastante utilizado quando o cinegrafista não pode se aproximar do personagem ou objeto a ser filmado, um surfista fazendo manobras no mar, por exemplo.